

teatru



9

In acest număr :
UN SCURT PROGRAM
DE BOSSANOVE

Piesă în trei acte
de RADU COSASU

www.cimec.ro

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România
REDACTIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București
Telefon 14.35.58.

Abonamentele se fac prin factorii postali
și prin oficiile poștale din întreaga țară.
Prețul unui abonament: 24 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni 84 lei pe un an

Coperta:
Valeria Seciu (Otilia) în „Enigma Otiliei”,
dramatizare de I. Bita după romanul lui
George Călinescu - Teatrul Național „I.
L. Caragiale”.



CONȘTIINȚA UNITĂȚII 1

PREFAȚĂ LA NOUA STAGIUNE

Regizorii Ion Cojar. Lucian Giurchescu, Va-
leriu Moiescu. Ulad Mugur. Yannis
Uekis despre proiectele lor 5

N. C. Munteanu

REÎNȚILNIRE CU TEATRUL GIULEȘTI . 13

UN SCURT PROGRAM DE BOSSANOVE

Piesă în trei acte (șase tablouri) de Radu
Cosașu 19

C. Paraschivescu

EVOCARE ȘI INVOCARE ÎN DRAMATUR- GIA ISTORICĂ 55

CENTENARUL CLAUDEL

Crin Teodorescu

UN DANTE AL SECOLULUI NOSTRU . . 60

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

● Brașov ● Constanța

Semnează: Florin Tornea. Ileana Popovici.
Ana Maria Nartî 73

Valeria Ducea

NECUNOScutUL ACT DE NAȘTERE AL LUI TÂNDĂRICA 85

MERIDIANE

Margareta Borbuță

LA PRAGA, ÎN ZILELE ANIVERSĂRII L.T.I. 92

Conștiința unității

Porțile artei se deschid, la acest solar început de toamnă, sub semnul unui profund sentiment al răspunderilor istorice. Spiritul, energiile și deciziile fiecăruia se mișcă într-un gest de comuniune nedefectibilă cu spiritul, energiile și deciziile cetății. Sensul lor se desenează — cu acuitate, cu precizie și concretețe — după marea respirație a țării, după puternica bătaie a inimii poporului, legat mai strâns decât oricând de cuvântul cald și lucid, clocotitor totuși și mobilizator, al partidului, de înțeleapta și ferma lui îndrumare marxist-leninistă în construcția noastră socialistă.

Zilele sfârșitului de august 1968 au întărit temeiurile prezenței noastre angajate, capacitatea noastră de a pătrunde și stăpîni destinul nostru în contemporaneitate. Imaginea Patriei, cu toate implicațiile ei etice, sociale, politice, a pătruns în zonele înflăcărilor purificate de orice zgură a deprinderilor conformiste și încarcă de semnificații și sensuri majore actele și atitudinile, preocupările și ambițiile noastre cele mai intime.

Tot ceea ce întreprindem și năzuim pornește, se orientează și se valorifică în funcție de acest zăcămint al celor mai scump plătite cuceriri ale trecutului nostru străvechi și foarte recent : cucerirea personalității noastre naționale, a dreptului nostru de a trăi, de a ne afirma și de a construi liber și independent ; cucerirea liniștii de a ne ști focul vetrei noastre arzînd, scutit de nedrepte vînturi ; cucerirea bucuriei de a privi



PR 3007/9

deschis, demn, omenеște în noi și în jur de noi, și de a putea, așa, să punem fapta și elanurile noastre ziditoare — alături de fapta și elanurile altora, de lângă noi și de mai departe — în slujba idealurilor înaintate ale omenirii și în slujba omeniei.

Un gest de firesc aprinsă încredere și de nezagăzuită recunoștință și dragoste pornește de aceea, ca o uriașă demonstrație, din toate colțurile țării și dinspre inima fiecăruia în parte, către partid, focarul conștiinței și al hotărîrilor poporului. Glasurile adeviziunilor la politica internă și externă marxist-leninistă pe care partidul o promovează în numele poporului, cu statornicie și fermitate neabătută, au ieșit spontan din mii, din zeci și sute de mii de piepturi, tălăzuind istoricele adunări ale acestor zile — din fața Comitetului Central, din orașele, din uzinele, din satele, din aulele universitare ale țării — și în care a fost ascultat cuvîntul deopotrivă înaripat și greu de o aspră răspundere istorică al tovarășului Nicolae Ceaușescu și al celorlalți conducători de partid și de stat. Acestor glasuri li se alătură zilnic altele și altele, sub chipul telegramelor, scrisorilor, mesajelor trimise de organizațiile județene și municipale de partid, de colective mari și mici ale oamenilor muncii din întreprinderi, instituții de învățămînt și cultură, din unități agricole; trimise de cetățeni de rînd, ori rostite la posturile de radio, televiziune sau publicate în presă. Ele iau dimensiunea unei unanimități vaste, care cuprinde toate vîrstele, toate naționalitățile conlocuitoare, toate profesiile, toate păturile sociale — toată, toată suflarea țării — în exprimarea unității poporului în jurul Partidului Comunist Român și al politicii lui, a atașamentului său nereticent față de patria noastră socialistă, față de cauza socialismului și a păcii în lume.

Această politică este înscrisă în declarația Marii Adunări Naționale a Republicii Socialiste România cu privire la principiile de bază ale politicii externe a României; este înscrisă în toate actele și documentele prin care partidul și statul român și-au manifestat și-si manifestă poziția în raport cu evenimentele actuale. Această politică materializează conștiința libertății și a respectului față de om, conștiință care face parte integrantă din însăși substanța gândirii marxiste.

Adeseori, în dezbaterile populare ale ultimelor săptămîni, categoria libertății a revenit în primul plan, și de fiecare dată ea a fost discutată în lumina înțelegerii dialectice care tinde spre stabilirea unui raport armonios între necesitățile momentului istoric și ale colectivității poporului și tendințele firești de autorealizare a ființei umane. „Noi construim socialismul pentru om, în centrul întregii politici este omul și atunci omului trebuie să-i creăm toate condițiile ca într-adevăr să se bucure din plin de binefacerile socialismului. Aceasta dorim să asigurăm în România”, a afirmat secretarul general al partidului nostru, definind idealul socialismului și al comunismului. Și, dezvoltînd această idee, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat: „Noi sîntem convinși că nu se va putea găsi nimeni care să oprească poporul nostru de pe calea construcției socialismului. Sîntem hotărîți să facem totul ca socialismul și comunismul să triumfe în forma sa superioară, în forma sa cea mai umană.”

Această politică se integrează organic în cursul amplu al dezvoltării noastre naționale. Marele destin al luptelor pentru libertate, pe care s-a construit tot ce este viu și puternic în țara românească, își găsește încununarea firească, integrală, în actele politice lucide, calme și demne ale prezentului. Acționînd hotărît și consecvent pentru respectarea în relațiile dintre state a principiilor de independență și suveranitate națională, pentru realizarea unei depline egalități în drepturi și pentru neamestecul în treburile interne ale altor state, partidul și statul nostru duc mai departe sensurile cele mai vitale ale istoriei poporului român, marea lui strădanie de a-și decide singur propria soartă.

Această politică este caracterizată prin efortul neîntrerupt de realizare a legăturilor internaționaliste. Partidul Comunist Român se află astăzi, așa cum s-a aflat și în alte momente ale istoriei contemporane, împotriva oricărei întreprinderi în măsură să înăsprească relațiile dintre țările socialiste; Partidul Comunist Român militează activ, susținut, pentru consolidarea relațiilor de unitate dintre partidele comuniste frățesti, pentru victoria definitivă a principiilor internaționaliste. Fără solidaritate, fără prietenie internaționalistă, mersul înainte al popoarelor din țările socialiste nu este posibil; și tocmai de aceea este atât de important ca toate relațiile care leagă între ele statele socialiste să se desfășoare, cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, „de la egal la egal”.

Această politică este dezbătută și afirmată cu tărie în uriașul colocviiu popular ce se desfășoară în zilele acestea, colocviiu al unității în jurul conducerii partidului și a statului. Momentul este însemnat și pentru conștiința de sine a fiecărui cetățean în parte, și cu deosebire pentru conștiința de sine a intelectualului și artistului. Preocupările muncii și inițiativele lor de fiecare zi au rămas aceleași, devenind parcă altele. Iluminate incandescent de o înțelegere politică și umană mai adâncă și mai largă decât oricând, ele pun în lumină tot ce este de preț și înlătură din raza atenției generale ceea ce este trecător, lipsit de valoare. Răspunderea și rolul patriotic, cetățenesc, comunist ale scriitorului și ale oricărui creator de artă străbat ca o preocupare esențială, permanent trează, luările lor de poziție nu doar în declarații colective — a conducerii Uniunii scriitorilor din R.S.R., a Comisiei pentru literatura naționalităților conlocuitoare a Uniunii scriitorilor, ale celorlalte uniuni de creație — dar și în mărturiile individuale exprimate prin viu grai, în adunări publice, la microfoanele radioului sau ale ecranului televiziv, ori în scris, în paginile ziarelor și revistelor. Notăm dintre oamenii de teatru în ordine întâmplătoare și doar cu titlu edificator: dramaturgi ca Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Marin Preda, Mehes György, Teodor Mazilu, Titus Popovici, Joseph Meliusz; actori ca: Aura Buzescu, George Calboreanu, György Kovacs, Radu Beligan, Dina Cocea, Ana Dukasz, Gheorghe Leahu, Ion Marinescu, Emanoil Petruț, Emmerich Schäffer, Gheorghe Cozorici, Irina Petrescu; regizori ca Sică Alexandrescu, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Vlad Mugur... Aceste declarații vorbesc toate despre organic sudata solidaritate de gândire, de muncă, de realizare și de aspirații a oamenilor noștri de teatru, indiferent de formație, indiferent de limba în care ei dau expresie artei lor, arta lor servind prin substanța ei tematică, ideologică, profesională aceeași înaltă cauză și fiind receptată de masa marelui public cu aceeași sete de cultură și cu aceeași satisfacție, fie că se produce pe scenele teatrelor de limbă română, fie pe cele ale naționalităților conlocuitoare. Oricare din declarațiile lor vorbesc categoric despre hotărîrea de a participa cu toată însufleșirea la acțiunile de afirmare a conștiinței unității poporului nostru. Nu spicuim din ele decât un rînd din confesiunea unuia din reprezentanții tinerei generații de actori — Irina Petrescu: „Niciodată n-am simțit atât de puternic nevoia de a fi utilă, niciodată n-a fost atât de intensă conștiința condiției mele de individ care face parte dintr-o largă unitate umană...”

Atitudinea intelectualității noastre — a omului de știință și a creatorului de artă — animată de gândul și ambiția celei mai înalte și fecunde realizări, e indisolubil legată și mișcată de pulsația de viață și de voință, de năzuiri și zidire a poporului nostru. Ea se regăsește plenar prețuită și încurajată, în tot ce conține pornire și zăcămint patriotic și progresist, de îndrumarea partidului. Cuvîntul tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostit la întîlnirea cu intelectualii din Cluj, pune actul creator de frumos și actul de cercetare a adevărului în perspectiva luminoasă — dintotdeauna visată de slujitorii artei și științei — a substanței lor profund umaniste, a condi-

ției lor legate de progresul și idealurile omenirii și, în această lumină, a structurii lor deschise, a libertății lor de manifestare și deci a varietății necesare a expresiei lor stilistice și a aflărilor lor. Forța lor apare deopotrivă penetrantă și utilă în lumea construcției noastre, și în universul relațiilor noastre cu lumea de peste hotare — așa cum subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu : „Nici poezia, proza, teatrul, muzica nu cunosc granițe de limbă. Indiferent în ce limbă sînt create marile opere de artă, mă refer la literatură, căci muzica are limba ei proprie, internațională — aci am putea spune că s-a realizat internaționalismul — exprimă aceleași idei și simțăminte umane nobile. Depinde desigur de ceea ce dorește scriitorul, poetul, sau artistul respectiv să redea, de modul în care înțelege el sensul vremii, preocupările și aspirațiile societății și de măsura în care dorește să se încadreze în aceste preocupări. Depinde de voința și de puterea sa de a face din opera de artă pe care o făurește o expresie a năzuințelor de libertate și dreptate socială ale omenirii. Pentru că numai atunci arta servește cu adevărat cauza progresului, cauza socialismului”.

Artistul, ca și omul de știință, e pătruns de adevărul acestor cuvinte, iar conștiința lui, în acțiunea de afirmare a adevărului și frumosului, e structurată pe ceea ce tot tovarășul Nicolae Ceaușescu condiționa valoarea operei de artă și de știință : pe „dorința cinstită, sinceră, de a servi mersul înainte al societății noastre socialiste, idealurile poporului nostru, ca în tot ceea ce facem să avem un singur crez, o singură năzuință : făurirea socialismului și comunismului în România”.

Animați de conștiința organice lor unități cu inima și gîndurile de viață și de construcție ale poporului, oamenii de teatru — alături de toți creatorii de frumos — deschid, la acest solar început de toamnă, sub semnul unui profund sentiment al răspunderilor istorice, porțile artei.

PREFATĂ LA NOUA STAGIUNE

În pragul fizicărei noi stagiuni încercăm să schițăm configurația ei, sprijinindu-ne nemijlocit în primul rînd pe opiniile și pozițiile creatorilor. Păstrăm și de această dată tradiția, solicitînd cîtorva regizori mărturisiri privind proiectele lor de lucru.

Înainte de a le da cuvîntul ne simțim datori să oferim cititorilor și unele informații asupra primelor spectacole pe care le vom vedea și asupra peisajului de ansamblu care se schițează astfel.

Pentru moment, raportul existent între marile teatre bucureștene și celelalte teatre ale țării se inversează. Premierile românești cele mai interesante sînt masiv programate în teatrele dinafara Capitalei. Punctul de prim interes al repertoriului — promovarea și valorificarea pregnantă a dramaturgiei noastre — este prezent în primul rînd în activitatea acestor trupe. Spicuim, fără nici o încercare de a ierarhiza, din făgăduielile acestei largi deschideri asupra dramaturgiei românești: Iancu Jianu de Octav Măgureanu. Frunze care ard de I. D. Sîrbu. D-ale carnavalului (Teatrul Național din Craiova); Hora domnițelor de Radu Stanca (Teatrul Național din Cluj); Săgetătorul de Ion Omescu (Teatrul Național din Iași); Vlaicu Vodă și Iertarea de Ion Băieșu (Arad); Înșir-te mărgărite și Balade de Dominic Stanca (Botoșani); Croitorii cei mari din Valahia de Al. T. Popescu (Bacău, Sibiu, Tg. Mureș); Asta e ciudat de Miron Radu Paraschivescu. O noapte furtunoasă și Stan Pățitul, dramatizare după Ion Creangă (Brăila); Diavolul alb de Rodica Nicolescu (Galați); Travesti de Aurel Baranga (Brașov și Constanța); Cezar, măscăriciul piratilor de D. R. Popescu (Oradea, Sf. Gheorghe); Kritis, gîlceava zeilor de Radu Stanca și Vacanță la mare de Maria Földes (Oradea); Fîntîna Blanduziei (Petroșani); Cronica personală a lui Laonic de Paul-Cornel Chitic (Piatra Neamț); Un scurt program de bossanove de Radu Cosașu (Pitești); Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (Sibiu); Viața, sus, imediat sub plafon de Nelu Ionescu (Ploiești); Pădurea spînzuraților, dramatizare a romanului lui Liviu Rebreanu

(Timișoara); Mihael Viteazul, partea a treia a trilogiei lui Octav Dessila (Turda); O scrisoare pierdută (Timișoara); Viforul (Satu Mare); Patru ierni de Veres Daniel (Sf. Gheorghe).

Ce se poate conchide pe marginea acestei enumerări fugare, în care nu am reținut titlurile prea mult jucate ale stagiunilor trecute? O serioasă strădanie de a cuprinde în programul de început al activității opere de literatură teatrală de toate genurile și cât mai mulți autori dintre cei cunoscuți și necunoscuți.

Nu același lucru se poate spune despre teatrele bucureștene. Dacă Teatrul Giulești ne promite mult așteptata premieră de prestigiu cu o piesă de Lucian Blaga — Meșterul Manole —, aproape toate celelalte scene ale Capitalei lasă pentru mai târziu spectacolele românești cu piese mai noi sau mai vechi. Un titlu într-adevăr atrăgător figurează pe afișul Teatrului Național „I. L. Caragiale“, deși este vorba de o dramatizare: Enigma Otiliei, după romanul lui G. Călinescu. Din producția dramaturgiei românești recente nu putem semnala ca sigure pentru prima jumătate a stagiunii decât foarte puține titluri: Iertarea de Ion Băieșu și Iona de Marin Sorescu la Teatrul Mic (teatru care-și demonstrează astfel încă o dată calitatea deosebită a repertoriului actual). Travesti de Aurel Baranga la Teatrul Național „I. L. Caragiale“. Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ promite pentru un viitor nedefinit revenirea lui Teodor Mazilu în aria activă a dramaturgiei noastre cu Sărbătoare princiară și Acești nebuni fătarnici; faptul este demn de semnalat, deși sînt greu de înțeles motivele care împing apariția acestor piese pe scenă pentru o perioadă mai îndepărtată a stagiunii. Teatrul de Comedie va juca, spre sfîrșitul sezonului de spectacole, Croitorii cei mari din Valahia de Al. T. Popescu. Din opt spectacole pe care le anunță, Teatrul „Nottara“ nu acordă nici un loc piesei românești noi. În planurile sale figurează doar ipotetic un titlu din dramaturgia lui Ion Omescu.

Și, în timpul acesta, piese de valoare, deplin cunoscute, își întîrzie reprezentarea (printre altele, Un scurt program de bossanove de Radu Cosașu și Săptămîna patimilor de Paul Anghel).

Impresia aceasta de unilateralitate se adîncește dacă privim lista premierelor sigure ale deschiderii de stagiune. În timp ce piesa românească rămîne văduvită de atenția regizorilor și a conducătorilor teatrelor, montările în lucru se concentrează aproape exclusiv asupra dramaturgiei occidentale moderne, din care vom cunoaște lucrări de Ionescu, Genêt, Miller, Dürrenmatt, Camus, Albce. Marea piesă din repertoriul clasic, care pare să-și fi recîstigat drepturile în preocupările de ansamblu ale teatrelor, alunecă din nou spre un domeniu lăturalnic de atenție.

Se pot formula deci destule rezerve cu privire la programarea de ansamblu a primelor spectacole în teatrele bucureștene. Este drept că numeroase făgăduieli, nu foarte sigure ca termen de realizare, vor putea restabili mai târziu o viziune mai vastă și mai nuanțată asupra fenomenului teatral: Nunta lui Figaro la Teatrul Giulești, Omul e om la Teatrul de Comedie. Omul cel bun din Sî-Ciuan. Dansul sergentului Musgrave la Piatra Neamț. O scrisoare pierdută și Așteptîndu-l pe Godot la Teatrul „Bulandra“, Procesul (Kafka), Lorenzaccio și Othello la Teatrul „Nottara“. Pentru început însă, impresia de întîmplător și de unilateral rămîne dominantă. Nici în acest răstimp al pregătirilor de stagiune nu am fost feriți de obsesia unor nume pe care teatrele le solicită istovitor. S-au dat mici lupte pentru Așteptîndu-l pe Godot (inclus în planurile inițiale de patru teatre din București); Strindberg a fost impetuos „descoperit“ cu mai multe titluri, niciodată jucate înainte; Ionescu ocupă în continuare un loc de vîrf în clasamentul scriitorilor de teatru (cu trei titluri pe afișele deschiderii de stagiune). Faptul este caracteristic. La mijlocul lui august, cu numai o lună înainte de reluarea activității, nu am putut obține un repertoriu general deplin clarificat și cert în termenele sale de lucru. Încă o dată ne vedem obligați să privim critic domeniul atît de important al planificării artistice în teatrele noastre. Ne promitem pentru unul din numerele viitoare o discuție mai largă pe această temă.

În așteptare, ne oprim asupra punctelor de vedere regizorale privind spectacolele aflate în repetiție.

„ENIGMA OTILIEI” după George Călinescu
(Teatrul Național „I. L. Caragiale”)

„IERTAREA” de Ion Băieșu
(Teatrul Mic)

„BAU-BAU” de Alecu Popovici
(Teatrul „Ion Creangă”)

„Pentru prima parte a stagiunii sînt prevăzută cu nu mai puțin de trei premiere cu piese românești, la trei teatre diferite: *Enigma Otiliei* de George Călinescu în dramatizarea lui Iosif Bîta la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, *Iertarea* de Ion Băieșu la Teatrul Mic și *Bau-Bau* de Alecu Popovici, la Teatrul „Ion Creangă”.

Dramatizarea lui Iosif Bîta a reușit să cuprindă într-o formă foarte exactă, teatrală, cîteva date esențiale ale romanului. Nu utilizează artificii pentru a face legătura între scene dispartate, ci izbuteste să fie fluentă, fără fărîmîțarea materialului, fără intercalarea vreunui comentariu. E o piesă de sine stătătoare, cu caractere foarte puternice, cu toate datele unui conflict intens dramatic, fapt care mi-a și stîrnit interesul. *Enigma Otiliei* vine ca o valorificare a foarte multor date pe care le-am acumulat în colaborarea mea directă cu profesorul Călinescu în perioada de pregătire a piesei *Ludovic al XIX-lea*.¹ N-am putut duce atunci pînă la capăt, din diferite motive, premiera cu *Ludovic al XIX-lea*; n-am părăsit însă ideea de a valorifica această piesă într-o formă mai specială de spectacol, și în acest sens am și discutat cu conducerea Teatrului Național. Sînt convins că, în ciuda unor elemente discutabile, piesa conține atît valori literar-poetice, cît și reflecții filozofice care ar fi păcat să rămînă nevalorificate scenic.

Încercarea cu *Enigma Otiliei* e destul de dificilă. Ca orice dramatizare, nici aceasta nu poate cuprinde tot materialul romanului și sînt convins că spectacolul ar putea să deconecteze o mare parte din cunoscători, să nemulțumească chiar. Ecranizări și dramatizări remarcabile rămîn, pe undeva, tributare unor renunțări obligatorii. Tocmai acest lucru mă face să subliniez reticența și pietatea cu care mă apropii de operă, unul din romanele de cea mai mare importanță ale literaturii române. Asta implică o rezervă atunci cînd te hotărăști să încerci o esențializare. În forma actuală, dramatizarea lui Iosif Bîta poate constitui premisa unui spectacol de gravă respirație, de un profund și convingător realism, și prilejuiește afirmarea unor foarte mari creații actoricești. Sînt convins că în această secetă de roluri, de *partituri*, pe care o înregistrează în ultima perioadă dramaturgia română, pentru un teatru cu un colectiv înzestrat sînt extrem de binevenite piesele cu *partituri*.

Mă încintă perspectiva întîlnirii maestrului Ion Finteșteanu (actor de o putere și o știință meticuloasă a compoziției) cu rolul lui Moș Costache (care întrunește elementele unor roluri pe care și le-a dorit, dar n-a avut prilejul să le experimenteze în carieră pînă în momentul de față). De asemeni, și alte «întîlniri»: Alexandru Giurgaru-Simion, Eugenia Popovici-Marina, Maria Voluntaru-Aglaie, Raluca Zamfirescu-Aurica, Dem. Rădulescu-Stănică, Geo Barton-Pascalopol, Gh. Popovici-Poenaru-Titi etc. Protagonisti: Valeria Seciu-Otilia, Cosmin Gheară-Felix. Scenografia: Adriana Leonescu. Premiera, în prima jumătate a lunii octombrie. Direcția principală a intențiilor mele regizorale e realizarea unui spectacol-frescă.

Lui Ion Băieșu, pentru *Iertarea*², intenționez să-i cer precizarea anumitor raporturi față de unele lucruri existente în text.

Dincolo de cîteva imperfecțiuni de tehnică dramatică, textul mi se pare deosebit de interesant, cu una din temele foarte serioase, aș spune, dintre cele mai serioase pe care le-a abordat vreo piesă originală din ultima vreme. Noi facem uneori greșeaua de a ne entuziasma de tema unei lucrări: ajunge asta pentru a face o piesă de teatru? Temele grave cîștigă mult mai greu, încă, adeziunea publicului. Piesa va avea succes în măsura în care noi vom izbuti să facem un spectacol viu. Distribuția, foarte interesantă, încearcă să nu țină cont de niște aparente, considerate îndeobște condiții necesare pentru realizarea spectacolului. Iată, de pildă, un cuplu oarecum neobișnuit în teatru: Dumitru Furdui (El) și Leopoldina Bălănuță (Ea). Dintre ceilalți îl amintesc deocamdată pe Mihai Dogaru (Soțul). Premiera, prin noiembrie—decembrie.

¹ vezi „Teatrul”, nr. 7/1964.

² vezi „Teatrul”, nr. 5/1968.

Nu vreau să las să treacă nici o stagione în care să nu continuu repertoriul pentru copii. În afară de satisfacția obișnuită a muncii la un spectacol, acest repertoriu îmi produce și satisfacția unui echilibru profesional. Încep astfel colaborarea cu teatrul condus de Ion Lucian cu piesa lui Al. Popovici — *Bau-Bau* — care a fost premiată la recentul concurs național de dramaturgie. Ion Lucian va fi și interpretul rolului principal, scris anume pentru el. Rolul cere un adevărat tur de forță, atît de pregătire cît și de compoziție, rezolvarea lui solicită un adevărat antrenament de clown. Fiind vorba de ieșirea la pensie a unui dresor de circ, doresc ca spectacolul să aibă o marcată tentă duioasă, un foarte pronunțat caracter liric. Chiar dacă ambanța este de circ, predominante nu vor fi elementele grotești și acrobatice, ca în *Afară-i vopsit gardu, înăuntru-i leopardu*, ci nota lirică, poetic nostalgică. Mă preocupă totodată și introducerea în spectacol a unei restrinse capele de copii, un cor de 10—15 copii, care să dea acțiunii sublinierea muzicală cuvenită, înlesnind și acoperirea altor funcții strict spectaculare. Premiera, prin noiembrie.“

LUCIAN GIURCHESCU

„UCIGAȘ FĂRĂ SIMBRIE” de Eugen Ionescu

„OMUL E OM” de Bertolt Brecht
(Teatrul de Comedie)

„E a treia piesă de Ionescu cu care mă întîlnesc (după *Rinocerii* și, la «teatrul la microfon», *Lecția*) și a doua pe care o pun la Teatrul de Comedie. E o preocupare mai veche, atît a mea cît și a teatrului. Cînd s-a pus primul Ionescu, s-a discutat foarte mult asupra opțiunii: să alegem o piesă din prima perioadă de creație a autorului sau din celelalte? Noi n-am început cu cea dintîi operă din ciclul Béranger, pentru că am considerat mai oportun ca primul contact al publicului românesc cu dramaturgia lui Ionescu să se facă prin intermediul unei piese cu o fabulă mai precisă, în care absurdul să țină de fondul problemei și nu de formă. După începutul cu *Rinocerii*, următoarele piese de Ionescu prezentate publicului au putut fi mult mai ușor asimilate și acceptate. Inteligența unui conducător de teatru se verifică deci și după felul cum ține cont de o anumită suită din piesele unui autor, cum ordonează programarea lor la public. De ce? Pentru că publicul trebuie să fie ușor îndreptat către înțelegerea unui autor, cu atît mai mult a unui autor dificil. Preocuparea e de a-l conduce de la ceva mai «accesibil» la ceva mai «dificil», de a-i facilita astfel pătrunderea treptată în zonele mai complexe de percepere. Ecoul dobîndit cu *Rinocerii* ne-a determinat să continuăm ciclul, programînd astfel *Ucigaș fără simbrie*, care acum (după vizionarea și a altor piese ionesciene, *Regele moare*, *Scaunele* etc.) poate fi bine înțeles de spectatori.

Ordinea pentru care s-a optat mai are un avantaj: *Ucigaș fără simbrie* pare a fi o piesă mai pesimistă, are un final trist, fără ieșire. Celor ce au văzut *Rinocerii* și rememorează procesul de dezumanizare a unei colectivități, surprins acolo, le va fi mai ușor să înțeleagă semnificațiile exacte ale acestui final. Personajul, același (Béranger — *n.n.*), puțin aiurit, însetat de frumos, de perfect, la limita dintre vis și realitate, e la sfîrșitul piesei în situația de a pieri, nu poate riposta, n-are argumente. Dacă ajungem să cunoaștem mediul său ambiant, cunoscînd așadar diferența celor din jurul lui Béranger și avînd o imagine a tot ce lezează existența omului în cele din urmă dispus să adere la experiențele cele mai dezumanizante, acest final trist pare normal. Într-o masă de indiferență care frizează reaua-credință, individului izolat îi e greu să răzbească. E deci pesimist numai dintr-o perspectivă îngustă, dar nu mai e dacă-l privești în perspectiva generală. Nu e un pesimism care respinge orice posibilitate de ieșire, ci e rodul unei modalități de ieșire (totala izolare). Concluzia piesei n-o vîd deci deloc pesimistă, ci profund realistă (de altfel, realismul se recunoaște în concluzia spectacolului).

Următorul spectacol: *Omul e om* de Bertolt Brecht, tot la Teatrul de Comedie. Îndrăzneată alăturare: Brecht, dramaturgul cel mai „îndepărtat” de Ionescu, de altfel și repudiat de acesta.

Noi trebuie să extragem din repertoriul modern piesele care spun ceva. *Omul e om* are o concluzie apropiată de *Ucigaș fără simbrie*: amîndouă atrag atenția că pro-

cesul de dezumanizare e cea mai acută problemă a epocii moderne. Unul o face într-o manieră militantă (Brecht), celălalt într-o manieră metaforică (Ionescu). Într-una, eroul bun se dezumanizează, în cealaltă moare. Concluzia e închisă.

Obişnuiesc să vorbesc mai puțin despre felul cum montez piesele. Am o preocupare principală: să nu fie două spectacole Giurghescu, ci unul Ionescu și unul Brecht (ceea ce nu înseamnă, firește, că ele nu vor mai fi în viziunea mea).

Mă preocupă, de asemeni, ca la piesa lui Ionescu, unde avem de-a face cu o întâmplare metaforică, la limita dintre vis și realitate, imaginație și fapt cotidian, unde există mai ales fapte neobișnuite în împrejurări neobișnuite, jocul actorilor să pară cel mai obișnuit cu putință. Totodată, tehnica scenică, foarte complexă, să treacă aproape neobservată, să capete, cu alte cuvinte, aici, rolul unui actor, adică să nu aibă nimic demonstrativ și să se observe numai atunci când capătă funcție metaforică. Béranger — încă o dată, Radu Beligan, firește. În rest, în mod voit am distribuit alți actori decît în *Rinocerii*, pentru că între eroii pe care-i reprezintă sînt deosebiri esențiale."

VALERIU MOISESCU

„METEORUL” de Fr. Dürrenmatt
(Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”)

„OFİȚERUL RECRUTOR” de Farquhar
(Teatrul Mic)

„*Meteorul* este o piesă-bilanț în dramaturgia lui Dürrenmatt; o analiză lucidă, prin care autorul încearcă să-și analizeze și să-și realizeze condiția lui într-o anumită societate. E o piesă în care se regăsesc cîteva din temele și ideile preferate ale dramaturgului elvet, piesa avînd puncte de continuitate (nu-i vorbă, și de discontinuitate) cu cele anterioare ei (*Romulus cel Mare, Căsătoria domnului Mississippi, Un înger vine la Babilon, Vizita bătrînei doamne, Frank al U-lea, Fizicienii, Hercules și grajdurile lui Augias*).

Destinul scriitorului Wolfgang Schwitter este apropiat de cel al fizicianului Johann Wilhelm Möbius. Mai mult, aș zice că Schwitter este un alter ego al lui Möbius, cu deosebirea că acesta nu este doar obligat să trăiască în compromis și să accepte compromisul, ci este însuși produsul a nenumărate compromisuri («N-am cunoscut adevărul, de teamă n-am vrut să-l cunosc»).

Aici, pe undeva, Dürrenmatt se întîlnește cu literatura absurdă a secolului nostru. Dar, la el, absurdul nu e folosit ca modalitate de expresie; detectarea absurdului se face cu necesitate, dintr-un anume spirit de distanțare critică față de realitate. E absurditatea unei lumi, a unui mecanism, a unui angrenaj. Dramaturgia lui se află așezată la răscrucele unei lumi haotice și iresponsabile, o lume în care domnește legea junglei și în care ființei umane îi este dat să trăiască chiar atunci cînd nu mai dorește.

Ceea ce mi se pare esențial în *Meteorul* — și aceasta am dori să subliniem în spectacol — este faptul că piesa pare paradoxală prin însăși construcția ei, fiindcă personajele trăiesc într-o atmosferă de continuă ambiguitate. E vorba aici de acel *paradox concret* (cum numește scriitorul *grotescul* în esul «Probleme de teatru»), potrivit căruia *grotescul* ar reprezenta singura cale de exprimare în artă a unei lumi caracterizate prin *aspațialitate, neesențialitate și lipsă de semnificație*, adică chiar a acelei lumi — tot el o spune — în care «partea nu se integrează în totalitate, individul în colectivitate, omul în umanitate». Schwitter are revelația lumii în care a trăit, și numai *ca revelație*, doar în momentul de dinaintea morții.

Spre deosebire de *Regele moare* de Eugen Ionescu, în care Béranger este un învins și în care prin moartea unui individ se distruge o lume, în *Meteorul* moartea înseamnă salvare și expiație. De altfel, titlul e ușor de «tradus»: *meteorul* pornește din nimic, are o viață scurtă, strălucește și se prăbușește cu o forță elementară, distrugînd și arzînd totul numai în locul căderii și, poate, puțin în jur. Dar de fapt, și în mare, nu se distruge nimic. Aici, trebuie să revin din nou la teoretizările lui Dürrenmatt: «Scriu, zice el, conștient de absurditatea acestei lumi, dar nu disperat, chiar dacă avem puține șanse s-o salvăm».

Și fiindcă tot am alunecat în citate... «Nu mai sîntem sensibili decît la comedie», adaugă el, considerînd că o epocă în care relația dintre individ și societate este paralizantă nu mai poate constitui o sursă de tragedie.

Meteorul este o comedie, dar nu în sensul obișnuit al cuvîntului. E o comedie care te îngheață.

Ca poziție socială, personajele sale au atins pragul lor maxim de importanță; din punct de vedere caracterologic, ele sînt personaje-limită. De aici și situațiile-limită; dacă n-ar fi așa, piesa ar constitui un caz oarecare, o dramă burgheză de un realism cotidian. Iată! Schwitter este laureat al premiului Nobel; Muheim, un magnat al puterii financiare și politice; pastorul Lutz, un fanatic al reabilitării credinței; criticul care va rosti discursul de adio e «frunțașul criticilor». Cu toate acestea, personajele sînt total contradictorii, neașteptate în reacțiile lor, în comportamente.

Pornind de la aceste date, căutăm pe scena Teatrului «Lucia Sturdza Bulandra» să găsim o cheie specifică în modalitatea de expresie, necesară unei piese foarte puțin spectaculoase, *Meteorul* fiind mai degrabă o dezbateră filozofică asupra existenței (viață și moarte), într-un anumit cadru, climat și context.

Nu ne interesează numai posibilitățile de mizanscenă oferite de text și nici transpunerea în imagini a unor idei, deci o vizualizare directă. În primul rînd, dorim ca spectacolul să transmită o senzație, o stare, neliniște, ambiguitate, climatul unei permanente contradicții.

Schwitter își așteaptă moartea, considerînd-o actul suprem al cunoașterii. Dar toate celelalte personaje năvălesc peste el și, deși toate îi doresc moartea (din motive foarte diferite), Schwitter nu poate muri în liniște, nu poate muri decent. Moartea în sens obișnuit îi este interzisă. Momentul este localizat într-un atelier de pictură, dar decorul trebuie să creeze tot timpul senzația că el moare în stradă (spațiul și timpul dilatîndu-se și contractîndu-se după necesități).

Spectacolul îl doresc apropiat de ceea ce este suprarealismul în pictură. Toată această atmosferă de ambiguitate, de neliniște va fi dată prin o suită de asocieri aparent întîmplătoare, neașteptate, insolite. Plasarea obiectelor și a oamenilor, semnificarea faptelor prin noile relații create se vor realiza într-un alt context decît cel obișnuit, obținîndu-se astfel o altă valoare. De pildă, începutul actului doi l-am imaginat ca un moment în care se filmează pentru televiziune. Tot tapajul se face pentru un mort, dar de fapt el nu contează. Toți sînt preocupați de propria lor înfățișare, de modul cum vorbesc, vor să apară cit mai bine pe micul ecran, doar e un prilej de popularitate. Toți sînt obosiți, tracasati, plictisiți. Bilciul reîncepe odată cu reaprierea reflectoarelor, pentru că totul trebuie să fie frumos, senzațional, strălucitor.

De altfel, piesa oferă foarte multe posibilități de interpretare, și de fiecare dată în sensul relevării valențelor textului.

Includerea piesei *Ofiterul recrutor* în repertoriul Teatrului Mic este înainte de toate un act de cultură, autorul ei, George Farquhar, fiind unul dintre cei mai însemnați reprezentanți ai comediei Restaurației. În acest sens, vom înlesni publicului românesc cunoașterea unui dramaturg pe care mulți îl consideră precursorul lui Shaw. Crise cu o deosebită măiestrie, dinamice, spirituale, spumoase, comedile Restaurației înfățișează cu umor, cu un zîmbet ușor ironic, un mediu social, în egală măsură, imoral și amoral.

De altfel, dintotdeauna, *Ofiterul recrutor* a fost considerată ca o piesă care „face succes”. Dar nu aceasta ne-a interesat pe noi, și dacă s-ar pune problema „seriozității opțiunii”, avem un predecesor ilustru, pe Brecht, care a prelucrat și adaptat piesa lui Farquhar, mutîndu-i acțiunea din timpul războiului cu Spania, în timpul războiului american pentru independență.

Noi vom juca piesa lui Farquhar. Ne interesează în primul rînd rezonanțele ei contemporane, mai mult, actuale, așa zice.

Piesa, am mai spus-o, este o comedie bună, cu un fond grav, surprinzător prin seriozitatea hazului demascator. Pentru că, dincolo de nostimada procedeele de recrutare la război, toate aceste cșcrocherii, șmecherii, tertipurii, capcane sînt oblăduite, consfințite și sfințite de armată, de justiție, de biserică etc., care întretin „flacăra” falsului patriotism și a falsului eroism.

Deci, vrem ca în spectacolul nostru să se facă auzit și ecoul faptului că, undeva, în Vietnam, niște oameni omoară alți oameni, în timp ce, în altă parte a lumii, alți oameni își ard ordinele de recrutare pentru că nu vor să omoare.

Cîteva cuvinte despre spectacol. Întîmplările vor fi localizate într-un cadru de stampă (decorul va fi foarte „în stilul” Teatrului Mic), ceea ce va contrasta cu hazul

oarecum cazon al piesei. În acest cadru de stampă voi solicita actorilor un joc vital, alert, concret. De altfel, *Ofițerul recrutor* a cerut întotdeauna actori foarte buni (au jucat-o printre alții Laurence Olivier și Lynn Redgrave). Distribuția cu care lucrez este într-adevăr excelentă, și mulți dintre actori vor apărea în ipostaze inedite și pentru ei și pentru public.“

VLAD MUGUR

„CALIGULA” de Camus

„CAMERISTELE” de Genêt

„TULBURAREA APELOR” de Lucian Blaga
(Teatrul Național din Cluj)

„Nu e atât de ușor și nici atât de simplu ca, în maturitatea carierei, să-ți clarifici drumul; anul acesta încerc într-un anume fel o întoarcere spre unele idei din trecut, idei care au fost mai mult sau mai puțin contestate, combătute, dar simt necesitatea să le dezvolt. Desigur, mi-ar fi mai lesne să continuu lucrul într-o modalitate verificată prin multe spectacole și cert apreciată; propunându-mi un bilanț profesional, am găsit însă multe întrebări cărora le caut încă răspunsul. Vreau ca acest răspuns să-mi aparțină, să fie al meu personal. Repet, ar fi simplu să reconstitui, pe alte texte, modalitatea găsită și realizată fie în *Ifigenia*, fie în *Tragedia optimistă*, dar stilul unor asemenea montări nu mă mai interesează, căci în acest moment ele nu mă mai reprezintă. După încercările eșuate și combătute cu, să zicem, *Poveste din Irkutsk* sau altele, m-am întors în ultimii ani la un stil pe care-l posed, îl cunosc ca meseriaș și pe care am exersat, cu oarecare succes. Azi simt o nevoie acută să mă exprim cu sinceritate prin arta pe care o exercit. În consecință, mi-am propus o tematică regizorală proprie în montările în proiect: *Caligula* de Camus, *Tulburarea apelor* de Blaga și *Cameristele* de Genêt. Despre *Caligula* am mai vorbit și cu prilejul unui alt interviu; rezum, amintind că e un spectacol dificil de montat: actorii trebuie să facă eforturi de înțelegere, de apropiere spre o spiritualitate complexă, spre un univers specific, dens. Se conturează aici exigențele și dificultățile montării unei piese raționale cu personaje-formule, cu conflicte-idei. Mă urmărește frica de teorie, teama ca anumite scene să nu fie uscate, teoretice, aride; în consecință, ducem o luptă permanentă ca în mizanscenă, ca și în munca cu actorii, să eludăm discursivitatea, abstractul. Căutând o umanizare, dacă mă pot exprima așa, a conceptului teoretic și filozofic implicat în text, am urmărit o veridicitate pînă la detaliul infim în construirea tuturor situațiilor scenice. Lupta cu imposibilul, marea temă propusă de piesă, a fost înțeleasă și încorporată în personaje devorate de idei, dar totodată și de pasiuni. Un cuvînt despre decor: am fost obsedat, în ultimele mele spectacole, de ideea unui decor-univers des sine stătător — un univers tulburător, străbătut de neliniști, o lume în care spațiile trăiesc în luptă cu oamenii. îi acceptă, sau îi resping.

Pe scena mică a studioului, a laboratorului nostru, intenționez să montez *Cameristele* de Genêt. Aici vreau să dau glas preocupărilor de stil, să dau curs unor căutări în expresie. Tematica stilistică a spectacolului o va constitui un comentariu subiectiv pe care-l denumesc „relieful planului doi”. Cele trei personaje ale piesei reprezintă o reflecție a stărilor subiective ale autorului, el fiind cel care judecă, afirmă sau contrazice, printr-un monolog interior și capricios, exteriorizările lor. Dincolo de imaginea artistică, ca atare, spectacolul trebuie să conțină o stare de spirit specifică, o stare artistică. Transpunerea ei — transgresare în senzație — pe scenă, încerc s-o obțin cu ajutorul unui procedeu special: proiectarea peste joc a unui film; pelicula conține refilmarea spectacolului, în joc mut, fără text, în joc al stărilor adevărate, în exprimarea gîndului ascuns: în film, personajele exprimă semnul contrariu acțiunilor săvîrșite anterior în scenă; evident, din contrapunerea acestor semne — pozitive și negative — se obține rezultatul ecuației: gestul intențional. Desigur nu poate fi vorba de un film obișnuit, ci de o proiectare pe ecran a unor imagini subiective surprinse de ochiul-obiectiv al camerei de filmat, adică de privirea detașată a mea, regizor sau autor sau spectator. Proiecțiile apar și dispar după necesitățile mele, în acuzarea sau recuzarea personajelor, obținîndu-se dedublarea lor imperceptibilă.

Sînt adeptul unui teatru esențial, purificat, descărcat, dar de astă dată nu socot intervenția filmului ca element de efect exterior, dimpotrivă îmi va folosi cu funcție ideatică. Sînt convins că teatrul are dreptul să se slujească de orice altă artă ajutoare, cu condiția ca funcția auxiliară să se încorporeze în conținutul ideilor. Aș fi preferat aici altă formulă decît cinematograful, poate mai substanțială ar fi fost vizualizarea cinetică — căci arta jonglării cu lumina și a obținerii efectelor prin culoare și mișcare ar putea fi mai pură, mai distilată în sugestie, chiar mai încadrată în fenomenul simplificat al scenei.

Din păcate, nu dispunem de aceste posibilități tehnice. Laboratorul nostru are mijloace modeste (și din punctul de vedere material și din unghiul competenței și al calificării tehnice), așa că spectacolul va aduce la rampă, în primul rînd, cîteva întrebări, cîteva căutări."

YANNIS VEAKIS

„DANSUL MORȚII” de Strindberg
(Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”)

„Contemporan cu Ibsen și Hauptmann, August Strindberg (născut la 1849) s-a aflat și el printre cei care dădeau ultimele lovituri romantismului. Solitudinii și paseismului romantic li se opune o întoarcere spre social și natural. Reacția antiromantică a generat, de altfel, naturalismul, căruia i s-a raliat și Strindberg. De o mare intensitate emoțională, dramele sînt de cele mai multe ori expresia unor incompatibilități de structură, generate de stigmate ereditare sau de ciocnirile zdrobitoare ale unor energii contrare.

Aparent, *Dansul morții* ar fi piesa unui triunghi conjugal. Firește, am eliminat această posibilitate, din motive lesne de înțeles. Implicațiile unei dramolette conjugale nu interesează pe nimeni astăzi. Nu ne interesează nici „naturalismul” piesei, decît în măsura în care Strindberg înțelege naturalismul nu doar ca „o felie de viață”, ci ca un moment-cheie, un moment de conflict extrem, la limita dintre viață și moarte.

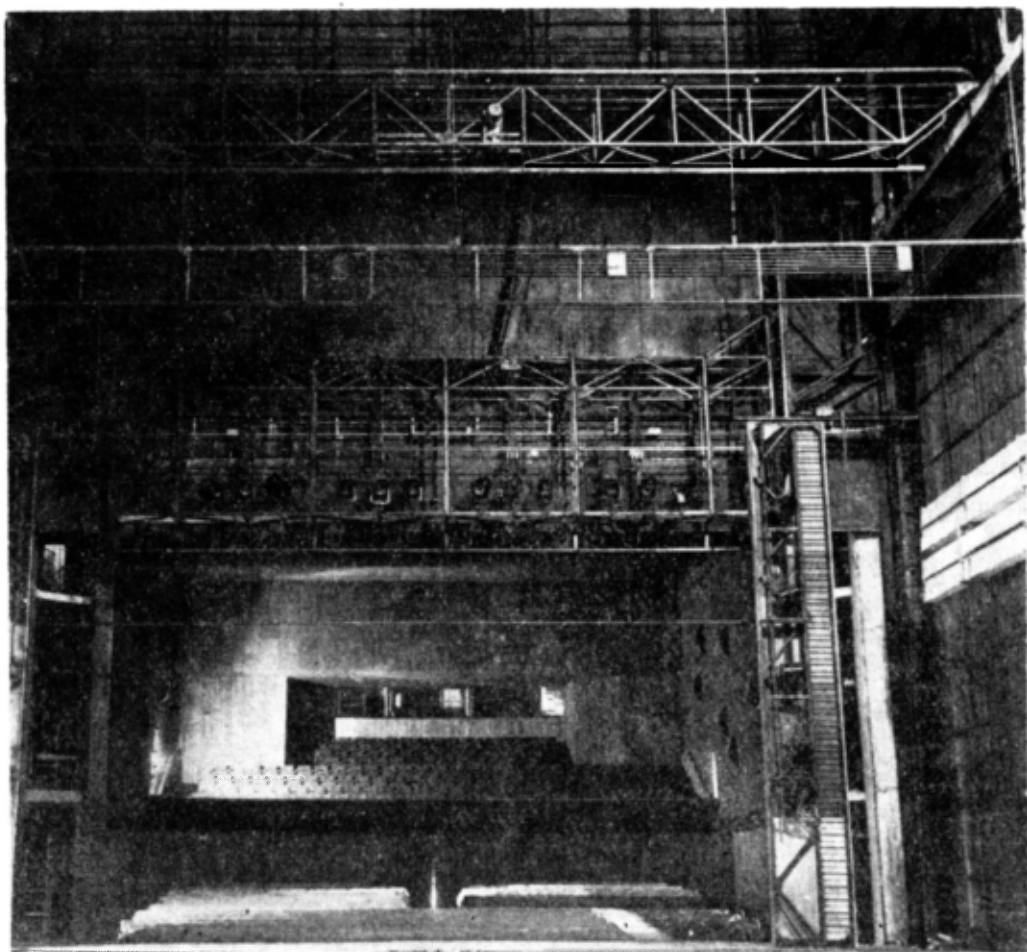
Dansul morții e drama incomunicabilității unor oameni care se mint, se mint mereu. Doi oameni aflați departe de lume, trăind pe o insulă, în turnul unei foste închisori peste care planează spiritul morții, îl așteaptă pe al treilea ca pe un salvator și ca pe un aliat, dar omul mult așteptat se dovedește a fi un laș. Și Alice și Edgar și Kurt încearcă în permanență să pară altceva decît ceea ce sînt; fiecare minte și fiecare știe că celălalt minte. Dar ei sînt singuri, și în singurătatea lor nu pot face altceva decît să se chinuiască unul pe altul și să rămînă singuri în continuare. Începutul și sfîrșitul spectacolului vor fi aidoma, ei vor rămîne mai departe în cercul din care fiecare a încercat să evadeze, pentru că sînt totuși oameni slabi, nevolnici, în ciuda încrîncenării lor și în ciuda zbaterilor lor.

Contez foarte mult pentru reușita spectacolului pe aportul creator al actorilor Fory Etterle, Ion Besoiu și Ileana Predescu. De asemenea, pe puterea de sugestie a scenografiei concepute de Elena Veakis. Poate că e mai bine să-i dăm cuvîntul:

„În piesele lui Strindberg și mai ales în *Dansul morții* nu începe culoarea. Decorul a fost conceput în alb-negru, fără a cădea în manierism. Dorim însă foarte mult ca întreaga ambianță scenografică să creeze senzația de clausturare. În primul plan se află o fostă sală a fortăreței, mobilată de Alice după moda timpului, cu obiecte învechite, desprecieate. Întreaga scenă va fi dominată de turnul în care a fost amenajat biroul lui Edgar și unde se află singura și cea mai fragilă legătură cu lumea: telegraful. În fine, cum în acest triunghi al minciunii fiecare personaj vrea să pară altceva decît este, am dorit ca acest lucru să se «vadă» în costume. Am renunțat însă la prejudecata rochiilor închise, negre («nordice», adică), în care apar de obicei eroinele lui Strindberg. Alice va fi îmbrăcată oarecum provocator, în orice caz personal, nu cu lucruri foarte noi, dar în care se ghicește ceva «de altădată».

Dincolo de toate acestea, dorim să realizăm un spectacol realist. Măsura în care vom izbuti se va vedea la premieră."

R E Î N T Î L N I R E



CU TEATRUL GIULEȘTI

Odată cu deschiderea stagiunii 1968—1969, Teatrul Giulești își va relua — în sfârșit — activitatea normală... Vreme de trei ani și-a prezentat — peregrin — spectacolele în diferite săli din Capitală și din țară, timp în care, „la sediu”, s-au efectuat lucrări de renovare și modernizare a clădirii teatrului, a scenei și sălii. Mereu prelungitele termene de dare în folosință a edificiului de lângă Podul Grant au afectat ritmul normal de lucru. Forțatele și fortuitele tribulații cărora Teatrul Giulești a

trebuia să le facă față — să nu uităm că în ciuda tuturor dificultăților, în această perioadă s-au scos totuși vreo douăsprezece premiere — au luat sfârșit. Teatrul dispune acum de una din cele mai frumoase și mai moderne săli din țară.

Iată câteva detalii tehnice care ne-au fost date de arhitectul Petre Pădureț, care s-a ocupat în mod deosebit de lucrările de construcție.

„Scena are acum o deschidere de 12 m și o adâncime de 18 m și dispune de asemenea, de o turnantă cu un diametru de 12 m, acționată electric. Două rînduri de culisante, cu deplasări laterale și spre fund, vor permite schimbarea decorurilor într-un timp foarte scurt. De altfel, mărirea scenei, atât pe laterale cît și în înălțime, va da posibilitatea montării concomitente a cel puțin două acte sau două tablouri, ceea ce va înlesni schimbarea completă a decorului în numai câteva secunde. În fine, cele 48 de contrabare, opt dintre acestea fiind mecanizate, vor asigura circulația pe verticală a decorurilor. Se adaugă la acestea un pod rulant (folosit în același timp și ca sursă de iluminat și ca element mobil pe verticală, pînă la jumătatea înălțimii scenei) și o pasarelă de lumini. De asemenea, s-a asigurat, din import, o excepțională orgă de lumini cu patru posibilități de prearanjare a luminilor. Întreaga instalație, condusă de la un pupitru de comandă, are 100 de circuite și va acționa cca. 70 de reflectoare. (Acest număr va putea fi extins la cca. 130, dar deocamdată se va lucra numai cu 70, deoarece nu au fost repartizate și altele.)

Grupul de regie tehnică cu comenzi automate și semiautomate va fi așezat în fundul sălii, la nivelul superior al balconului, și va permite o perfectă supraveghere a scenei în timpul desfășurării spectacolului. Între scenă și grupul de regie tehnică va funcționa un sistem de semnale optice și sonore.

Întreaga aparatură scenică, pentru mînuirea căreia cîțiva dintre tehnicienii teatrului nostru au urmat cursuri de specializare, va crea posibilități deosebite pentru montarea celor mai dificile și mai pretențioase spectacole.

Firește — ne-a spus în continuare arhitectul Petre Pădureț — n-au fost uitați nici spectatorii. Cei care au în minte vechea sală a Teatrului Giulești nu o vor mai recunoaște. S-au desființat balcoanele laterale, iar cele aproape 600 de locuri au fost dispuse în amfiteatru, ceea ce va asigura o vizibilitate perfectă din orice punct. Tapiseria și mocheta într-o culoare pastelată dau sălii un aer intim. Tratarea specială a pereților va asigura o acustică perfectă.

În sfârșit, holurile (cel de la parter a fost mult mărit), bufetul-bar, micul studio experimental (cca. 60—70 de locuri cu așezare variabilă) dispun de o instalație de ventilație, cu posibilități de climatizare.”

PUNCTE DE REPER LA RELUAREA ACTIVITĂȚII

„Așadar, cum bine se știe, în ultima vreme, Teatrul Giulești a fost nevoit să-și pregătească și să-și prezinte spectacolele în condiții improprii datorită vremelniceii sale absențe din sediul propriu.” De aici a început convorbirea cu Elena Deleanu, directorul Teatrului Giulești, și cu Dinu Cernescu, regizorul la același teatru, ceilalți colaboratori artistici ai teatrului fiind, în perioada anchetei noastre, în concediu.

„Implicațiile și complicațiile unei astfel de activități sînt multiple — ne-a spus Elena Deleanu. Aspectele care decurg de aici privesc raportul dintre prezent și trecut, dintre prezent și perspectivă, ridică probleme referitoare la structura colectivului și la justa distribuire a energiilor creatoare, în fine se readuce în discuție — problema problemelor — pulsul relațiilor noastre cu spectatorii. Este vorba deci de toate formele obișnuite și mai puțin obișnuite pe care le poate îmbrăca viața teatrului. Ne reluăm activitatea normală într-un moment în care problema publicului se pune din ce în ce mai ascutit. Sintem conștienți de asta. Din fericire însă, s-a schimbat ceva foarte important. Teatrul Giulești nu se mai află astăzi «unde-a, la Podul Grant». În jurul lui s-a ridicat și s-a consolidat un cartier nou, nou din toate punctele de vedere. E prilejul cel mai bun de a ne debarasa completamente de «complexul-teatrului-departede-centru».

Pornim la lucru cu ideea că trebuie mai întîi să ne recîștigăm publicul (deși sintem convinși că a rămas credincios teatrului nostru), și apoi să-l transformăm în spectator fidel pe mai recentul locuitor al cartierului nostru. Vom încerca de aceea

să conferim spectacolelor noastre un mai înalt grad de eficiență artistică, să le asigurăm o penetrație totală la public, deplină putere de convingere, cu alte cuvinte posibilitatea de a stimula nu numai emoția publicului, ci și gândirea sa.

Am putea numi asta «program»? Nu știu precis, poate că nu, deoarece un program nu poate exista în afara relațiilor concrete. Încercăm să ne formulăm mai degrabă un crez, adică un ideal estetic, căruia să-i subordonăm principiile organizatorice.”

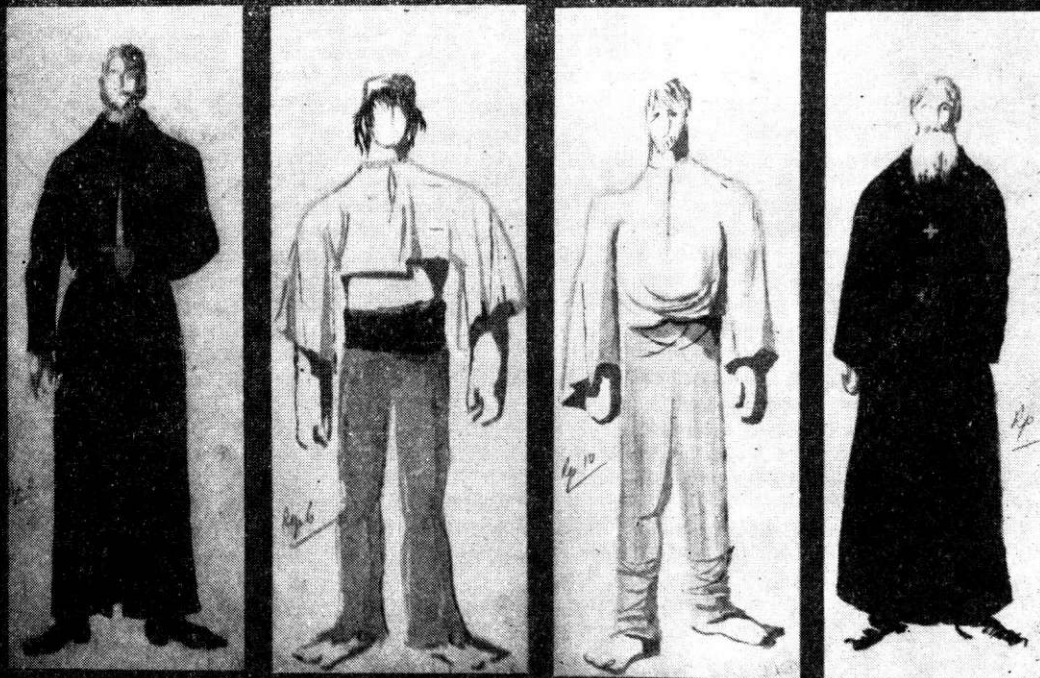
„Firește — intervine Dinu Cernescu — și pentru noi acest ideal ar fi, în ultimă instanță, teatrul-echipă, teatrul unitar, strins unit în jurul unei concepții unice, al unui spirit comun și al unor metode de lucru care să exprime acest spirit.

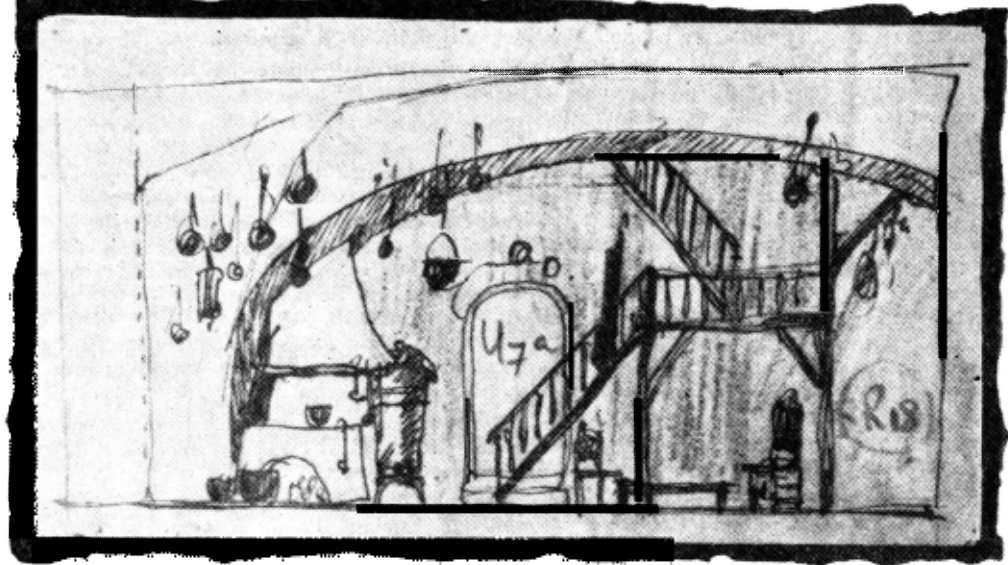
Deocamdată, ceea ce ne dorim foarte mult este ca spectacolele Teatrului Giulești să fie manifestări ale unui mod de teatru structurat pe o concepție limpede, directă, urmărind interpretarea larg accesibilă, contemporană, a unor opere de mare cultură și prestigiu.”

„Așa fiind — revine Elena Deleanu — acordăm aceeași atenție atât literaturii dramatice pe care o vom juca, cit și problemelor de interpretare și celor care țin de structurarea unei echipe. În perspectivă, firește, repertoriul nostru prevede o mare varietate de genuri, fără a prefera pe unul în defavoarea altuia. Comedia, drama, vodevilul, piesa polițistă sau piesa pentru copii, spectacolul muzical și tragedia ș.a.m.d., sînt genuri care vor coexista, sperăm, armonios în repertoriul nostru.

Deocamdată — continuă Elena Deleanu — intenționăm ca în prima parte a stagiunii viitoare să montăm *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Cursa de șoareci* de Agatha Christie și *Un loc rămas liber* de Ionel

Sanda Mușatescu : costume le „Meșterul Manole” de Lucian Blaga.





Vladimir Popov: schiță de decor pentru „Nunta lui Figaro” de Beaumarchais

Hristea, piesă premiată la recentul concurs de dramaturgie. Pe de altă parte, dorim să continuăm tradiția celor mai bune spectacole reprezentate pe scena Teatrului Giulești, montînd spectacole asemănătoare cu *Aristocrații*, *Domnișoara Nastasia*, *Baia*, *Domnul Puntilla și sluga sa Matti*, *Arturo Ui*, *Pălăria florentină*, pe care de altfel o și repunem pe afiș.”

„Obiectivul climatului de cultură năzuim să-l atingem nu doar în viața intimă a teatrului, ci și în jurul teatrului. Vrem — zice Dinu Cernescu — să diversificăm activitățile din teatru și să activizăm, să impulsionăm legăturile noastre cu publicul. Am vrea deci să facem din Teatrul Giulești ceea ce cred eu că trebuie să însemne un centru cultural. Înțeleg prin aceasta că relațiile cu publicul nu se vor mai limita doar la prezența sa în sala de spectacol. Cu mult înainte de începerea spectacolelor, în pauze, dar și la sfîrșitul reprezentațiilor, spectatorii care vor dori vor putea să-și petreacă timpul într-un mic bufet-bar, care va fi deschis în teatrul nostru. În concepția noastră, toate spațiile teatrului își vor căpăta valori polivalente. Astfel, holul teatrului va fi și o sală de expoziții, unde vor avea loc periodic vernisaje ale unor expoziții de artă plastică (iar în parcul din jurul teatrului vor fi expuse sculpturi). Aici vom invita să expună artiști consacrați sau tineri în plină afirmare și vom lua legătura cu diferite muzee pentru împrumutul unor opere de artă aflate în depozite. De asemenea, celălalt hol al teatrului va fi organizat ca un bar unde vor avea loc scurte recitaluri de poezie, seri de muzică, în care vom prezenta noile tendințe ale muzicii moderne, seri consacrate jazz-ului etc.

Firește, n-am exclus din preocupările noastre nici experimentul teatral, căruia vrem să-i dăm un conținut nou. Pentru aceasta, la ultimul etaj a fost amenajat un mic studio cu circa 60—70 de locuri, a căror așezare variază în funcție de necesitățile fiecăruia dintre spectacole. Ne propunem să fie un adevărat laborator în care actorii vor putea face un antrenament de diversificare a mijloacelor interpretative.

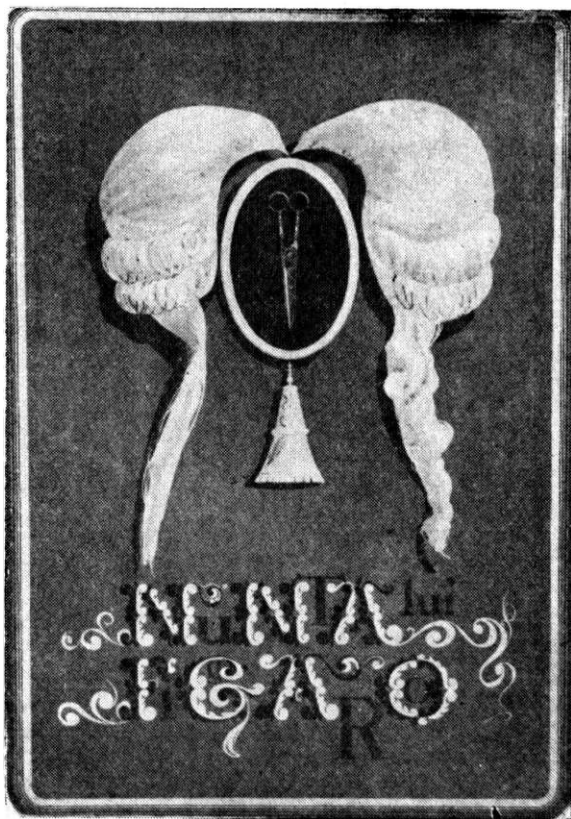
Dorim ca spectacolele laboratorului nostru să fie nu numai o «școală» a actorilor și regizorilor, dar și o «școală» a spectatorului. Aici vom invita regizori tineri sau

debutanți care experimentează și încearcă să promoveze forme inedite de literatură dramatică sau de artă a spectacolului, prin abordarea unor mijloace mai suple sau mai îndrăznețe de comunicare artistică. Întregul colectiv giuleștean este animat de năzuința unei munci asidue — cât mai diverse — către o supremă fuziune cu publicul. Aceasta este expresia unor cerințe generale de educație artistică, cât și expresia unor exigențe speciale de formație ale oamenilor care vin astăzi la teatru.

Pentru că dorim ca relația dintre spectator și «centrul nostru cultural» să fie cât mai complexă, cât mai directă și cât mai puțin întâmplătoare, s-a luat inițiativa ca spectatorii să poată veni la club-barul teatrului cu 2—3 ore înaintea spectacolului, accesul făcându-se pe baza biletului de intrare la spectacol. De asemenea, ei vor putea rămâne și după reprezentație încă 2—3 ore în compania actorilor și realizatorilor spectacolului. Dorim să excludem astfel relația rece, lipsită de comunicabilitate, între faptul scenic și spectatorii noștri.

Întrucât primele spectacole ale stagiunii vor fi *Meșterul Manole* de Lucian Blaga și *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, l-am rugat pe regizorul Dinu Cernescu să ne vorbească și despre ele :

„Căutînd împreună cu conducerea Teatrului Giulești o piesă care să întrunească grelele condiții pe care noi înșine le punem piesei de deschidere a noii săli, am avut cu *Meșterul Manole* bucuria revelației unui text de o mare frumusețe poetică — o poezie transfiguratoare, încărcată de semnificații —, un text profund contemporan și permițînd o modalitate de teatru direct, deci o piesă modernă în esența ei. Ne-am convins de «teatralitatea» acestei piese, de caracterul ei scenic și de remarcabila ei valoare spectaculară.



Proiect de afis pentru „Nunta lui Figaro”

Teatrul lui Blaga este un teatru tragic, de un tragic autentic. Căci ce altceva decît tragic poate fi acest erou, chinuit de marea răspundere de a clădi pentru lumea contemporană lui, și nu numai pentru ea, acest spirit obsedat de o devorantă dorință de cunoaștere — asemănător unui Giordano Bruno sau Oppenheimer — și care merge pînă la sacrificarea propriei lui persoane (sacrificarea Mirei înseamnă amputarea unei jumătăți din propria lui ființă), obținînd în compensație realizarea actului constructiv al vieții sale?

Și în acest «ritual al construcției», care este tema piesei, Meșterul Manole se impune și ți se impune prin gîndirea lui neliniștită, mereu cu un pas înaintea semenilor săi, de unde și inevitabila lui ruptură de ei; toate acestea, transfigurînd una din cele mai frumoase legende, au constituit suficiente motive pentru alegerea și montarea acestei piese.

De altfel, ideea transpunerii scenice a unei lucrări de Lucian Blaga corespunde uneia dintre preocupările teatrului nostru. Felul în care este scrisă piesa și modul cum vom încerca să realizăm spectacolul, căutînd corespondențe contemporane baladei, vor pune în evidență un alt deziderat al repertoriului și al reprezentațiilor Teatrului Giulești: modalități directe de spectacol și larg accesibile publicului.

Mi se par suficiente aceste motive pentru a explica o opțiune și pentru a justifica interesul pe care-l purtăm piesei.

Și acum, despre *Nunta lui Figaro* și despre Beaumarchais.

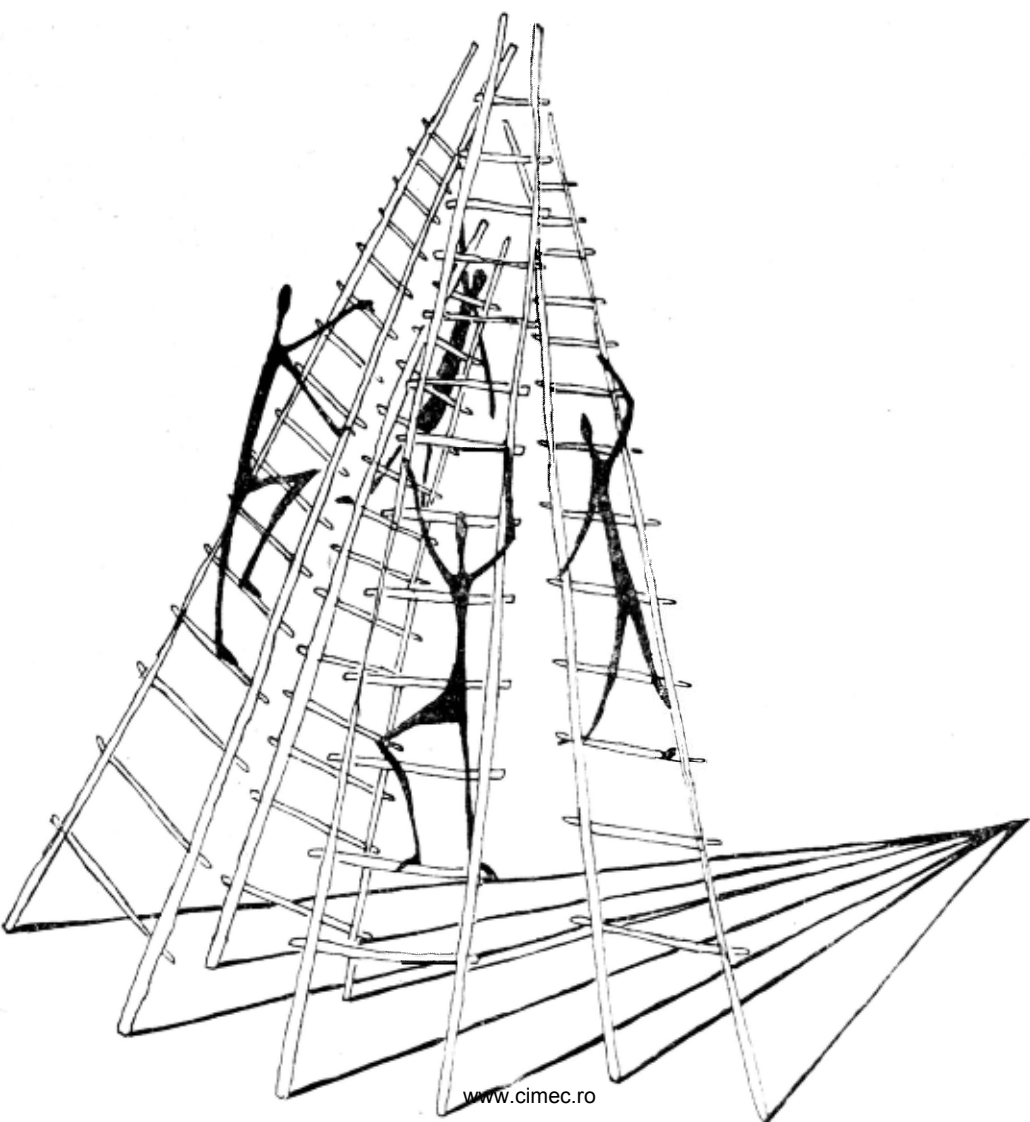
Din Beaumarchais s-a făcut totdeauna un autor salonard, înecat în mătăsurii, dantele, jocuri și jocuri de cuvinte. Eroi și eroinele sale deveneau subit domni prețioși și doamne distinse, iar unul din cele mai revoluționare personaje pe care le-a cunoscut dramaturgia franceză, Figaro, apărea, în majoritatea montărilor, ba girbovit de ani și de reumatisme, pentru că «tradiția» îl cerea interpretat de un «virtuoz» al trupei (or, de obicei, «virtuozul maestru» avea cel puțin 50 de ani), ba apărea pomădat, ca un dansator pe sîrmă. În orice caz nu era eroul creat de Beaumarchais.

Cred că acestei piese, pentru a i se da suflul ei adevărat, nu trebuie decît să i se facă dreptate, adică să se restabilească adevăratele relații realist-istorice ale vremii ei. În acest fel, piesa își va recăpăta caracterul ei popular, vehement, pamfletar și modern.

Dacă înlăturăm din jurul lui Beaumarchais prejudecățile dantelăriilor și dulcigăriilor, de conținut și de formă, vom vedea apărînd în fața noastră un text de o profundă acuitate, poetică și populară. Și nu ne-am propus decît atît."

UN SCURT PROGRAM DE BOSSANOVE

piesă în trei acte
(șase tablouri)
de RADU COȘAȘU



Doamna Maria Procopiu	<i>o doamnă în vîrstă</i>
Sorin Procopiu	<i>nepotul ei</i>
Domnul Sergiu Levescu	<i>un domn în vîrstă</i>
Simona Levescu	<i>fiica lui</i>

Angelica Negulescu
Plutonierul Postolache

Voci din culise :

a unui garderobier, a unui crainic de radio, a unui gradat într-o companie de pază etc.

ACTUL ÎNȚII

TABLOUL 1

Camera doamnei Procopiu, în lumina după-amiezii de vară, filtrată prin hîrtia albastră pusă la ferestrele înalte din fundul scenei. La dreapta celor două ferestre, un dulap vechi, maro, scorjit. Colțul din dreapta e acoperit de o draperie de pluș — dintr-un decor de teatru probabil — care desparte camera de antreul apartamentului. (În antreu, e un alt dulap, nevăzut de noi, în care teatrul de la parterul imobilului mai păstrează costume.) La stînga ferestrelor, dispus oblic, divanul doamnei Procopiu. Lîngă divan — pe măsută — un telefon. În stînga, o altă draperie desparte camera doamnei de mica încăpere în care locuiește nepotul, Sorin Procopiu. În mijlocul camerei — o masă oarecare cu două fotolii învechite, dar în bună stare. Camera e sărac mobilată, dar e curată, bine întreținută, o anumită atmosferă demnă, fără nimic decrepît. Ușa apartamentului se deschide, în antreu — după draperie — intră doamna Procopiu și domnul Levescu. Mișcare și dialog acolo, în antreu.

DOMNUL LEVESCU : Nu, de la Odorhei, din tren, din prima zi am vrut să te întreb cum de ai plecat cu o pălărie cu voaletă.

DOAMNA PROCOPIU : Serge...

DOMNUL LEVESCU : N-au ris șoferii ? N-au protestat hamalii ? Există un sindicat foarte puternic al hamalilor.

DOAMNA PROCOPIU (intrînd) : O, a pus hîrtie albastră... Unde a găsit hîrtie albastră ? Știi că nu se găsește de un an hîrtie albastră ? Unde a putut găsi Sorin, hîrtie albastră ?! (S-a îndreptat spre fereastră, a deschis-o.) Iată, aceasta-i casa mea, mi-a fost dor de ea. (Domnul Levescu privește atent în jur, cu valizele în mînă, umbrela agățată de umăr, batista imaculată la buzunar.) O, Serge, lasă valizele, lasă valizele și să-ți fac un ceai. (Domnul Levescu se conformează, se așază în fotoliu și continuă să privească : doamna Procopiu își scoate pălăria cu voaletă și o pune pe masă : dezbracă pardesiul și-l aruncă pe divan.) Ești obosit ? Mi-e impo-

sibil să înțeleg de ce nu m-a așteptat la gară... (Se apropie de el, îl mîngîie pe părul alb.) Ești obosit, nu ? Foarte obosit... (Îi ia batista albă și-i șterge fruntea.) Cred că n-a primit telegrama, sau a confundat trenurile. (Domnul Levescu îi sărută mîna, decent.) Ești foarte obosit, nu ? Îți fac un ceai. (Un pas, el o reține, îi sărută încă o dată mîna.)

DOMNUL LEVESCU (calm) : Mă bucur că am ajuns... îmi place la tine.

DOAMNA PROCOPIU : Da ? (Volubilă, pentru a păstra decența emoției.) Erau patru cabine, le-au dărimat pentru mine ; în stagiune, noaptea, adormeam după aplauze, fiecare somn ne era aplaudat... Ți s-a întîmplat ca să închizi ochii și să fii aplaudat ?

DOMNUL LEVESCU : Îmi place foarte mult la tine... (Pedant, îi ia batista din mînă, o așază cu grijă în buzunar.)

DOAMNA PROCOPIU : ... dar ?

DOMNUL LEVESCU : ... dar cum ai avut curajul să pleci cu o voaletă ? (*la pălăria cu voaletă, o contemplă ca pe craniul lui Hamlet; doamna Procopiu încearcă să i-o smulgă.*) A, nu, nu, Marie, e minunată. Printre atâtea baticuri și economate, printre sosuri de cantină și zvonuri, ea e superbă, e curajoasă... e...

DOAMNA PROCOPIU (*rezolută*) : Nu-ți mai fac nici un ceai... (*Își ia valiza, o așază pe celălalt fotoliu, o deschide...*)

DOMNUL LEVESCU (*pune deoparte — ostentativ — pălăria cu voaletă*) : ...

DOAMNA PROCOPIU : Nu ești obosit. Te amuzi.

DOMNUL LEVESCU : Și oamenii obosiți nu se amuză ? Atunci cine se mai amuză ? (*Doamna Procopiu scoate lucrurile de la Sovata : o fustă, o bluză, încă o fustă ; drum la dulap — îl deschide.*) Eu cînd sînt obosit, mă amuz, și anume : mă amuz îndelung. (*Doamna Procopiu pune în dulap o fustă, o bluză, atîrnă la fereastră, pe un ume- raș, o altă rochie, din mers aranjează cuvertura pe divan, apoi reface în ace- lași ritm drumul valiză-garderob. Dom- nul Levescu o urmărește surîzînd, șar- jează contemplarea, trăgîndu-și fotoliul pentru a căpăta „perspectivă”...* Doam- na Procopiu iese, ducînd la bucatărie — prin camera lui Sorin — cîteva far- furii și pahare, vesela de voiaj. Dom- nul Levescu bate în brațele fotoliului. se ridică drept ca bradul, își deschide valiza ; scoate o haină albă de vară, o conspectează.) Unde ai talcul în casă ? Puțin talc ! Marie, talc cît un virf de cuțit. Mi-ai promis că imediat cum ajungem la București, îmi dai talc... pentru haina albă, pentru haina albă, Marie — vreau să mă prezint în haină albă ! Nu ții să mă prezint în haină albă ? (*Ridică din umeri, aruncă haina, trage fotoliul lîngă telefon, for- mează un număr și așteaptă întinzînd picioarele pe colțul divanului.*) Alo. Simona scumpă, tăticul, numai el ! Ex- celent... Un efort al naturii de a uita de război, o Sovată imaculată, un verde... Mare, mare de tot, tu ? Nu minți... Ce ai gîndit ? Dar exact ! Exactitatea e geometria înțelepciunii. (*În timp ce o ascultă, intră doamna Procopiu, ținînd în mînă un șervet de bucatărie ; aer de gospodină, care-l obligă pe domnul Levescu să renunțe la poziția comodă, rămîbind picior peste picior ; o cheamă printr-un gest, doamna Procopiu nu se apropie, îi ia haina și vrea să plece ; domnul Le-*

vescu acoperă receptorul.) Nu vrei să-i spui nimic, Marie ?

DOAMNA PROCOPIU (*severă*) : Serge, nu-mi plac exagerările ! De ce precipiți lucrurile ?

DOMNUL LEVESCU (*dezarmant*) : E tot ce a fost mai frumos în viața mea...

DOAMNA PROCOPIU (*după o ezitare, ia receptorul ; cit timp vorbește, dom- nul Levescu îi ține mîna într-a sa, ton de amabilă convenție, biruit încet de tandrețe*) : Alo, domnișoară Levescu, iartă-mă că vă întrerup convorbirea, nu obișnuiesc. Sînt o vechi cunoștință a tatălui dumitale, ne-am reîntîlnit la Sovata, mă numesc Procopiu... N-ai de unde... M-a condus pînă acasă... galant, elegant, da, eternul elegant, cred că nu te supără... Firește că-l cunoști mai bine... Mi-ar face plăcere să vii să-l iei... Îți va da adresa. Nu, nu sînt obosită... Te rog... (*Îi dă receptorul și iese, cu haina lui și șervetul pe braț.*) Mai multă pudoare, Serge !

DOMNUL LEVESCU : Simona, ascultă-mă, ții minte unde am văzut Shakes- pearul acela fabulos, ca și prostia aceea cu femeia frigidă ? Exact. Exact... doamna Procopiu a fost casierita tea- trului, grandoare și servitute. (*Se în- tinde din nou, de astă dată cu picioa- rele sub divan.*) Urci la etajul III, suni la unicul apartament. Ce înseamnă că nu acum ? (*Ascultînd, aduce la iveală, cu piciorul de sub divan, un pantof de damă, și încă unul ; ia un pantof în mînă.*) Înțeleg orice, dar declinarea unei invitații e egală cu... Pro- tocolul nu va muri niciodată ! (*Aruncă pantoful, îl ridică pe celălalt.*) Te rog, nu mă necăji... (*alt ton*) și ia din raf- tul Manet-Monet-Courbet-Degas, întin- zi bine mina, sticla de șampanie... fără comentarii ! Un tată nu se comentează... Te sărut ! (*Inchide receptorul — ime- diat, ridicîndu-se, ascunzînd la spate pantoful.*) Marie ! Marie ! (*Doamna Procopiu e sub draperia care marchează intrarea în camera lui Sorin ; șterge un pahar.*)

DOAMNA PROCOPIU (*severă*) : Îți re- pet, Serge, mai multă pudoare ! Mai multă sobrietate ! Mai puțină extra- vaganță. Mă amețești, mă...

DOMNUL LEVESCU (*apropiîndu-se, cu pantoful la spate*) : Ah, Marie, ai ceva din zierele epocii : „mai multă pudoare, mai mult cărbune, mai multă princi- pialitate...” Ce înseamnă după război, după Sovata... după un amurg la Si- ghișoara... mai mult, mai puțin ?... Mai puțin ce ? Ce ni se poate cere mai pu- țin, ce am avut prea mult ?

DOAMNA PROCOPIU : Mai puțină extravaganță, mai puțină...

DOMNUL LEVESCU : Extravaganță? Eu sint extravagant când... Mă indispui, Marie. Mă indispuie acest pahar în mîna ta (îl smulge cu mîna dreaptă și-l aruncă peste umăr, spărgîndu-l)... la zece minute după ce ne-am întors; mă indispuie acest șervet de gospodină, mă indispuie inconștența — implicată în acești pantofi ! (Și, decisiv, îi descoperă. Doamna Procopiu, siderată.) Cum e posibil să porți asemenea orori ? (Doamna Procopiu încearcă să-i smulgă pantofii din mină.) Îi aruncăm chiar acum !

DOAMNA PROCOPIU (apărîndu-i, dar cu dezgust) : Nu-s ai mei !

DOMNUL LEVESCU : Nu-s ai tăi ?

DOAMNA PROCOPIU (îndreptîndu-se spre divan, întoarce perna, cuvertura) : E fără precedent ! Sorin n-a adus pe nimeni... niciodată. (Trece rapid în camera lui Sorin, domnul Levescu o urmează : o secundă, două, trei, pauză. În sfîrșit, vocea domnului Levescu : „Cămașa de noapte e excepțională ! Poate că face o partidă bună !“)

VOCEA DOAMNEI PROCOPIU (severă, fără concesiї jovialității) : E fără precedent ! (O pauză de alte trei-patru secunde.)

DOMNUL LEVESCU (reîntrînd, cu o broșură în mînă, parcă citînd, parcă nu) : Dragă Marie, ca să vorbești sincer, iartă-mă... ceea ce mă neliniștește nu e cămașa de noapte — în fond trebuie să admirăm ținuta tinerei doamne. Sînt fete, simples d'esprit, care se prezintă doar în combinezon, nu ?

DOAMNA PROCOPIU (apărînd de sub draperie, ton grav) : În baie, am găsit o periută de dinți străină și un tub de...

DOMNUL LEVESCU (perorînd, cu broșura în mînă) : Cu atît mai frumos, e exact ce vreau să spun, există garanții de educație... Avem de-a face cu o doamnă, fără discuție. Ceea ce mă neliniștește este că la o privire fugară în biblioteca nepotului tău — intelectual, bacalaureat, nu descopăr nici un Hugo, nici un Baudelaire, nici un Tolstoi... E terifiant, la 22 de ani ! Cămașa nu mă intrigă...

DOAMNA PROCOPIU : Totuși, niciodată nu a adus pe cineva în casă, fără...

DOMNUL LEVESCU : În schimb, găsesc, pe noptieră, „livre de chevet“, această broșură. (O aruncă peste umăr.) Rapoarte în artă !... (În fața ei cu mîinile la spate.) „Rapoarte“... Cum îl lași ? Unde ești ?... Cel puțin două

tragedii de Shakespeare ai văzut -- după ce ai închis „casa“...

DOAMNA PROCOPIU (îl ocolește, ridică de pe covor broșura și trece în camera lui Sorin) : Te rog, încetează... (Din camera lui.) Tot ce mi-a explicat politic a fost foarte logic și su-perb.

DOMNUL LEVESCU : Foarte logic și su-perb... (Doamna Procopiu reîntră cu un fîșar, stringînd de pe covor cioburile paharului spart ; domnul Levescu o privește meditativ ; doamna Procopiu ie-se.) Voi sta de vorbă cu el (se așază în fotoliu, surescitat), îl voi educa, îl voi face să înțeleagă ce înseamnă „niciodată toamna n-a fost mai frumoasă sufletului nostru doritor de moarte...“. (Doamna Procopiu revine, se așază în fotoliu, ungîndu-și mîinile cu glicerină, probabil ca orice gospodină educată, după ce a spălat vasele ; ton ceva mai lucid.) Voi sta de vorbă cu el, absolut patern.

DOAMNA PROCOPIU (serioasă) : Lucrurile sînt mult mai complicate, Serge.

DOMNUL LEVESCU : Lucrurile sînt totdeauna mult mai complicate.

DOAMNA PROCOPIU : De patru ani, de cînd a rămas singur cu mine, băiatul acesta, în acest domeniu, s-a comportat cu o discreție admirabilă.

DOMNUL LEVESCU (în defensivă) : Discreția în acest domeniu, la această vîrstă, nu e admirabilă, ci suspectă.

DOAMNA PROCOPIU (enervată) : Serge, isprăvește — nu putem discuta tot timpul cu umor !

DOMNUL LEVESCU : E foarte trist...

DOAMNA PROCOPIU : ... și păstrează-ți poantele pentru caricaturi. Te rog. (Pauză.) Ca el s-o aducă în lipsa mea, fără să mă întrebe, să doarmă cu ea, să trăiască aici, să mănînce aici — am descoperit urme slabe de ruj pe vase...

DOMNUL LEVESCU (mereu prompt, într-un fel de bombăneală) : Asta mă dezamăgește, mănîncă și nu spală vasele...

DOAMNA PROCOPIU (judecată clară) : ... înseamnă că această fată a intrat serios în viața lui și deci și-n a mea, ceea ce...

DOMNUL LEVESCU : Cum, e atît de serios ? Atît de îngrozitor de serios, la vîrsta asta, încît dacă o fată doar-me cîinci zile...

DOAMNA PROCOPIU (mîndră, bunică) : Exact. E foarte serios. Sînt altă generație, Serge, alt orizont, alte lecturi...

DOMNUL LEVESCU (izbucind): Nu, doamnă Procopiu, nu cred în opoziția generațiilor, v-am mai explicat pe cărarea care ducea la stîină, ați uitat. DOAMNA PROCOPIU (tușată; surd): N-am uitat.

DOMNUL LEVESCU: Nu există decît oameni vii și oameni morți. Oameni morți la 24 de ani, oameni vii la 75. Atît.

DOAMNA PROCOPIU: Dar, Serge, această fată...

DOMNUL LEVESCU (pași mari prin cameră): Această fată, această fată ... această doamnă, mai bine zis, fiindcă îmi închipui că nepotul dumneavoastră e unul din rarele cazuri de seriozitate fertilă, această doamnă, care te înfricoșează pînă la a renunța la un proiect mult mai valabil decît toată biblioteca dumnealui, e dovada indiscutabilă că destinele dumneavoastră s-au despărțit, după cum e în firea lucrurilor, iar dînsul se află în binecuvîntata postură de a mă asculta pînă la capăt și, mai ales, de a mă accepta. Mă va accepta... ne va accepta. Imposibil ca o cămașă de noapte să transforme un Romeo într-un Montague!...

DOAMNA PROCOPIU (ride discret, dezarmată): O, Serge, ești un imens copil.

DOMNUL LEVESCU (așezîndu-se în fotoliu, istovit): Sînteți lașă, doamnă.

DOAMNA PROCOPIU (mai senină): ... te-aș vedea, la bară, în barou... pleddînd în crime pasionale...

DOMNUL LEVESCU (mai concesiv): Aveți o intuiție deajuns de exactă, doamnă, cu amendamentul următor: copiii — chiar „imenși” — nu nimeresc în avocatură. Dar teatru romantic; cu crime pasionale — cum spuneți...

DOAMNA PROCOPIU: Fii natural, Serge.

DOMNUL LEVESCU: ... cu drame despletite, visam o vreme... da. Aș fi putut fi un Hernani epocal, în *Hoții* cred că aș fi zguduit sala, mi-am dat însă seama la timp că detest dramele. Aș fi fost ridicol. Știți care a fost marea mea vocație, doamnă, descoperită tîrziu, poate prea tîrziu, ca un voiaj în Antile?

DOAMNA PROCOPIU: Spune-mi, cu condiția — repet — să mi-te adresezi natural.

DOMNUL LEVESCU (fixînd-o printre genele obosite): Hm... Ai un fruct în casă?

DOAMNA PROCOPIU: Cred că mai am în valiză. (Se ridică, el o reține, luîndu-i mîna.)

DOMNUL LEVESCU: Sînt merele acelea zbîrcite, cumpărate la Odorhei? (Doamna Procopiu accede, domnul Levescu o aduce spre el, pe brațul fotoliului.) Nu pot mîncă mere meschine... merele trebuie să fie perfecte. (O mîngîie pe mîină, meditativ. Se aude o cheie răsucindu-se în ușa apartamentului. Doamna Procopiu se ridică grabnic de lîngă Serge, își aranjează „permanentul” cu un gest de pudoare binecunoscut la fețele surprinse de părinți și face cîțiva pași în întîmpinarea lui Sorin, brațele deschise matern. Sorin intră.)

SORIN (precipitat): Bună seara, mami, bine ai venit! (O îmbrățișează repede. ar vrea să se retragă, dar ea îl mai reține o clipă, și el admite.) Cum ți-a mers?

DOAMNA PROCOPIU (eliberîndu-l, un pas înapoi): Nu te-ai îngrășat, nu ai luat proporții. Hîrtia albastră e extraordinară... (Sorin se întoarce, nervos, dă deoparte draperia camerei lui.) N-ai primit telegrama? Mi-ar fi plăcut ca la primul voiaj după război să mă aștepti la...

SORIN (din camera lui): Am avut o ședință de șase ore, n-am avut cum să te anunț. (Revine.)

DOAMNA PROCOPIU: Dă-mi voie să ți-l prezint pe domnul Sergiu Levescu, un vechi cunoscut, reîntîlnit după mulți ani la Sovata, care m-a condus pînă acasă. (Sorin, absent, îi dă mîna, se trîntește în fotoliu, așteaptă. Doamna Procopiu se așază pe brațul fotoliului lui și încearcă să trezească o conversație amabilă.) Cred că e cel mai vechi cunoscut. De cînd ne cunoaștem, Serge? (Domnul Levescu tace, fixîndu-l pe Sorin.) La 18 ani, cînd am dat la Conservator, în Ofelia... (spre Sorin)... ți-am povestit, nu? (spre domnul Levescu)... în '909, nu, Serge? (domnul Levescu tace)... m-a desenat în „Aurora”, am luat masa la Capșa, după aceea a devenit caricaturist teatral, eu am renunțat (mîngîindu-l pe Sorin). Lumea e mică... s-a întors din Franța, în '46... Cînd ai plecat, Serge? În '38? În '39?

SORIN: Mami, nu m-a căutat nimeni?

DOAMNA PROCOPIU (mîngîindu-l pe pîr): Nu, cine să te caute? Ar trebui să te tunzi, dragul meu. (Pauză.) Ori-cum, domnul Levescu a făcut războiul la Paris, are amintiri extraordinare din

teatru, din presă, de pe stradă. Povesteste-i, Serge, seara cu...

SORIN: De când ai sosit, n-a venit nimeni, precis?

DOAMNA PROCOPIU: Nu-mi aduc aminte să te fi mințit vreodată. *(Îi îndreaptă gulerul.)* Îmi pare foarte bine pentru hirtia albastră, în ziua plecării am bătut tot orașul...

DOMNUL LEVESCU: N-aș putea începe să povestesc despre Paris, despre Parisul extraordinar — cum a spus Marie — extraordinar de demn, se înțelege, fără să vă aduc mai întâi un omagiu pentru înțelegerea dovedită față de voaleta bunicii dumneavoastră, în această vreme contradictorie. *(Ridicându-se.)* Jaquinot, scumpul Jaquinot, cel mai categoric cronicar dramatic pe care l-am ilustrat vreodată, singurul care mi-a inhibat virulența desenului, spunea într-o seară că voaleta e singura realitate care nu poate ridiculiza o femeie. Voaleta, pe chipul unei doamne, este o frumusețe fără fisură, inatacabilă.

(Sorin se ridică brusc, din cițiva pași e la ușa apartamentului, se aude cum o deschide brutal și așteaptă.)

DOAMNA PROCOPIU: Ești stupid. Serge! Ești imposibil.

DOMNUL LEVESCU *(copilăros și demn în eșec)*: Posibil, doamnă, posibil...

DOAMNA PROCOPIU: Cum poți să începi așa?

DOMNUL LEVESCU: Cred în umor. Marie. Înțelege-mă. *(Și o mângâie delicat pe păr.)*

SORIN *(revenind, nervos, după consumarea gestului)*: Sint convins c-a fost aici, că ai găsit-o aici.

DOAMNA PROCOPIU: Am găsit-o aici? Pe cine?

SORIN: Ați găsit-o aici și ați gonit-o.

DOAMNA PROCOPIU *(indignare gîtuie)*: Eu? Eu s-o...

SORIN: Da, ați gonit-o!

DOAMNA PROCOPIU: Știi foarte bine că n-am gonit pe nimeni, niciodată.

DOMNUL LEVESCU: Tinere, dă-mi voie...

SORIN: Nu știu nimic... decît că nu e aici!

DOAMNA PROCOPIU: ... Și de ce s-o fi gonit?

SORIN *(un oarecare simț al ridicolului, aplanînd)*: Nu știu — din egoism, din prejudecată... o fată, deodată...

DOAMNA PROCOPIU *(mai calmă)*: N-am găsit decît o pereche de pantofi... necunoscuți.

DOMNUL LEVESCU: Scilciați, îngrozitor de scilciați...

SORIN *(tăios, dornic să-l dea afară)*: Nu ne putem îmbrăca, deocamdată, la „Sicul parizian”...

DOAMNA PROCOPIU: Sint la bucătărie.

DOMNUL LEVESCU: Dar ai putea ține seama că bunica dumitale nu suportă pantofii urîți. O deprimă, o înspăimintă! Am vrut să arunc pantofii, nu m-a lăsat. De altfel, nu mai sîntem la vîrsta la care să ne permitem să gonim oamenii, dimpotrivă...

SORIN *(rău)*: Dimpotrivă, ce?

DOMNUL LEVESCU *(neabătut)*: Dimpotrivă, ați, sîntem în situația lui Iisus și lăsăm toți copiii să vină la noi... Din cîteva elemente, ne-am dat seama că e vorba de o copilă.

SORIN *(dezarmat, ușor flatat, suride)*: Sînteți foarte perspicace.

DOAMNA PROCOPIU: Serge, îmi mărturisea, crede foarte mult în umor. Să-ți fac o cafea?

SORIN: Probabil că e unul dintre artiștii la care opera se confundă cu caracterul. Caricatura se confundă la dînsul...

DOMNUL LEVESCU: Înțeleg, vă înțeleg foarte bine ironia, nu trebuie s-o detațiați. Calitatea ei nu e indiscutabilă, ba chiar e alături de obiect.

DOAMNA PROCOPIU: Mă duc să-ți fac o cafea...

DOMNUL LEVESCU: E foarte necesar. *(Sorin acceptă, doamna Procopiu, de sub draperii, îi face un semn enigmatic domnului Levescu, să aibă, probabil, tact — semn pe care dînsul nu-l ia în seamă.)* Să revenim: de ce ironia dumneavoastră nu e la obiect. În primul rînd, din punctul meu de vedere, subiectiv deci, în fiecare din noi există o caricatură, cel puțin conturul unei caricaturi. Dumneavoastră vă temeți de acest fenomen, îl ocoliți — eu, nu. Din punct de vedere obiectiv, eu nu mă mai ocup cu caricatura, așa că...

SORIN: Unde lucrați?

DOMNUL LEVESCU: Undeva unde opera e imposibil să se confunde cu autorul ei. La o cooperativă specializată în busturi. Recunoașteți că nu mă pot confunda...

SORIN *(fără ironie)*: Mergeți cu gluma cam prea departe.

DOMNUL LEVESCU: Dar nu găsesc în asta nimic rizibil. Adică, v-ați închipuit că busturile sub care luați hotăriri în sălile de sedință au apărut din aer? Sint și ele opera unor muncitori, domnul meu — cer efort, su-

doare, inspirație, intră în acel grandios proces al muncii care a transformat maimuța în om, nu?

SORIN (*superior*): Sinteți la curent cu noțiunile...

DOMNUL LEVESCU: Sîntem la curent. citim în fiecare dimineață articolul de fond, sîntem conștienți de contribuția noastră la plasarea omului în istorie, despărțindu-l de preistorie, cum spune responsabilul nostru, fin intelectual: ne bucurăm de concedii plătite, conform codului muncii. Concediul meu la Sovata e o dovadă elocventă, orice ar spune reacțiunea...

SORIN: V-ați simțit bine la Sovata...

DOMNUL LEVESCU: Excelent. sub toate aspectele. Dar mai presus de orice, mai presus de reîntîlnirea cu bunica dumneavoastră, la care voi reveni, știți cine a planat cu umbra lui asupra celor zece zile petrecute acolo?

SORIN: Nu.

DOMNUL LEVESCU: În 1910, domnule Procopiu — după ce bunica dumneavoastră, Ofelie căzută pe nedrept la examen, fie vorba între noi, m-a respins —, în 1910 am plecat în Elveția, tînr cu toate drumurile deschise în față. Am stat vreo trei ani, deajuns de lefter, o spun fără jenă, tatăl meu, în sfîrșit... Cea mai puternică dintre amintirile mele elvețiene este — v-o spun sincer — apariția lui Lenin, timp de aproape un an, în restaurantul în care luam masa la prînz. Ne-am salutat zilnic, am constatat că aveam cîteva preferințe culinare comune. Era un gurmănd, un bon viveur, un charmant, un mare causeur, poate chiar un jouisseur — sînt termeni pe care n-o să-i găsiți în biblioteca dumneavoastră, dar la care eu țin. E o imagine a lui pe care n-o veți găsi nici în busturile mulate în proporții de masă: după cum Marx, bunicul care-și ducea nepoții în spate, nu?... nu e același cu cel pe care-l prezentăm mulțimilor. E o părere de profan în politică, dar, firește, revoluția are dreptul să evite uneori umanul.

SORIN: După dumneavoastră, umanul e omul în restaurant?

DOMNUL LEVESCU: E o întrebare grea, recunosc, n-am reușit să aflu pînă azi pînă unde se întinde umanul. Dar nu despre asta e vorba, ci despre Sovata... M-am întîlnit acolo cu bunica dumneavoastră, după ani de zile de la despărțirea noastră. Mi-a povestit, firește, despre moartea părinților dumneavoastră în adăpostul acela de pe bulevardul Mărășești.

SORIN (*împotriva oricărui amintiri, brutal*): Ce vreți, concret, de la mine, domnule Levescu?

DOMNUL LEVESCU (*calm*): Bunica dumneavoastră mi l-a adus din adîncul amintirilor pe Lenin în Elveția: e o asociație pe care Proust — marele Proust, nu-l aveți în bibliotecă — a descris-o printr-o prăjitură care, muiață în ceai, îi descoperă deodată toată copilăria...

SORIN: Știu, madeleina... Mai departe!

DOMNUL LEVESCU (*uimire sinceră*): Cum, ați citit Proust? Cunoașteți Proust? Dar nu l-am văzut în bibliotecă.

SORIN: Asta nu vă interesează.

DOMNUL LEVESCU: Firește că nu mă interesează...

SORIN: Nu vă dau socoteală dumneavoastră.

DOMNUL LEVESCU: Va fi mai grav cînd vă veți cere singur socoteală!

(Doamna Procopiu aduce pe o tavă cafeaua pentru Sorin, ceaiul pentru domnul Levescu: înaintează încet, amîndoi o privesc, dînsa așază în fața fiecăruia ceașca respectivă, domnul Levescu îi caută privirea — doamna Procopiu îl ocolește.)

SORIN (*forțat de prezența bunicii*): În sfîrșit, ce vreți exact de la mine?

DOMNUL LEVESCU (*nesigur*): Vreau să vă comunic o frază a lui Lenin din acea perioadă. (*Sorbînd din ceai.*) Era deci înaintea revoluției... Plimbîndu-mă cu bunica dumneavoastră (*doamna Procopiu îl fixează*), discutînd cu ea, amintindu-ne de atîtea și atîtea, și mai ales gîndindu-ne la atîtea și atîtea, mi-am dat seama că și eu eram în fața unei revoluții. (*Sorin bea cafeaua.*)... Și mi-a apărut această frază, sau această idee a lui Lenin, din 1912, în restaurantul genevez. Știți cum a definit dînsul progresul? (*Sorin depune ceașca pe masă.*) Sinteți progresist, vă interesează, nu? (*Domnul Levescu soarbe din nou ceaiul.*) Marie, e un ceai extraordinar! Ți-am spus și ție cum definea Lenin progresul, nu? (*Doamna Procopiu-sfinx. Sorin se ridică brusc, se încheie la gulerul cămășii.*) O clipă, nu puteți pleca fără a afla că progresul e posibilitatea, din ce în ce mai mare, ca individul să-și decidă singur destinul. (*Se ridică.*) Cred că atît eu, cit și dumneavoastră, dintr-un anume punct de vedere, sîntem... (*Se sună la ușă: Sorin, din doi pași, iese în antreu.*)

DOAMNA PROCOPIU (fără vehemență): Am auzit tot, Serge. (Cu milă.) Ai fost ridicol de subtil.

DOMNUL LEVESCU: Am vrut să fiu simplu, Marie.

SORIN (la ușă): Angi, tu ești?

DOMNUL LEVESCU: A trebuit să-i explic în termenii lui ideea noastră.

O VOCE DIN ANTREU: Domnu' Sorin, m-a trimis domnu' regizor să iau costumele de la *Hecuba*.

SORIN: Mami, unde sînt costumele de la *Hecuba*?

DOAMNA PROCOPIU: În dulapul din antreu. Aveți grijă să nu spargeți ceva.

VOCEA: Știu eu unde sînt, domnu' Sorin. Nu spargem nimic... (Scîrțitul dulapului greu.)

DOMNUL LEVESCU (rugător, simplu sentimental, fără vervă): Trebuie să ne căsătorim, Marie... vom fi fericiți... nimic nu-i mai ridicol decît să renunți la fe... (Sună telefonul, doamna Procopiu se desparte de domnul Levescu și, imediat, e la telefon.)

DOAMNA PROCOPIU: Alo, da... da... (șoaptă) dar... (Pare pierită.)

VOCEA GARDEROBIERULUI (din antreu, simultan cu convorbirea telefonică): Domnu' regizor zice că desființază toate costumele de la tragedii, sper să nu vă mai deranjez... Închideți ușa după mine, domnu' Sorin.

DOAMNA PROCOPIU (tranșant, cu ultimele puteri, căci Sorin a venit rapid din antreu în scenă): Greșeală, greșeală, domnule... Nu e Teatrul Național!

SORIN (tremurînd): Cine a fost, mami?

DOAMNA PROCOPIU: O greșeală.

SORIN (enervat la culme): Cum greșeală? Te-am auzit...

DOAMNA PROCOPIU: Căutau Naționalul, n-ai auzit? Ai fost atent să nu

fi dispărut ceva din antreu? (Sorin dispare în camera lui, trăgînd drapelele. Doamna Procopiu îi comentează mișcarea „spiritual”.) Sorin are o încredere oarbă în toți... se enervează cînd îi atrag atenția. (După o clipă, în care, atentă, ascultă tăcerea din camera lui, se apleacă spre domnul Levescu — în șoaptă.) Fata aceea a fugit cu părinții peste graniță... era un văr de-al ei. (Tare — pentru a da, dincolo, iluzia conversației.) Habar n-are cît se fură zilnic. (Îl mîngîie pe domnul Levescu, tandru, pe frunte.) Du-te, Serge, te rog, du-te! Nici nu știu cum să-i spun...

DOMNUL LEVESCU (luîndu-i mîna într-a sa, ținînd-o strîns, gest din alt secol): Dar, Marie... cînd? Mîine...

DOAMNA PROCOPIU (făcîndu-i semn să tacă): Sorin, domnul Levescu îți transmite la revedere... (Șoaptă de fată care se ascunde de părinți.) Dă-mi mîine un telefon...

DOMNUL LEVESCU (ridicîndu-se, aranjîndu-și ținuta, luînd valiza; arătînd spre antreu, condus la braț de doamna Procopiu, amfitrionă; în șoaptă, respectîndu-i situația): Nu mă așteptam la un asemenea deznodămînt... mîine, Marie... (Ea acceptă mut — el îi sărută mîna.) Haina rămîne la tine. Dacă vine Simona... (Doamna Procopiu îl încredințează — prin gest — că știe ce are de făcut.)... și șampania, Marie. (Iese.)

DOAMNA PROCOPIU (se întoarce la masă, strînge paharele, ascultă din nou tăcerea din camera lui): Sorin...

GLASUL LUI SORIN: Ce-i, mami?

DOAMNA PROCOPIU (cu tava în brațe, spre camera lui): Spune-mi, cum stai cu cămășile... cu ciorapii?...

CORTINA

TABLEUL 2

După o zi

Doamna Procopiu discută în antreu cu garderobierul; firește, nu se văd, mascați de draperiile antreului; ne parvine de acolo o mișcare, totuși...

VOCEA GARDEROBIERULUI: ...domnu' regizor susține că viața a alungat tragediile din viață și de pe scenă, le-a alungat în culise, doamnă...

DOAMNA PROCOPIU (bonomă cu salariații): Nu mai exagera, Nelule! Toată viața ai fost un prăpăstios...

VOCEA GARDEROBIERULUI: Nu exagerez deloc, doamnă. Știți ce înseamnă pentru mașiniști să monteze furnale,

macarale și sonde? Le vine nebulia, doamnă...

DOAMNA PROCOPIU: Las' că așa ați bodogănit și la *Noaptea regilor*, că-i prea mult decor, prea multă...

VOCEA GARDEROBIERULUI: Dar era Shakespeare, doamnă... ăsta ține de 300 de ani... Pieseale astea cu furnale or să țină 300 de ani?

DOAMNA PROCOPIU : Asta nu în-
seamnă că nu sînt bune... Mai ai ceva
de luat ?

GARDEROBIERUL : Rochia Fedrei, actul
trei, pentru o soție de miner... Am fost
cîndva Lorenzo, doamnă... (*Recitînd tea-
tral.*) „Mergi de-ți găsește, cum ați ho-
tărit, iubita, urcă în iatacul ei și mîn-
gii-o, dar n-aștepta străjerii să prindă
de veste...” Aveam 26 de ani și...

DOAMNA PROCOPIU (*tot fără s-o ve-
dem*) : O, Serge, intră, treci și așteap-
tă-mă o clipă. (*Sergiu Levescu intră în
scenă, sobru, ciudat de sobru, sumbru.*)
Domnu' Nelu a promis, ieri, că nu ne
mai deranjează, și azi, cu noaptea-n
cap...

GARDEROBIERUL : Nu e vina mea,
doamnă, dacă adaptăm costumele...

DOAMNA PROCOPIU (*în timp ce Serge
Levescu se așază în fotoliu, scoîndu-și
aristocratic mînușile albe, deget cu de-
get*) : Îi comunicî domnului regizor că
nu mai are aici nimic antic...

GARDEROBIERUL (*calambur popular*) :
Antic și de demult, sîru-mîna, doamnă
Procopiu. (*Iese, se aude ușa închîn-
du-se, doamna Procopiu intră, domnul
Levescu rămîne sobru și glacial în fo-
toliu, dînsa e volubilă, ca doamnele
bătrîne, de dimineață...*)

DOAMNA PROCOPIU (*în picioare,
lingă el, îl mîngîie decent pe păr —
tandrețe matinală*) : O, Serge, am avut
o noapte îngrozitoare, cu valeriană...
Tu ? Încă nu mi-am revenit. (*Se duce
la noptiera ei, o lungă operație de picu-
rare a unei soluții reconfortante într-un
pahar.*) I-am spus tot, nu m-a crezut...
(*Domnul Levescu o fixează îndelung.*)
A plecat în plină noapte la ea acasă...
Am rămas singură... pînă la trei dimi-
neața. M-a găsit trează... la trei dimi-
neața. Era fiica unor mari industriași...
trăise o săptămînă aici, niciodată nu-l
alarmase, dimpotrivă...

DOMNUL LEVESCU : Dimpotrivă, ce ?

DOAMNA PROCOPIU (*mestecînd cu o
linguriță soluția*) : Hotăriseă să se că-
sătorească, în dezaçord cu părinții, dar
lui nu-i păsa. Îți dai seama cît risca...

DOMNUL LEVESCU : Nu-mi dau
seama.

DOAMNA PROCOPIU : Cum nu-ți dai
seama ? El e ce e, ea — fiică de in-
dustriaș, asta se admite foarte greu în
situația lui...

DOMNUL LEVESCU (*același ton rece,
și la pîndă*) : Asta ți-a spus-o el
sau ?...

DOAMNA PROCOPIU : ...am dedus,
Serge, am dedus — cum o să-mi spună
el ? El părea nebun... A găsit casa

putsie, pusele închise, a forțat intrarea
de serviciu — mi-a dat toate detaliile
cu sînge rece, nu l-am văzut niciodată
în starea de azi-noapte ; e un băiat
echilibrat, inteligent, de obicei rece,
fără efuziuni... nu știu dacă m-a sîru-
tat vreodată în acești patru ani. Cînd
mi-a dat banii pentru concediu, am
vrut eu să-l sărut, s-a ferit, era la
masă, mi-a cerut să-l las să se rega-
leze cu supa à la grèque... „E o supă
mami, în fața căreia lămiul stă în
genunchi...” Frumos spus, nu ? (*Bea so-
luția, apoi.*) E spiritul acesta nu care
nu mai gustă melodramele noastre.

DOMNUL LEVESCU : Firește, gustă dra-
mele lor...

DOAMNA PROCOPIU (*uneori opacă*) :
A, își va reveni, sînt sigură. (*Se apro-
pie, îl îmbrățișează ușor — ton cald.*)
Am să-ți spun ceva, Serge, numai ție :
poate că vorbesc cu păcat, el n-ar tre-
bui să știe. Sînt mai liniștită... sînt mul-
țumită că s-a terminat așa... Și pentru
el, și pentru noi. El își va reveni foarte
repede, sînt mai puternici decît noi, și
atunci noi... (*Domnul Levescu se de-
gajează cu un gest imperceptibil, dar
ea-l simte imediat.*) Ce-i cu tine, Serge ?
(*Și încearcă să-l privească în ochi, dar
el se ferește, ca un adolescent nemăr-
turisit.*) Ceva cu fata ?

DOMNUL LEVESCU : Nu.

DOAMNA PROCOPIU : Să-ți fac o
cafea ?

DOMNUL LEVESCU : Am băut una, de-
vreme...

DOAMNA PROCOPIU (*așezîndu-se în
celălalt fotoliu*) : Atunci mă lași să-i
cos ciorapii ? (*Și ia cîușerca pe care
e întins un ciorap — începe să coase,
după cîteva clipe se întrerupe.*) I s-a
întimplat ceva ? Știi, aseară, Simona
n-a mai venit... Mi-a fost frică, după
ce ai plecat, că va apărea cu șam-
pania.

DOMNUL LEVESCU (*sarcasm secret*) :
Am băut-o aseară, mă aștepta acasă
cu logodnicul ei, mi l-a prezentat, am
acceptat, am destupat sticla, n-am avut
nimic împotrivă.

DOAMNA PROCOPIU (*sincer întristată
— reia cusutul ciorapului*) : Nu mi-ai
spus că are un logodnic...

DOMNUL LEVESCU : Un coup de fou-
dre... (*Pauză, în care nu vine nici o
dezmințire.*)

DOAMNA PROCOPIU (*cosînd*) : Mă gîn-
desc, Serge, că lumea e mult mai ar-
monioasă decît ni se pare nouă.

DOMNUL LEVESCU : E foarte armoni-
oasă... Cîteodată-i mizerabilă, dar de

- cele mai multe ori e foarte armonioasă.
- DOAMNA PROCOPIU (*contrasarcasm, dar de adolescență mediocră*): Cred că te-ai amuzat, nu?... Pentru tine, care crezi în umor, a fost un moment admirabil.
- DOMNUL LEVESCU: Oarecum...
- DOAMNA PROCOPIU (*meditând, ironizând, cosînd*): De ce? La două minute după ce ai ratat tu o cerere în căsătorie, te întilnești cu o alta, în care ți se inversează rolul. În două minute, din adolescent înflăcărat devii tată sever, e admirabil...
- DOMNUL LEVESCU (*continuă jocul, fiindcă-i place*): N-am fost sever, n-am prejudecăți.
- DOAMNA PROCOPIU (*din ce în ce mai „rea”*): În asta și constă veșnica ta tinerețe, (*Rar și la țintă.*) N-ai prejudecăți, te anflamezi, promiți, visezi. a doua zi ești sobru, mahmur, bătrîn... Reacții de tinăr fără răspunderi, inconștient, nu? (*Pauză, ca să schimbe ciorapul de pe ciupercă.*) Tu n-ai vîrstă, Serge... Mai mult ca sigur, ai venit să-mi explici că Sovata a fost un episod pe care trebuie să-l dăm uitării, fiecare avînd o viață înaintea noastră, nu?
- DOMNUL LEVESCU (*din nou glacial și „la obiect”*): Nu, am venit să stau de vorbă cu scumpul dumitale nepot; credeam că după drama de aseară, e acasă...
- DOAMNA PROCOPIU (*izbucnind într-un ris, afectat*): O, Serge, Serge, ești adorabil... Dacă știam că vii azi-dimineață, nu mai luam valeriană. Ești un calmant unic, te-aș recomanda doamnelor bolnave de inimă.
- DOMNUL LEVESCU (*ton cavaleresc*): Marie, numai o elementară politete...
- DOAMNA PROCOPIU (*dezlăntuită*): Nu cumva vrei și haina albă, pentru ca totul să aibă un caracter... (*gesticulează cu ciuperca*). Să știi că talcul și-a făcut datoria.
- DOMNUL LEVESCU (*enervat*): Marie, întreci măsura!
- DOAMNA PROCOPIU: Poate visezi ca emoționanta noastră căsătorie să aibă loc în aceeași zi și în aceeași bisericuță cu mariajul fiicei tale?... Ar fi superb! Bucureștiul ar plinge... Nu cred ca Sorin să-ți înțeleagă umorul.
- DOMNUL LEVESCU (*ton înalt, autoritar*): Marie, te rog, încetează! (*Își șterge fruntea cu nelipsita batistă albă, și mai departe — sub privirile ei, mirate de explozia lui — ia din buzunarul vestei un tub din care scoate o pastilă și o inghite grabnic, fără nimic melodramatic.*)
- DOAMNA PROCOPIU (*tușată*): Ce-ai luat, Serge?
- DOMNUL LEVESCU: Nimic.
- DOAMNA PROCOPIU: Nu te-am văzut luînd calmante...
- DOMNUL LEVESCU: Nu e calmant.
- DOAMNA PROCOPIU (*neliniștită*): Da? ce e?
- DOMNUL LEVESCU (*copil*): Nu te interesează.
- DOAMNA PROCOPIU (*lasă ciuperca, vine imediat lângă el, se așază pe brațul fotoliului, dar așa ca să-l poată privi în ochi, ton umil, de regret nedisimulat*): Te simți prost, Serge? Ce ai? Nu mi te-ai plins niciodată. (*Îl mîngîie pe obraz.*)
- DOMNUL LEVESCU: Nu mă plîng.
- DOAMNA PROCOPIU: Spune-mi ce ai. Nu poți să-mi spui mie? (*Pauză.*) Vrei să punem mai presus copiii?... Spune-mi clar, noi putem rămîne unul lângă altul și fără...
- DOMNUL LEVESCU: Nu-i vorba de copii. Nu vreau să mă sacrific pentru copii.
- DOAMNA PROCOPIU: Atunci?
- DOMNUL LEVESCU: Nu vreau să mă sacrific pentru nimeni.
- DOAMNA PROCOPIU (*insistență de soție*): Atunci ce s-a întîmplat, Serge?
- Do s-a întîmplat de ieri pînă azi? Ieri erai fermecător, plin de spirit, scăpărător...
- DOMNUL LEVESCU (*ridicîndu-se brusc, eliberîndu-se de presiunea ei, cu pași mari prin cameră, cu dispreț*): Scăpărător, scăpărător... nu eram scăpărător, eram pitoresc!
- DOAMNA PROCOPIU (*comprehensivă*): Erai vesel, Serge, erai foarte vesel! Nici nu știi ce bine-ți stă veselia...
- DOMNUL LEVESCU (*în continuă mișcare, urmărit de dînsa, ton ușor retoric, cum îi stă bine*): Veselie... ticăloșie, barbarie, mîrșavie. O simplă mîrșavie... Aveam un amic care numea totul „o simplă mîrșavie”. Dobitocul nu înțelegea că mîrșaviile nu se măsoară, porcăriile nu se numără. Una sau o mie, simple sau complicate, e exact același lucru. Veselie... eram foarte vesel. M-am întors din exil foarte vesel, fiindcă mă întorceam acasă. Nimeni nu știe ce înseamnă să te întorci din exil, foarte vesel, fiindcă te întorci acasă. Am străbătut toată Europa, numai ruine, și eram foarte vesel. Efervescent. Intelligent. Dement. Veselia mea era o demență. O demență! Iar o demență ți se demonstrează prin altă demență. O

demonstrație fulgerătoare, scăpăătoare. Logica e lentă. Nimeni nu-ți poate dovedi logic că ești dement, durează prea mult și tot ce durează are timp să devină neconvingător. Dar dacă un nebun pune mâna pe un ciocan, coboară în stradă, ocheste rapid pe Calea Victoriei alt nebun în mulțime și, fără nici o introducere, îi dă în cap cu ciocanul — sînt șanse mari ca nebunul lovit să se vindece și să devină normal, iar agresorul să intre în istoria medicinei ca un mare terapeut.

DOAMNA PROCOPIU: Cine te-a lovit, Serge? Cine a îndrăznit să te lovească?

DOMNUL LEVESCU (*se îndreaptă spre telefon, formează un număr, așteaptă: după o pauză, lasă receptorul și se așază abătut în fotoliu, ținându-și palma pe frunte — poză puțin „melo“*.)

DOAMNA PROCOPIU (*prudentă*): Ea te-a lovit?

DOMNUL LEVESCU: A, nu, Marie — ea e cea mai demnă fată de pe pămînt...

DOAMNA PROCOPIU: Ceea ce mi-e frică, Serge, este să nu fi auzit...

DOMNUL LEVESCU: S-ar putea, dar nu-mi pasă...

DOAMNA PROCOPIU: Ah, nu, n-ai înțeles... Există o forță — bună, rea, nu știu, ți-am spus că nu cred în Dumnezeu —, dar există undeva, ceva care te aude de cîte ori cerșești sau te împotrivesți aici pe pămînt și-ți trimite exact ceea ce nu vrei... Trebuie să te ferești de cuvintele mari, de cuvintele grele, pentru că ele se răzbună... Poate sînt superstițioasă, mi-a rămas de la mama, de la țară... Mama, de cîte ori tata blestema, mai făcea un copil... ea zicea că-i trimisul blestemelor, tata fugea la biserică. Sorin rîde... „Singura intelectuală din 12 copii de țărani e mistică!“ Nu-s mistică, dar cred că...

DOMNUL LEVESCU (*în ale lui*): Sorin rîde, nu? El nu-i superstițios...

DOAMNA PROCOPIU (*amuzată*): Ferească Dumnezeu!

DOMNUL LEVESCU: Pe el nu cade nici un blestem...

DOAMNA PROCOPIU (*severă*): Serge, nu-ți permit nici în glumă.

DOMNUL LEVESCU: De ce în glumă? Am terminat cu glumele, am devenit normal. (*Se ridică din nou și se duce la telefon, formează iar un număr și așteaptă mult, așezîndu-se pe colțul divanului ei; într-un sfîrșit, bolborîsînd*.) Nu-i acasă... nu-i acasă. (*Mai deslușit*.) E cea mai demnă fată de pe pămînt.

DOAMNA PROCOPIU (*așezîndu-se lângă el, de data asta camaradă*): Ai probleme cu logodna, Serge? N-ai bani? A cerut zestre? Eu am deoparte...

DOMNUL LEVESCU (*agasant*): Termină cu melodrama, Marie, termină cu duioșiile, cu toate prostiile astea, nu-i vorba de nici o logodnă...

DOAMNA PROCOPIU (*eliberată, cu umor*): Cum, m-ai mințit? Ești extraordinar...

DOMNUL LEVESCU (*fără umor*): Te-am mințit, te-am mințit, ce-i aia „te-am mințit“?... Am făcut haz de necaz, am fost sarcastic, ce dracu, nu înțelegi? Cîteodată ești de o opacitate ca o fată patetică la 17 ani...

DOAMNA PROCOPIU (*calmă*): De asta ești atît de neliniștit?

DOMNUL LEVESCU: ...și încetează cu analizele psihologice.

DOAMNA PROCOPIU: Bine, atunci trebuie să-mi spui ce pastile iei. (*Întinde mîna și așteaptă*.) Aștept, Serge. Observi că nu mai sînt duioasă, sînt interesată, interesată ca o cămătăreasă. Sînt la vîrsta cînd nu mai pot urma un om dacă nu știu ce pastile ia, înțelegemă.

DOAMNA LEVESCU: Ai foarte mult haz... (*În clipa aceasta, ușa de la intrare se deschide și se trîntește rapid, iar Sorin apare de sub draperiile antreului*.)

DOAMNA PROCOPIU (*surprinsă cu mîna întinsă, improvizează cu mult curaj, menținînd starea de umor*): A, Sorin, ce cauți acasă? (*Spre el*.) Domnul Levescu îmi cerea mîna... Să i-o acord?

SORIN (*precipitat, preocupat, dar nu atît de crispat ca ieri — străbate scena, trecînd în camera lui*): Acordă-i-o, dar fă-mi repede valiza. Plec la Brașov, pentru patru zile.

DOAMNA PROCOPIU (*spre domnul Levescu, explicativă*): Două minute, Serge! Sorin nu pleacă niciodată fără să-i fac eu valiza... e unica lui superstiție. (*Întră în camera lui Sorin lăsîndu-l singur pe domnul Levescu; lui Sorin*.) Îi spuneam domnului Levescu că nu ești superstițios, dar că...

SORIN: Pune-mi trei cămăși.

DOAMNA PROCOPIU: Trei cămăși pentru patru zile?

SORIN: Avem niște ședinte...

DOAMNA PROCOPIU: Atunci, nu-ți pun cămăși albe, ședintele distrug cămășile albe...

SORIN: Una, mami!

DOAMNA PROCOPIU : În orice caz, mă bucur că te aerisești puțin. Îți era necesar. Pleci cu trenul ?

SORIN : Cu mașina.

DOAMNA PROCOPIU : Ah, faci cu mașina Valea Prahovei ! Auzi, Serge ? Valea Prahovei, în mașină ! Domnul Levescu îmi spunea la Sovata că la Paris, într-o noapte, a început să plîngă aducîndu-și aminte de Sinaia și Bușteni... Îți fac niște serviciuri ?

SORIN (*intrînd, încheindu-și nasturele de la gulerul cămășii, cu aceea superioritate pe care îi-o acordă această mișcare*) : Ce mai faceți, domnule Levescu ? Ce progrese ați mai realizat pe frontul ideologic ?

DOMNUL LEVESCU (*neted*) : Sînteți un mare ticălos !

SORIN (*îmbracă puloverul peste cămașă fără cravată, firește, se așază în fotoliu — păstrează superioritatea, necoborînd la indignare*) : Cum, așa, fără nici o introducere ?

DOMNUL LEVESCU (*grav, dar cu voluptate*) : Fără nici o introducere : sînteți un mare ticălos !

SORIN : Aseară erați mai volubil...

DOMNUL LEVESCU (*incitat*) : Aseară, o mare pudoare — nu știu dacă ați auzit de acest sentiment — m-a constrîns să fiu ridicol...

SORIN (*pentru a câștiga timp*) : E frumos că recunoașteți.

DOMNUL LEVESCU : ...ridicînd în a discuta cu dumneavoastră despre Lenin, despre progres. Proust cred că vă sună ca un barbarism, Lenin vă e o impostură...

SORIN : Sînteți foarte pitoresc, domnule Levescu...

DOMNUL LEVESCU : ...dar recunosc că o anumită milă stupidă pentru situația dumneavoastră...

SORIN (*mai aspru*) : ...totuși, decența...

DOMNUL LEVESCU (*și mai aspru*) : Tocmai decența mă obligă să fiu laconic și să vă repet că sînteți un mare ticălos.

SORIN (*concesiv, intrigat*) : Ați putea să-mi dați unele amănunte ?

DOMNUL LEVESCU (*dispreț*) : Amănunte ?...

DOAMNA PROCOPIU (*în cadrul draperiilor*) : De un minut, strig dacă să-ți fac și serviciuri cu brînză. (*Cei doi — armistițiu, două secunde.*)

SORIN : Chiar mai multe cu brînză... (*Spre domnul Levescu, doamna Procopiu dispărînd.*) V-am cerut amănunte...

DOMNUL LEVESCU : E o prostie peste care văd că nu vreți să treceți. Cum

puteți cere amănuntele unei ticăloșii ? Nu știți că aici nu există detalii ?

SORIN (*brusc, spre bucătărie*) : Aș vrea și o omletă, mami.

DOMNUL LEVESCU : Vi s-a făcut foame ?

SORIN : A, nu, dar cînd pleci la drum...

DOMNUL LEVESCU (*cutremurat*) : Cum, cînd eu vă spun că sînteți un ticălos, dumneavoastră vi se face foame ?

SORIN (*încercînd să ridă, să bagatelizeze, să se despresoare*) : Nu, domnule Levescu, zău, credeți-mă, dar sînteți foarte artificial... nu puteți fi luat în serios. Poate și faptul că v-ați ocupat toată viața cu caricatura...

DOMNUL LEVESCU (*după ce l-a fixat îndelung*) : Sînteți odios, tinere domn.

SORIN (*amuzat*) : Sînteți ilar, domnule Levescu, sînteți ilar, și-ntr-o epocă tragică...

DOMNUL LEVESCU (*decis, se îndreaptă spre ușă ; sub draperiile antreului — demn, teatral*) : Vă urez poftă bună ! În numele meu și al fiicei mele, Simona Levescu, vă urez poftă bună ! (*Iese.*)

SORIN (*intrigat, alarmat*) : Domnule Levescu ! Domnule... (*Iese în antreu, îl auzim strigînd, probabil, pe scară.*) Domnule Levescu... (*Se întoarce, tulburat.*)

DOAMNA PROCOPIU (*intrînd cu o tavă — în aceeași dispoziție volubilă*) : N-am impresia că v-am lipsit... (*Deodată, constatînd absența domnului Levescu.*) Da' unde-i Serge ?

SORIN (*asezîndu-se să mănînce, luîndu-i tava din mină*) : Care Serge ? De unde Serge ? De cînd acest domn a ajuns Serge pentru dumneata ?... L-am dat afară... (*Mănîncă preocupat, sub privirea albă a doamnei Procopiu.*) Trebuie să-l dau afară de aseară. Excelentă omletă, mami. (*Și vrea să-i sărute mina, dar dînsa se ferește.*)

DOAMNA PROCOPIU : De cînd ai ajuns să dai oameni afară din casă ?

SORIN (*contraatar*) : De cînd aduci dumneata oameni în casă pentru intervenții. Nu accept ! (*Cu un accent de înțelegere.*) Vreau să-ți fie limpede, mami : nu-ți cer să faci politică, dar nu accept...

DOAMNA PROCOPIU : Sorin, ești complet absurd. Domnul Levescu n-a venit pentru nici o intervenție.

SORIN : Ședea aici ca un Rigoletto cerînd îndurare pentru Gilda !

DOAMNA PROCOPIU : Domnul Levescu e un om profund și delicat, nu putea...

SORIN : Domnul Levescu al dumitale e un om periculos.

DOAMNA PROCOPIU : Ce înseamnă un „om periculos” ? Te rog să vorbești cuvinacios.

SORIN : Știi foarte bine ce vreau să spun.

DOAMNA PROCOPIU : Nu știu nimic și-ți cer...

SORIN : Ai fost cu el zece zile, nu ți-ai dat seama de nimic ?

DOAMNA PROCOPIU : Nu fac detectivism când plec în vilegiatură... Îți repet: mi-a apărut ca un om profund și delicat.

SORIN : Oamenii profunzi nu sînt delicați.

DOAMNA PROCOPIU : Nu fi obraznic !

SORIN (*mai destins*) : Nu-i nici o obraznicie. E un adevăr mai tare, pe care la vîrsta dumitale nu-l poți înțelege.

DOAMNA PROCOPIU : Nu ești tu cel mai indicat să-l rostești...

SORIN (*enervat de opoziția ei*) : Vai de mine, poate te-ai și îndrăgostit de el. mami ! poate mă lași pentru el ?...

DOAMNA PROCOPIU : Ești de o grosolanie fără margini, Sorin.

SORIN (*rîs forțat, culpabil*) : Da' de ce, mami ? Ar fi perfect rațional, grosolan, dar perfect rațional... Am crescut, sînt major, mă pot descurca singur. De ce să te sacrifici lingă mine ? „Îți poți reface viața”... nu ? Așa se spune. (*Doamna Procopiu vrea să strîngă masa, Sorin o împiedică și-o așază pe fotoliul din față.*) Iartă-mă, mami, hai să lăsăm gluma. (*Se uită la ceas.*) Am fost dur, fiindcă nu accept să fii naivă. Trăim o epocă în care n-avem dreptul să fim naivi, totul e grav, important, nimic nu poate fi luat ușor.

DOAMNA PROCOPIU (*îl ascultă, cu miinile la piept, fără surîs*) : Am văzut aseară...

SORIN (*în apărare*) : Aseară a fost altceva, dar asta nu-mi dă dreptul să mă lamentez, nimeni nu ar avea timp pentru lamentațiile mele, nici eu... Există drame și mai mari. Am un tovarăș caruia alaltăieri i-a murit fetița... a venit azi îmbrăcat în alb, ca nimeni să nu-i vadă durerea, nimeni să nu-și piardă vremea cu consolări.

DOAMNA PROCOPIU : Și nimeni nu l-a consolat ?

SORIN (*din nou control al ceasului*) : Mami, sînt lucruri pe care nu le înțelegi... Acum n-am timp, vreau însă să-ți fie clar un lucru: poți să nu te interesezi de politică, nu e grav, grav e cînd ea se interesează de tine... Acest domn Levescu... Acest domn Levescu.

știi foarte bine că are o fiică și a avut un fiu care i-a crescut fata...

DOAMNA PROCOPIU : Un mare poet, o mîndrie a României...

SORIN : Asta o spune el. Critica e unanimă în a-l socoti reacționar, idealist, mistic...

DOAMNA PROCOPIU : Tu l-ai citit ?

SORIN : Foarte puțin, dar...

DOAMNA PROCOPIU : Atunci, cum poți să-l judeci ?

SORIN : Critica e unanimă...

DOAMNA PROCOPIU : Și dacă critica e unanimă, atunci tu ?...

SORIN : Indiferent de părerea mea...

DOAMNA PROCOPIU : Poți judeca indiferent de părerea ta ?

SORIN : Indiferent de părerea mea, nu putem admite ca această domnișoară să-i difuzeze versurile în facultate, să facă gălăgie pentru un poet neînțeles... să organizeze audii...

DOAMNA PROCOPIU : Poate că-i o lipsă de tact din partea ei.

SORIN : Ce-i aia „lipsă de tact” ? Lipsa de tact e posibilă într-un salon, la o premieră, într-un pension, nu într-o facultate, azi...

DOAMNA PROCOPIU : Poate că-i într-adevăr „un poet neînțeles”.

SORIN : N-avem nevoie de poeți neînțeleși, ne trebuie poeți devotați.

DOAMNA PROCOPIU : Dar știi foarte bine că a murit, cum vrei să mai fie devotat ?

SORIN : N-a murit, s-a sinucis... S-a sinucis în noaptea de 26 august 1944. Un poet care se sinucide în clipa cînd fasciștii fug din București nu e un poet neînțeles...

DOAMNA PROCOPIU : Dar e oribil, Sorin, e oribil... Poate c-a avut o dezamăgire sentimentală, poate c-a avut o boală incurabilă...

SORIN (*tandru*) : Ah, mami, ești de o naivitate extraordinară.

DOAMNA PROCOPIU (*tenace*) : ... vreau să spun că nu tot ce se petrece pe lumea asta are un substrat politic.

SORIN (*incurajator, zîmbindu-i — dar categoric*) : Tot ce se petrece pe lumea asta, mami, are un substrat politic. Vrei sau nu vrei... (*Se uită la ceas, se ridică, privește pe fereastră.*)

DOAMNA PROCOPIU : ... poate că...

SORIN (*în picioare, în drum spre camera sa*) : Fără „poate”. Ai spus de zece ori „poate”, nu putem face nimic cu „poate”... (*Din camera sa.*) Ne trebuie certitudini.

DOAMNA PROCOPIU : Și atunci, ce s-a întâmplat cu fata ?
 SORIN (*iese din cameră, cu o valiză în mână*) : A fost exclusă, am exclus-o din facultate... O fată ca ea, cu convingerile ei, care nu vrea să renunțe la ele și face propagandă conștientă, e imposibil să mai facă pictură.
 DOAMNA PROCOPIU (*dreaptă*) : De ce e imposibil să mai facă pictură ?
 SORIN (*„uman“*) : Zău, mami, nu te amesteca, nu e domeniul tău... (*Un claxon puternic de mașină, afară.*) ... Aici nu merg nici tirguiele, nici intervenții, nici sentimentalisme. (*Se apleacă s-o sărute, de plecare ; ea se ferește, și în acea clipă el descoperă în fotoliul în care a mîncat, perechea de ciorapi cusuți de dînsa.*) Uite, mami, plecam fără ciorapi, la asta nu te-ai

gîndit... (*Deschide valiza etc.*)
 DOAMNA PROCOPIU : Și dacă ați exclus-o, ce-o să facă ?
 SORIN (*închizînd valiza*) : O să muncească, n-avea grijă... apar zeci de uzine. (*Din nou claxonul.*)
 DOAMNA PROCOPIU (*cu mintea ei*) : Îmi spuneai că munca înnobilează pe om...
 SORIN (*amuzat sincer*) : Ah, mami, încurci noțiunile, încurci epocile.. Asta-i altă epocă, am să-ți explic... (*Se apleacă spre ea.*) Hai, mami, sărută-mă, urează-mi drum bun !
 DOAMNA PROCOPIU (*îl privește în ochi, apoi își lipește obrazul de al lui, și stau așa, pînă sună din nou claxonul mașinii de-afară.*)

CORTINA

ACTUL AL DOILEA

TABLOUL 3

După o săptămînă

Domnul Levescu, în picioare, se bărbiește în fața unei oglinzi încrustate într-o boiserie complicată ; toată camera — cameră de castel, în care stăteau intenđenții — e albă ; un pat cu baldachin și o sofa frumoasă în husă albă. Așternutul — alb — pus la fereastră să se aerisească. Fața domnului Levescu e albă de săpun, poartă o cămașă albă, fără guler, minecile suflecate.
O bătaie în ușă.

DOMNUL LEVESCU : Da, cine e ?

O VOCE DE-AFARĂ : Postolache, tovarășe Sergiu.

DOMNUL LEVESCU (*atent la operația rasului*) : Intră, tovarășe Postolache. (*Ușa se deschide și apare un milițian grăsuț, cu mustață, simpatic, cu centironul pus, încorsetîndu-l bine.*)

POSTOLACHE (*respectuos*) : Tovarășe Sergiu, eu am adus articolul.

DOMNUL LEVESCU (*cu simpatie*) : Foarte bine ai făcut, tovarășe Postolache.

POSTOLACHE : Dar vă deranjez...

DOMNUL LEVESCU : Voi fi foarte atent, te asigur... ia loc...

POSTOLACHE (*așezîndu-se pe sofa, buzunărîndu-se*) : La masa de seară, compania trebuie să citească articolul meu cu desenele d-voastră respective...

DOMNUL LEVESCU : ...te ascult și vei avea desenele respective.

POSTOLACHE (*scoate o hîrtie mare, își drege vocea*) : „Ziua și noaptea, tovarăși, are loc în castelul nostru acțiunea de inventariere a bunurilor lăsate de blestemata monarhie"... Am început, mai direct, cum am vorbit... „Toți tovarășii își fac datoria cu entuziasm"... (*O bătaie în ușă și un glas imperativ : „tovarășe plutonier !“.*) Cine-i, mă, acolo ?

VOCEA : Vă caută o doamnă !

POSTOLACHE (*ridicîndu-se, iritat*) : Ce doamnă, mă, care doamnă ? (*Deschide ușa și, în acea clipă intră în cameră doamna Procopiu : fără ocolișuri sau întrebări, se precipită în brațele domnului Levescu, care o strînge la piept. stupefiat : doamna Procopiu poartă pe cap nu pălăria cu voaletă, ci un batie*

- negru; stau îmbrățișați, citeva secunde. sub privirea emoționată a plutonierului...)*
- VOCEA SOLDATULUI (de-afară):** To-varășe plutonier, vă raportez că...
- POSTOLACHE (plutonier):** Stînga-mprejur, soldat! (*Soldatul nu mișcă.*) Văd și eu ce-mi raportezi, stînga-mprejur! (*Soldatul pleacă. Domnul Levescu și doamna Procopiu se contemplă, încințați.*)
- DOMNUL LEVESCU (murmur):** Marie... Marie...
- POSTOLACHE (cu simpatie):** E soția dumneavoastră, tovarășe Sergiu?
- DOMNUL LEVESCU:** ...
- POSTOLACHE (teoretizînd):** E bine ca omul să aibă o tovarășe de viață pînă la adînci bătrîneți... Vă las articolul pe masă pentru documentare și vă acord o permisie de 12 ore... (*Poziție de drepti, salut.*) Nu mă găsiți pe mine, lăsați desenele la soldatul Kafka Eugen, responsabilul gazetei de perete... (*Din ușă, încă un salut.*)
- DOMNUL LEVESCU (venind să închidă ușa):** Le las soldatului Kafka Eugen... (*Apoi, febril, alegru, ca un elev de internat, duminică, la vizita mătușii bune, alegă și se spală pe față — ton ingenuu.*) Cum m-ai găsit, Marie? Cum ai aflat? Povestește-mi... (*Se șterge pe față.*) Povestește-mi ca într-o mie și una de nopți... (*Doamna Procopiu — încă mută — îl privește cum își pune gulerul, cum își face cravata.*) De ce taci, Marie? (*Nodul cravatei nu-i reușește.*)
- DOAMNA PROCOPIU:** De ce trebuie să-ți pui cravata?
- DOMNUL LEVESCU:** Nu trebuie să am bucuria decentă, Marie? Nu trebuie să fiu sobru? Nu trebuie să mă feresc de exagerări? (*Aruncînd cravata.*) Da' în fond, dă-o dracu'! Momentul cere guler rabatu... (*Ridică cravata și o pune pe un scaun.*) E prima oară în 50 de ani cînd nu reușesc să-mi leg cravata... (*Se apropie, îi dezleagă baticul.*) O. ce fenomen miraculos! Baticul negru e alb de săpun „Elida”. Ce repede te-ai integrat în decor!... Cum se face că n-ai venit cu voaleta?
- DOAMNA PROCOPIU (luîndu-i mina într-a ei):** Serge, liniștește-te.
- DOMNUL LEVESCU:** Poftim, unu, doi, trei... e normal. (*Pauză — apoi în șoaptă.*) Ar fi fost formidabil să apară cu voaleta la punctul de gardă. (*Pauză — idem.*) Cu baticul ăsta, ai ceva de demnitate care vine de departe... toate gărzile s-au plecat, nu? (*Se ridică brusc. Ia o pernă confortabilă de pe un foto-*
- liu și i-o oferă doamnei Procopiu; apoi, o narghilea de pe măsuta de lîngă baldachin. Se așază turcește în fața ei.*) Povestește-mi cum m-ai găsit... stau liniștit.
- DOAMNA PROCOPIU (după o scurtă contemplare):** Serge, cîți ani ai?
- DOMNUL LEVESCU (realist, acru):** Asta-i tot ce-mi poți spune după ce ai stat cinci minute amuțită de fericire?
- DOAMNA PROCOPIU (calmă):** Tot drumul de la București pînă aici l-am făcut cu această întrebare în cap...
- DOMNUL LEVESCU:** Nu s-ar putea spune că te-ai născut în tren...
- DOAMNA PROCOPIU:** De ce ai plecat?
- DOMNUL LEVESCU (în tonul rece al întrebărilor ei):** Pentru că nu-mi puteam lăsa fata singură. Am mai lăsat-o o dată...
- DOAMNA PROCOPIU:** Dar e majoră.
- DOMNUL LEVESCU:** E majoră, dar m-a amenințat. Nu suport să fiu amenințat de copilul meu. Sînt lacrimogen... Sînt sentimental. (*Pauză.*) M-a amenințat că dacă mă duc să-i cer scoteală tovarășului Sorin Procopiu, fuge de acasă. A fugit... am venit acasă și n-am mai găsit-o. Am bătut trei zile Bucureștiul în căutarea ei. În acest timp, tovarășul Sorin Procopiu făcea Valea Prahovei și mîncă senveciuri cu brînză preparate de scumpa lui bunică.
- DOAMNA PROCOPIU:** Știi foarte bine că nu se joacă. Lucrează cite 18 ore pe zi.
- DOMNUL LEVESCU:** Ca chirurgii pe front. (*Cu voluptate.*) Ca chirurgii. Taie, spînzură, exclude, un mare chirurg al vieții sociale, un mare terapeut...
- DOAMNA PROCOPIU:** Poate că e nevoie să taie și să spînzure.
- DOMNUL LEVESCU:** Dar cite ore gîndește? (*Pauză.*) Dacă ideea de progres a înaintat cu cîțiva milimetri — și trebuie să înainteze —, atunci...
- DOAMNA PROCOPIU:** Ai fost lipsit de tact, Serge.
- DOMNUL LEVESCU:** Ce-i aia tact? Tactul se discută la pension. Am venit să-i spun un singur lucru, de dimineață m-am trezit cu această idee, n-am avut alta. Sînt la ora cînd am idei fixe, putea să-nțeleagă...
- DOAMNA PROCOPIU:** Știu, nu mai vreau să aud, mi-a explicat.
- DOMNUL LEVESCU (furios, gesticulînd cu narghileaua):** Cum, adică, ți-a explicat? Ce a putut să-ți explice? Cum a avut puterea să-ți explice? Cum poate un bărbat să-i spună unei femei...

DOAMNA PROCOPIU : Pentru mine. Sorin nu e un bărbat — e un copil...
 DOMNUL LEVESCU : Un copil ? Un copil ?... Și copilul ți-a zis ce mi-a răspuns când l-am făcut de ticălos ?
 DOAMNA PROCOPIU : Serge, te rog, nu repeta.
 DOMNUL LEVESCU : Ți-a spus ?
 DOAMNA PROCOPIU : Nu.
 DOMNUL LEVESCU : Fiindcă e un copil inteligent, un copil precoce... Are dezvoltat, de mic, simțul culpabilității. Foarte frumos...
 DOAMNA PROCOPIU : Nu ești cu nimic mai bun decât el.
 DOMNUL LEVESCU : Nu ? Vrei să știi ce m-a reținut să nu-l ucid ca pe un copil monstruos ?
 DOAMNA PROCOPIU : Nu mă interesează.
 DOMNUL LEVESCU : Ba nu, te interesează, te interesează foarte mult. Tot ceea ce-i favorabil, tot ce-l poate înfrumuseța te interesează. Ai vrea să-l vezi ministru, prim-ministru, laureat al premiului Nobel...
 DOAMNA PROCOPIU : De ce nu ? E nepotul meu, îl iubesc. Nu orice ambiție se numește carierism. Serge, nu fi...
 DOMNUL LEVESCU (*enervat*) : Nu, tu vrei să ajungă chiar călcând peste cadavre.
 DOAMNA PROCOPIU (*olimpică*) : Nici odată ! E un fanatic, nu un... și pe urmă — îți repet — crede în niște idei foarte frumoase pe care vrea să le vadă realizate... asta salvează orice fanatism.
 DOMNUL LEVESCU (*intransigent*) : Nu va ajunge, fii liniștită !
 DOAMNA PROCOPIU : Sint, deși fiind un băiat extrem de cinstit...
 DOMNUL LEVESCU : N-are geniu de premiu Nobel !
 DOAMNA PROCOPIU : Să n-aibă... totu-i să nu-și piardă entuziasmul...
 DOMNUL LEVESCU (*mult mai calm*) : A avut noroc... A avut noroc că, exact cu o seară înainte, a așteptat... Mi-a plăcut cum aștepta, cum striga, cum tăcea. Credea că va veni. Credea, tremura, nu ne lăsa să ne apropiem de lucrurile ei... De zece ani, nu mai văzusem un bărbat așteptând o femeie. A avut noroc — m-a emoționat zece secunde, chit că după o zi i s-a făcut foame și saliva după o omletă !
 DOAMNA PROCOPIU : Tu ai fi ținut doliu ?
 DOMNUL LEVESCU : Nu, dar există lucruri care nu se pot face simultan în 24 de ore. Decît dacă admiti că faci demagogie sentimentală. El a admis.

Mi-a plăcut și asta. Demagogia s-a extins la viața intimă a fiecăruia și nu putem face morală — fiindcă am fi ridicoli, ca etica în fața cancerului... Unui bărbat, după ce-l părăsește femeia, i se face foame și vrea omletă. „Vreau și o omletă, mami...” Nici o indignare, nici o furtună — toate sentimentele se înlanțuie și se dezvoltă demagogic. Poate că ne-a descoperit o nouă glandă cu secreție internă... Vechea definiție a demagogiei... (*Deschide un dulap în dreapta baldachinului, scoate un mic Larousse, îl deschide grăbit.*) Vechea definiție...
 DOAMNA PROCOPIU : Te-am întrebat ceva. Serge...
 DOMNUL LEVESCU : Nu m-ai întrebat nimic.
 DOAMNA PROCOPIU : Te-am întrebat cîți ani ai.
 DOMNUL LEVESCU (*citind în franceză*) : Demagogie... demagogie...
 DOAMNA PROCOPIU (*cu oarecare milă*) : Serge, de cînd n-ai mai discutat cu cineva ? (*Domnul Levescu, lovit, „demască”, rămîne într-o suspensie sensibilă.*) De cînd n-ai mai vorbit cu un om ? ... Pari un naufragiat. Ai ceva de om cu domiciliu forțat... hămesit de vorbe, de dialog...
 DOMNUL LEVESCU (*ultima rezistență*) : Ești singura femeie care știe să pună dramă în evidențe. Comunică evidențele cu fior, Marie.
 DOAMNA PROCOPIU (*calmă, trecînd peste orice...*) : Vino aici, Serge... (*Domnul Levescu se apropie, se așază lângă ea, biruit.*) Lasă cărțile... (*Și-i ia Larousse-ul din mînă.*) Lasă decorul... (*Și-i ia narghileaua.*) E îngrozitor cît teatru îți place să joci... (*Îi aranjează o pernă la spate, îl întinde ușor, ca pe un convalescent, într-un chaise-long pe terasa unui spital din Davos.*)... Cite vorbe, cite vorbe... Tot timpul ai vrea să joci într-un spectacol...
 DOMNUL LEVESCU (*întins, fără vehemență*) : Toți vrem, toți jucăm, prea puțini își dau seama... Toți jucăm teatru în roluri care nu ne convin ; ce e grav în asta, Marie ?...
 DOAMNA PROCOPIU : De ce nu poți discuta cu Simona ?
 DOMNUL LEVESCU : Tu, de pildă, ești acum la teatru... Joci un personaj cehovian. Cehov, cînd un om „profund” l-a întrebat ce părere are despre fericire, i-a răspuns ca tine, acum : „Spuneți-mi, la magazinul din colț are marmeladă ?” Tehnica dialogului încrucișat...

DOAMNA PROCOPIU (*fără supărare*):

De ce nu poți discuta cu Simona?

DOMNUL LEVESCU (*dezarmat total, sincer*): Nu pot discuta decât cu tine. Marie... Simona tace toată ziua.

DOAMNA PROCOPIU (*drept*): Și atunci de ce ai plecat fără să-mi spui?

DOMNUL LEVESCU (*cu ochii închiși*): Vrei un răspuns la această întrebare... plină de nuanțe?

DOAMNA PROCOPIU (*înaintează fără pudoare falsă, nu mai are de mult 17 ani*): Te-am căutat prin tot orașul... telefoane... Nu-mi închipuiam că poți pleca. La facultate, un coleg de-al ei îmi spune, în mare secret, că face inventarul castelului regal... tot nu mi-am imaginat că ești cu ea... Cum să pleci fără să-mi lași o vorbă? M-am dus la cooperativă; printre statui, un milion de statui, îl descopăr pe Cornescu...

DOMNUL LEVESCU: O, Cornescu, ce nenorocit grandios... De ani de zile, nu poate saluta pe nimeni, decât dacă se lipește de perete. În fiecare vede o legionar, gata să-l împuste. Chiar și-n Haimovici... Pe Haimovici ți l-a prezentat? (*Pauză.*) Povestește, Marie. De douăzeci de ani, n-am mai fost căutat de o femeie.

DOAMNA PROCOPIU (*nici o clipă excesivă*): Nu contează că te-am căutat. Nu pot sta singură în București. Vreau să te știu în București, lângă mine. Dacă te îmbolnăvești? Nici până azi nu știu ce pastile iei. Nu ne mai putem juca, Serge! A apărut o vîrstă... trebuie să ne gîndim la noi. Ne-am gîndit deajuns la ei. Tu, te-ai răzgîndit? (*Pauză.*) Într-o zi, stăteam singură, auzeam de alături mașinile de cusut ale croitoriei; modificau costumele antice, se apropie stagiunea de toamnă. Voiam să aud un discurs de al tău, o frază, o glumă... Mă gîndeam că nu mai avem decât maximum 20 de ani...

DOMNUL LEVESCU (*cu ochii închiși*): Maximum...

DOAMNA PROCOPIU: Ți se pare puțin? (*Domnul Levescu — gest doar al mîinii: așa și așa...*) Mie nu mi se pare nimic. E foarte curios, nu, Serge? Am impresia că sînt o miliardară căreia un milion în plus sau în minus nu-i mai spune nimic. Sîntem foarte bogați. Serge... Dacă mi se spune că mai avem 10 ani sau 30 de trăit împreună, nu-mi pasă, averea nu mi se ia... Poate fiindcă sîntem într-adevăr bătrîni. Sînt o miliardară bătrînă, nu mi-e frică de loviturile de burcă, sînt obișnuită cu ele.

DOMNUL LEVESCU: Nu ți-e frică de nimic, de nimeni? De prejudecăți... de...

DOAMNA PROCOPIU: De hoți. Mi-a fost totdeauna frică de hoți, în general. Altfel, nu mi-e frică de nimeni. DOMNUL LEVESCU: Dar știi că averile-i fac pe oameni egoiști, zgirc, imposibili.

DOAMNA PROCOPIU: Asta va fi mai tîrziu, mult mai tîrziu... Vom deveni imposibili mult mai tîrziu.

DOMNUL LEVESCU (*decis, se ridică, își îmbracă rapid un hanorac*): Marie, așteaptă-mă aici, nu te mișca de aici, oricine vine...

DOAMNA PROCOPIU (*fără uimire*): Unde te duci?

DOMNUL LEVESCU (*drum la dulap*): Spuneai că nu ți-e frică... (*Aduce un teanc de hîrtii.*) Pînă mă-ntorc, citește-le. Corespondență găsită în podul castelului. Altele către altele, cavaleri către doamne de onoare, e lectură mea nocturnă... mai amuzantă ca „Dama cu camelii”. (*O sărută ușor pe pîr.*) Dacă vine Simona...

DOAMNA PROCOPIU: ...știu. Îi spun c-ai plecat să-mi faci o surpriză... (*Domnul Levescu iese. Pauză lungă.* — *doamna Procopiu citește. O goarnă de cazarmă — departe. O bătaie a ceasului de castel — mai aproape. În sfîrșit, intră Simona.*)

SIMONA: Pe cine căutați, ce vreți... de ce...

DOAMNA PROCOPIU: Sînt doamna Procopiu, draga mea.

SIMONA: Știu. Tata nu e aici!

DOAMNA PROCOPIU: Nu?

SIMONA: Nu, îl așteptați inutil.

DOAMNA PROCOPIU: Dar unde e? (*Pauză.*) Mi-a lăsat aceste scrisori, sînt foarte amuzante, te-ai uitat prin ele? Într-un castel atît de mare...

SIMONA: Aș vrea să știu — ce vreți exact de la noi?

DOAMNA PROCOPIU: Care noi?

SIMONA: De la mine...

DOAMNA PROCOPIU: Atunci de ce spui noi?

SIMONA: Într-un fost castel regal, cred că mai am voie să utilizez pluralul maiestății...

DOAMNA PROCOPIU: Ești foarte spirituală, dar de la dumneata nu vreau nimic. Îl aștept pe tatăl dumitale.

SIMONA: Îl aștept inutil.

DOAMNA PROCOPIU: Inutil? Ce înseamnă „inutil”? N-ai învățat pînă la vîrsta dumitale, un om care folosește pluralul maiestății...

SIMONA: Doamnă...

DOAMNA PROCOPIU : ...putea să știe
că nimic nu e inutil. Așteptarea asta,
de pildă, îmi folosește să te...

SIMONA : Totdeauna aveți ironia atât de
greoaie ?

DOAMNA PROCOPIU : Totdeauna. Sint
zile, dar foarte rar, când ironizez ușor.
parcă plutesc, ca o rîndunică. De cele
mai multe ori însă, mă încurc. La drept
vorbind — ți-o spun pentru că ești
fiica lui Serge — habar n-am să fac
ironii. Nici nu le consider necesare.

SIMONA : Sînteți foarte miloasă,
doamnă...

DOAMNA PROCOPIU : Nu, nici vorbă,
dar mi-e frică — ironiile nasc ură.
Nu suport ura. (Pauză.) Prea mulți
fac ironii, prea multă lume urăște... e
prea ușor, e prea la modă...

SIMONA : Nepotul dumneavoastră e de
acord ?

DOAMNA PROCOPIU : Nu știu, e pă-
rerea mea, el... Cum spunea un fran-
cez, tot ce-i excesiv nu e interesant.

SIMONA : Talleyrand, doamnă...

DOAMNA PROCOPIU : Probabil, nu
contează. Nu-mi plac comediile fran-
țuzești, tocmai pentru că...

SIMONA : Nu era dramaturg, era un...

DOAMNA PROCOPIU : Nu contează.
contează că știu ce a spus și, mai
ales, că sînt de acord cu ce a spus...

SIMONA : Sînteți deci de părere că tot
ce-i excesiv e lipsit de interes...

DOAMNA PROCOPIU : Firește.

SIMONA : Atunci veți admite că sin-
teți excesiv de neinteresant... Îmi sin-
teți profund antipatică.

DOAMNA PROCOPIU : O, dar asta-i
altceva, cu totul altceva... Mă dez-
amăgești, draga mea.

SIMONA : Îmi sînteți profund antipatică
pentru că sînteți excesivă — ideile
sînt foarte bine legate, cred. Sînteți
excesiv de curioasă, excesiv de „dră-
guță” — telefonul dumneavoastră mi-a
provocat direct greață... Aveți, du-
ceea, un exces de vitalitate. Alergați
după un bărbat, vă părăsiți gospodăria,
faceți proiecte, visați la fericire... Vreți
să fiți Julieta și nu știu dacă puteți
juca rolul doicii... Aveți forma aceea
de optimism idiot și insuportabil... Nu
sînteți cumva, pe ici, pe colo și puțin
umanistă ?

DOAMNA PROCOPIU : Nu te supăra.
dar nu știu ce înseamnă exact u...

SIMONA : Adică, nu v-a apucat do-
rința ca prin tot ce faceți să îndrep-
tați natura omenească imperfectă ?
N-ați vrea să ne lăsați un exemplu ne-
muritor de sfidare a morții ? Sau doar-

tea încă nu vă spune nimic, ca liceen-
celor înaintea bacalaureatului ?

DOAMNA PROCOPIU : Am căzut la
bacalaureat și am încercat să dau la
Conservator. Tatăl dumitale mi-e mar-
tor...

SIMONA : Și ați vrea să reveniți la ado-
lescență, nu ? E foarte frumos... Dramă
de mare succes. Ultima dramă. Dra-
gostea de viață, de gustul de a muri,
dreptul la iluzie, indiferent de vîrstă...
Ați căzut la bacalaureat, dar v-ați în-
dopat cu literatură cît șapte točilari.
Cît aveți la română ?

DOAMNA PROCOPIU : Draga mea,
nu-mi mai aduc aminte...

SIMONA : Erați tare la lucrul manual,
la gospodărie...

DOAMNA PROCOPIU : Să mă tai dacă
mai știu. Parcă n-am avut talent la
croșetat.

SIMONA : Cum nu vă aduceți aminte ?
Doar era ieri... Cum vă puteți des-
curca fără memorie ? Cura de tinerete
nu se poate face fără memorie...

DOAMNA PROCOPIU : Taie-mă, spin-
zură-mă, dar nu știu decît că o prie-
tenă a bunicii mele mi-a dat o rochie
albă, cu trenă, pentru Ofelia, în 1906...

SIMONA : Zguduitor, doamnă, e zgū-
duitor... Și-mi închipui cum a răsunat
această amintire peste 40 de ani... O
memorie puternică și un exces de foli-
culină asigură bătrîneții o duioșie cu
care puteți șantaja, ca orice gangster.

DOAMNA PROCOPIU : N-am șantajat
în viața mea.

SIMONA : Poate că nu vă dați seama...
Exercitați cel mai odios șantaj — al
simbolurilor, al metaforelor. Vreți să
fiți o metaforă, să facem poezia vîrs-
telor duioase... dar nu cred în meta-
fore, în duioșie, în seninătate, și de
aceea nu mă las șantajată... și nu
admit ca tata...

DOAMNA PROCOPIU : Dar tatăl dumi-
tale...

SIMONA : Tatăl meu trăiește în altă
lume și nu aveți ce căuta acolo.

DOAMNA PROCOPIU : Decît peste ca-
davru dumitale, nu ?

SIMONA : Mă bucur că v-am deșteptat
umorul adevărat, dar sfatul meu este
ca, în locul ofițerului stării civile, să
vă îndreptați pașii spre un cabinet me-
dical unde vitalitatea dumneavoastră
suspectă... există fenomene glandulare
care explică cele mai complicate sim-
boluri.

DOAMNA PROCOPIU : Îmi place că
discutăm ca între colege de facultate.
Mă flatează... Și, ca între colege, am
să-ți încredințez un mare secret : vei

fi dezamăgită, te vad dureauă sau nu, te privește... (*Undeva bate un ceas al castelului, imediat îl acoperă o goarnă de cazarmă.*) Eu nu m-am îndrăgostit de tatăl dumitale. Nu-l iubesc, n-am făcut o pasiune pentru el... vulgaritatea e inutilă în discuția noastră. (*Un tropot de cizme soldățești, afară. Un glas cazon: „Companie...!” Vibrație de soldați care se grupează. Glasul: „...drepti! Unde ți-e capul, soldat Kafka? Stînga-mprejur. Direcția sala de mese, înainte marș...” Răpăit de cizme. Glasul: „Alinierea, Kafka, alinierea... stîng, drept, stîngul...” Lumină tot mai slabă în cameră; albul mobilelor și huselor; pauza continuă și după comenzile de-afară.*) Există vulgaritatea asta atotputernică în a explica viața... dar mai există și altceva...

SIMONA (*în întineric, îmblînzită o secundă*): Ce mai există? (*Pauză.*) Nu mai există nimic.

DOAMNA PROCOPIU: Mai există nefericirea, nenorocirea. Nu le cunoști...

SIMONA: Le cunosc...

DOAMNA PROCOPIU: Sau dacă le cunoști, nu le-ai înțeles. N-ai avut cum să le înțelegi, fiindcă trebuie trăit mult ca să le înțelegi. Vine o vîrstă cînd dragostea nu mai vine din dragoste, din pasiune, cînd dragostea nu mai e dragoste, e altceva... o dorință ca omul să nu mai fie nefericit, o plăcere în a-l apăra, a-l mîngîia...

SIMONA: Mila, știu... E oribil.

DOAMNA PROCOPIU: Nu e milă. Nu e deloc milă. E o încăpăținare, un fel de împotrivire, un protest care, odată și odată, trebuie să izbucnească, altfel... Un protest la nefericire — asta-i tot, asta devine toată dragostea. (*Pauză — mișcare a Simonei, în întineric.*)

SIMONA (*aprinzînd lumina, revenind la tonul inițial*): Tata nu are dreptul să fie fericit. Protestul dumneavoastră este inutil. Și ridicol...

DOAMNA PROCOPIU (*imputativ*): Dar oamenii ridicoli nu sînt neinteresanți, draga mea...

SIMONA: ...fiindcă nimic nu-i mai ridicol decît un protest inutil.

DOAMNA PROCOPIU: Nu cred...

SIMONA: Dacă aveți energia să mai credeți...

DOAMNA PROCOPIU: Atunci dumneata...

SIMONA: ...vă privește! Tata nu are dreptul să fie fericit. Atîta timp cît numele lui Mihai, opera lui... noi înșine sîntem călcați în picioare — trebuie să fie nefericit și să nu încerce să scape. El uită asta, vrea să scape.

Vrea să scape cu ajutorul dumneavoastră. Are o capacitate de a uita la fel de respingătoare ca vitalitatea dumneavoastră. E pedant, e superficial, pitoresc... Pentru orice bucurie se tirășe și se umilește ca o rimă; în schimb orice umilință îi e insuportabilă. Fiindcă e laș.

DOAMNA PROCOPIU: Dumneata suporti umilințele?

SIMONA: În orice caz nu le vînd pe bucurii de doi bani. Cînd am fost dată afară din facultate, nu i-am strigat nepotului dumneavoastră: „ești un imbecil”, pe cînd tata...

DOAMNA PROCOPIU: Nici nu e. Nepotul meu nu e imbecil. E un om care se înșală, care încă se mai înșală. Poate că trebuie să se înșele...

SIMONA (*o anume emoție*): Ați citit vreodată versurile lui Mihai?

DOAMNA PROCOPIU: Nu. Am rămas la Eminescu, iartă-mă...

SIMONA (*din nou tranșantă*): Atunci, cum îndrăzniți să-i luați apărarea, cum?...

DOAMNA PROCOPIU: Nu cred ca el să nu le fi citit.

SIMONA: Atunci e un imbecil, nu un... Un imbecil care gindește cu capul altora, un imbecil care poate imputa unui poet că n-a știut să-și aleagă ziua cînd să-și tragă un glonte în cap... Pentru această eroare, poezia lui devine imediat mistică, iar sora lui nu mai are voie să picteze... Iar dumneavoastră îi luați apărarea și...

DOAMNA PROCOPIU: Nu-i iau apărarea. Am încercat să ți-l explic.

SIMONA: Nu mă interesează. A apăra și a explica e totuna.

DOAMNA PROCOPIU: Ți-am spus că poate-i necesar să se înșele. A suferit prea puțin, crede prea mult, are loc să se înșele... Poate că-i necesar să se înșele. Poate că era necesar să te dea afară din facultate, după cum dumitale ți-e necesar să crezi în opera fratelui... Poate că într-o zi, el va suferi pentru această hotărîre, poate că dumneata...

SIMONA: Încetați cu acest „poate”, că înnebunesc.

DOAMNA PROCOPIU: Spune-mi, de ce s-a sinucis?

SIMONA: Nu vă interesează!

DOAMNA PROCOPIU: Avea o boală incurabilă?

SIMONA: Fiți măcar decentă, doamnă...

DOAMNA PROCOPIU: Nu pot fi decentă, draga mea, într-o chestiune de care depinde viitorul meu. Eu inclin

să cred că a avut o boală incurabilă, un cancer...

SIMONA : ... !

DOAMNA PROCOPIU : ...deși oamenii tineri... Se zice că intrăm într-o epocă în care cancerul va face victime tot mai tinere... Cîți ani sînt exact de cînd?... *(Pauză.)* Nu înțeleg de ce nu putem discuta exact o dramă...

SIMONA : Fiindcă vulgarizăm, doamnă : cu cît o dramă e mai exactă, cu atît e mai vulgară, și ați spus că vulgaritatea... Dacă n-ați citit un vers de-al lui, de ce vă interesează cum a murit ? Ce importanță mai are viața sau moartea unui poet cînd versurile lui...

DOAMNA PROCOPIU *(după un joc încordat)* : Poate că...

SIMONA *(neîndrăznind)* : Nimeni nu v-a spus că acest „poate” al dumneavoastră e urît ca o cangrenă a pielii?...

DOAMNA PROCOPIU : Mi-a mai spus-o Sorin. Nu chiar așa, el e ceva mai blind. Totuși, e extraordinar cum vă asemănați... E extraordinar !

SIMONA : N-ați vrea să ne faceți și o vedere ? Poate vom cădea unul în brațele celuilalt. *Poate !...*

DOAMNA PROCOPIU *(neîncetînd s-o fixeze)* : Nu-mi place teatrul, am vîndut prea multe bilete, niciodată nu am crezut ce e pe scenă...

(Deodată, intempestiv, preocupat de „acțiunea” lui, intră domnul Levescu : poartă un rucsac, plin.)

DOMNUL LEVESCU *(trîntînd rucsacul, desfăcîndu-l, scoînd o pereche de teniși)* : Bună seara, doamnelor și domnilor... Mă bucur că trăiești, Marie. Simona mă amenința că face o crimă... Nu știa că tu poți împlînzii și lei, ca profeții.

SIMONA : Tată, termină, nu fi stupid !

DOMNUL LEVESCU *(cu curaj)* : E stupid... E greu să fii stupid cu o fată ca tine, Marie, încearcă pantofii !

(Doamna Procopiu se lasă în jocul lui : întinde picioarele obosite, el se apleacă în genunchi și-i potrivește pantofii.) Sînt exact ce-ți trebuie, cunosc obseșiile tale cu încălțămintea... i-am căutat o oră. Am telefonat la cabană, sîntem așteptați. *(Îi leagă șireturile.)* Mergi puțin ! ... E un drum de o oră. *(Doamna Procopiu se supune — face cîteva pași prin cameră, încîntată.)*

DOAMNA PROCOPIU : E exact ce am visat de cîteva ani... nici un cizmar din București n-a avut ideea asta. Serge, ești...

SIMONA : Ești tot ce am văzut mai...

DOMNUL LEVESCU : ... ai văzut prea puține, draga mea, ți-am mai spus-o. *(Către Marie, legîndu-i baticul.)* Cunosce cabana din '37, e un drum ușor, afară e lună... am și lanternă... *(Ca un copil aprînd — internă scoasă tot din rucsac.)* E o promenadă, Marie, te asigur...

DOAMNA PROCOPIU : Nu mi-e frică, Serge.

SIMONA : Tată, dacă pleci, dacă nu-ți revii, dacă uiți...

DOMNUL LEVESCU *(către doamna Procopiu)* : Trecem totuși prin pădure, Marie. Noaptea e liniștită, dar pădurea rămîne pădure... *(Stringe rucsacul.)* Avem conserve pentru primele zile...

DOAMNA PROCOPIU *(în drum spre ușă)* : Știi că nu fac mofturi...

DOMNUL LEVESCU *(aruncîndu-și rucsacul pe umăr — un pas spre Simona, încearcă s-o sărute, ea se ferește)* : Dacă mă caută Postolache, îi spui că am lăsat desenele la soldatul Kafka Eugen...

DOAMNA PROCOPIU : Noapte bună, Simona.

DOMNUL LEVESCU *(în șoaptă)* : La să-mă ca măcar o dată să privesc lumea de sus... cîteva zile... N-am dreptul ? *(Fugitiv, el o sărută și iese.)*

CORTINA

TABLOUL 4

După trei săptămîni

Același decor — al camerei albe din castel — în lumina unei dimineți cenușii. Cîteva raze de soare, palide, murînd în cîteva secunde pe huse, pe fotolii, în patul cu baldachin, doarme Simona. O bătaie în ușă, pauză, încă o bătaie — mai insistentă. Simona se trezește și — amețită — se ridică în capul oaselor.

SIMONA : Da... Cine-i ? *(Nici un răspuns ! Simona se culcă din nou. Din nou o bătaie în ușă și cineva care apasă clanța, brutal. Simona se ridică*

brusc și rămîne pe marginea patului.) Cine-i ? Postolache ? *(O nouă apăsare pe clanță, afară.)* Cine-i ?... Cît e ceasul ?... *(Își pune, automat, un capot și,*

O VOCE DE BĂRBAT: Deschide-mi, te rog... (Fără ură, fără asprime.) E Sorin Procopiu... (Simona se sperie, stăpâner, fuge de lângă ușă, încearcă să-și tragă un ciorap, nu reușește, se apleacă să caute sub un fotoliu pantofii de casă, nu-i găsește, se duce la lavabou, își spală fața, se uită în oglindă — mișcări, agitație de câteva secunde, în timp ce afară, Sorin cu o anumită căldură.) Te-am trezit? Iartă-mă... te aștept să te imbraci... (Simona se aruncă în pat, rupînd o aripă a baldachinului: coboară din pat, întoarce rapid cheia în broască și sare din nou în patul cu baldachin rupt.)

SORIN (*îmbrăcat cu un balonsaide, fără valiză, stingerit*): Bună dimineța... n-am știut că te trezesc... e o oră de-a-juns de de... (*Caută un loc pe care să se așeze, toate fotoliile, divanul sînt ocupate cu lucruri de ale ei; Simona îl urmărește împietrită.*) Nu începeți inventarul la șapte? E șapte fără u-sfert... am venit cu un tren de noapte... postul de gardă m-a îndreptat la camera 317. Nu bănuiam că e a ta, ci a... Abia după ce am bătut de două ori... (*În sfîrșit, o privește.*) Cît mă mai lași să vorbesc prostii? (*Se privesc amîndoi, o secundă, două, trei: trăgînd după ea, o cuvertură albă, „regală”, Simona coboară din pat și vine fără teamă spre el: după un pas, se aruncă în brațele lui și Sorin o îmbrățișează, îndelung, mut, fără puterea de a o respinge, de a se rupe; e o îmbrățișare lungă, ca după o lungă despărțire; îngroziți — amîndoi — de c-vinte, de înțelesuri, rămîn imobili: mai mult o înclătare decît o regăsire; nimic vulgar: o senzualitate secretă care încă nu îndrăznește să se trădeze în sărutări sau vorbe; descoperirea unei patimi uitate într-un sarcofag faraonic.*)

SORIN (*rupîndu-se, în sfîrșit, căutînd o banalitate cu care să se opună clipei patetice*): Știi că Marian s-a căsătorit alaltăieri cu Jessie... n-au avut nici un ban, au oferit bomboane de mentă... (*Se așază amîndoi pe treapta patului cu baldachin: pauză: pe un ton mai „operativ”.*) Spune-mi, ce fac? (*Se ridică.*) Unde-i doamna Procopiu? Simona ridică din umeri.) A plecat de trei săptămîni de acasă, mi-a lăsat doar un bilet că-i aici și se întoarce în trei zile... Sînt îngrijorat, sînt sincer îngrijorat...

SORIN : Decizii... Nu mă amestec în toate fleacurile... (*Revenind, mai net.*) Nu mă amestec în viața oamenilor, în detalii fără semnificație. (*Parcurgind camera.*) Viața are prea multe detalii fără semnificație și nu pot fugi după fiecare dintre ele. Aș înnebuni.

SIMONA: Nu ți-ar strica... (*Amîndoi surîd, deodată, poate că-i primul surîs între ei — Sorin revine lângă ea, pe scară, și-o sărută stîngaci, fără noblețea îmbrățișării precedente: ea îl respinge fără brutalitate — cu dispreț și tandrețe.*) Sîntem stupizi!

SORIN (fără concesie): Sintem stupizi, sintem stupizi... Sigur că trebuie să fim stupizi, nimeni nu și-a luat obligația să ne pună într-un colocviu cu Platon... Trebuie să fim stupizi, ei ne obligă! Ei sint mai stupizi decât noi... (Simona își stringe genunchii la piept.) Problema e cum să depășim stupiditatea, cum să fim eficași. Cred că, în cazul de față, ai tot interesul să fim eficași, printr-o acțiune comună.

SORIN (cu o anumită căldură): Ai cumva vreo idee?

SIMONA: Nu, încă nu m-am gîndit.
SORIN: Esentialul e că sîntem de acord.

Îți mărturisesc că nu mă așteptam...

SIMONA: Cum, nu te așteptai? Ti-ai închipuit vreo clipă că doresc să ...
Ti-ai închipuit că...

SORIN (*destins, dezinvolt*): Te rog, fără fraze... (*Hotărit.*) Eu ies, te-mbraci în două minute și mergem la ei. (*Se îndreaptă spre ușă; simultan, Simona se întinde pe pat, rămâne nemișcată, cu ochii-nchiși. Ploaia se aude distinct — ca un duruit continuu — camera lor fiind, probabil, chiar sub acoperișul castelului. Un minut, nu mai mult. Sorin se întoarce brusc și vine lângă ea.) Când plouă, îți place să dormi. (Și încearcă s-o acopere; ea rămâne încordată, acceptând ca el s-o acopere, aplecat asupra ei.) Știu. Și mie. (Își dezbracă baltosaidul și se așază pe marginea patului.)*

SIMONA: Închide fereastra. (*El — imobil.*) Ti-e frică?...

SORIN: De ce să-mi fie frică?

SIMONA: Vrei să-mi dovedești că ești integru. Dovezile astea de virtute se dau tremurînd...

SORIN: Poate, nu știu...

SIMONA: ... adică, știi foarte bine că dacă ai închide fereastra, ai trage și perdelele, și trăgînd perdelele, ai pîngări revoluția, nu?

SORIN: Nu, te știam vulgară. (*Sorin se ridică, se îndreaptă spre fereastră, o închide, dar nu trage draperiile; se întoarce și se așază din nou pe marginea patului.*)

SIMONA: Victimele nu pot fi vulgare, doar învingătorii — cînd nu vor să se compromită. Știi că ușa nu e închisă?

SORIN (*luîndu-i mîna într-a lui*): Îți mai e frig?

SIMONA: Dacă ești nervos — fumează.

SORIN: Nu mai fumez.

SIMONA (*surpriză plăcută*): Parcă fumai, în ședință fumai... Fumai și urlai...

SORIN: Nu urlam. Îmi făceam datoria. Datoria cere cîteodată strigătul...

SIMONA: Păcat.

SORIN: Nu e nici un păcat. (*Alt ton.*) Cum ți s-a părut doamna?

SIMONA: Simpatică, o mic-burgheză cu haz umanist... (*Alt ton.*) Întoarce-te, vreau să mă îmbrac.

SORIN: Mai stai... (*Și-o mîngîie pe față, cu o tandrețe necunoscută la acest personaj.*)

SIMONA: Trebuie să plecăm... (*Pauză — doar ploaia.*) Trebuie să ne salvăm familia, trebuie să ne apărăm autobiografiile...

SORIN: Spune-mi, cum o duci?

SIMONA: Ce-ți veni?

SORIN: ... ce faci toată ziua?

SIMONA: Ce fac toată ziua... Tu ce crezi că fac toată ziua?

SORIN: Tocmai, nu știu, nu m-am gîndit...

SIMONA: Și atunci de ce vrei să știi? (*Pauză; îi sărută încet, trist, mîna.*) Sînt singură, tac toată ziua... și pictez, lucrez, lucrez pînă nu mai pot. Patru ore pe zi inventariez bibelouri și porțelanuri, servicii de masă și de desert. Nu fac nici două parale față de tablourile mele, mă crezi?

SORIN: Da.

SIMONA: Vrei să le vezi?

SORIN: Nu acum.

SIMONA: Ți-e frică și de ele? Tot timpul ți-e frică... (*Și se mîngîie pe față cu mîna lui.*)

SORIN: Nu înțeleg de ce mi-ar fi frică să...

SIMONA: Ai vedea cu ochii tăi că n-ai reușit să mă doborî.

SORIN: N-am vrut să te dobor... (*O sărută.*) Sînt situații cînd simți că tu nu mai contezi, nimic din tine... Amin-tiri, instincte, idei, nu mai sînt ale tale, ci...

SIMONA (*retrăgîndu-se*): E amețitor de frumos...

SORIN: Nu știu dacă e frumos, viața nu face estetică, dar e foarte necesar. E foarte necesar să știi că apartii istoriei și nu... (*O mîngîie — pauză, ea acceptîndu-l.*) Tu n-ai cum înțelege...

SIMONA (*rupînd clipa, îndepărtîndu-i mîna*): Termină... Nu pactiza cu elementele reacționare... Mîine aș putea spune că ești un împăciuitoare, un emotiv, un element instabil... (*Rece, în-lăturînd emoția.*) Cred că-i cea mai bună perioadă din viața mea. Am impresia că sînt vrăjită. Nu-mi vine să cred... Erau nopți cînd mă așezam la lucru și doream să nu iasă nimic... Nu vreau să mă ajute nici o minune. Nu admit ca undeva, sus, cuiva să i se fi făcut milă de mine și să-mi trimită milă cerească, două-trei clipe de inspirație. Nu pot lucra din milă... Arta din milă, din pomeni — chiar ale destinului... Destinul are pretenții de Mecena. Alaltăieri, directorul muzeului a vrut să-mi dea 15.000 de lei pe o guașă; uleiul strălucea, nu se uscase, mi se părea că plînge...

SORIN: Totuși, dacă ai fi luat banii.

SIMONA (*cu iritare crescîndă*): Nu fi stupid. Dacă aș fi luat banii, n-aș mai fi lucrat cîteva săptămîni. Banii te scot din mînă.

SORIN: Nu-i o părere unanim acceptată.

SIMONA: Nu mă interesează. Nu vreau bani, nu vreau noroc. Te corup, te mituiesc. Tu ai putea să accepți...

SORIN (*din ce în ce mai calm*): Accept. Sînt fericit că lucrezi.

SIMONA: Fericit... Prin testament, toate tablourile îți rămîn ție... Atunci vei fi fericit...

SORIN (*amuzat*): De ce?

SIMONA: Fără tine nu le-aș fi făcut... Tata îmi spunea că sînt o călugăriță ridicolă în mănăstirea demnității...

SORIN: Limbajul lui... Îl recunosc.

SIMONA: Nu știe că am rămas demnă dintr-o ședință, așa cum o femeie rămîne însărcinată dintr-o noapte... (*Furie abia reținută.*) Ridică-te! (*Sorin se ridică.*) Du-te la fereastră... (*După o pauză — se execută, ea îl urmărește pînă ajunge acolo.*) Întoarce-te! Vreau

să mă îmbrac. *(Sorin se întoarce.)* Chiar te-ai întors! Superb exemplu de virtute... Revoluția franceză ți-ar fi ridicat o statuie... tata va primi comanda unui bust de tras în serie... *(Simona coboară fulgerător din pat, se duce la ușă și o încuie, străbate camera pînă la dulap, și de acolo vine încet, tiptil, spre el.)*

SORIN *(de la fereastră, întors)*: Nu ți-a venit nici o idee în privința lor?

SIMONA *(oprindu-se)*: Nu-mi găsesc un pulover, asta-i tot. *(Apoi înaintează spre el.)*

SORIN *(privind afară)*: Ne-ar trebui un argument fantastic, oamenii bătrîni sînt încăpățînați, realismul nu-i sperie... Spune-mi... *(Se întoarce: Simona e la un pas de el, se aruncă unul în brațele celuilalt — o îmbrățișare de cu totul altă intensitate decît cea de la începutul scenei: pătimașă, pămîntească, fără teamă de senzualitate; el o sărută orbește, cu o anume disperare, și îngemunează într-un sfîrșit la picioarele ei, îmbrățișînd-o fără pudoare convențională, fără „melodramă”. Ea încearcă să-l ridice și-l cheamă cu un gest mut spre baldachin.)*

SIMONA *(o ultimă șoaptă lucidă)*: N-am să spun nimic, nimănui... *(O bătaie în ușă. Apăsare bruscă pe clanță.)* Da, cine-i?

GLASUL DOMNULUI LEVESCU: Simona...

SIMONA: Imediat!... *(Sorin îi aduce capotul căzut pe covor, lîngă fereastră. Ea îl îmbracă amețită. Pauză, pentru regăsirea unei noi respirații.)*

GLASUL DOMNULUI LEVESCU *(politic)*: Sînt cu Marie... Te deranjăm? Lucrezi?

SIMONA *(imobilă)*: Nu... imediat...

SORIN *(în șoaptă dictatorială, stringînd-o de umeri)*: Vreau să terminăm cu povestea asta...

SIMONA *(privindu-l, o clipă)*: Și eu... *(Coboară, se îndreaptă spre ușă, în drum încalcă pantofii de casă, deschide ușa, decisă.)* Eram cu tovarășul Procopiu, cred că... *(Se dă deoparte, căci doamna Procopiu — ca purtată de un suflu — se precipită spre Sorin.)*

DOAMNA PROCOPIU: Sorin, dragul meu, dar ce... *(Și-l îmbrățișează sub privirile celorlalți doi rămași în prag. O clipă, două, trei — Sorin nu poate împiedica această mișcare; peste creștetul ei, fixează tatăl și fiica, unul lîngă altul, „reci”, fără tandrețe.)* Dragul meu, dragul meu, ți s-a făcut dor de mine... *(Rupînd îmbrățișarea, spre domnul Levescu.)* Ce ți-am spus, Serge?

(Domnul Levescu se eliberează de rucsac.) În fiecare zi îi spuneam că ți se va face dor de mine... în fiecare zi... *(Și-l îmbrățișează din nou.)*

DOMNUL LEVESCU: Nu te-am contrazis niciodată, Marie. Recunoaște că... DOAMNA PROCOPIU: Totuși, trei săptămîni, trei săptămîni...

SORIN *(degajîndu-se, în fine, privind-o din cap pînă la pantofii de tenis — patern, chiar sever)*: Ce-i cu dumneata? De unde vii?

DOAMNA PROCOPIU *(căzînd într-un fotoliu)*: Uf! A fost un drum... *(Deodată.)* Vai, domnișoară, am uitat să te sărut!...

SIMONA *(nici un pas)*: Am simțit, doamnă...

DOMNUL LEVESCU *(spre Simona)*: Să nu crezi că nu ți-am ridicat zilnic osanale fiindcă ai acceptat...

SORIN *(surprins)*: Va să zică, ai acceptat... N-a fost chiar ideea ta?

SIMONA: Nu. Ți-am spus că nu sînt răspunzătoare decît pentru fratele meu.

DOMNUL LEVESCU *(cu avînt)*: Oh, copii, încetați — încetați cu disensiunile, cu cruzimile puerile, venim din rai, respectați-ne!... A fost ideea mea, domnule Procopiu, dacă te interesează... Dar de ce te interesează cum a ajuns bunica dumitale să trăiască trei săptămîni sublimul? E fără importanță... Eram într-o stare sumbră, am plecat dintr-un calambur, hai să-i spunem mai elegant, dintr-o ironie... Voiam să văd lumea de sus... Un dramaturg oarecare și-ar fi încheiat un act cu replica mea, dar acolo nu mai există ironii, dramaturgi...

DOAMNA PROCOPIU *(cu aceea impudare la avînturile lui)*: Serge...

DOMNUL LEVESCU: ... nu-nțeleg de ce să nu le-o spun — în stadiul rudimentar în care se află... Noi nu mai avem nici o superioritate asupra nimănui! Abia acolo sîntem mici — nu spun zadarnici, pentru că simpla acceptare a inferiorității ne ridică deasupra zădărniciilor... V-o spun ca un om care a crezut ani de zile în puterea divină a ironiei și a surisului, un muritor care a pus în locul lui Dumnezeu pe Voltaire și Anatole France: ironia are o limită tragică; ca și gravitatea, ca și patetismul...

SORIN: Nu înțeleg de ce trebuia să faci un drum atît de lung pentru o asemenea banalitate, care și la nivelul mării...

DOMNUL LEVESCU: E o banalitate? E un adevăr la nivelul zero?

- DOAMNA PROCOPIU (*cu tact*): Serge vrea să spună că...
- DOMNUL LEVESCU (*iritat*): Nu înțeleg de ce trebuie să mă traduci. Oricît ar fi de fanatici, oricît le-ar fi imaginația îmbicsită de fumul miilor de ședinte și de hotărîrile lor orgolioase, tot vor pricepe că-i deplin...
- DOAMNA PROCOPIU (*pe același ton de traducătoare*): Ați trebui, într-adevăr, să vedeți munții învăluiți în ceață... ceața ridicîndu-se și fiecare potecă... ciinii cabanierului începînd să latre... dar pînă și vereritele... Vereritele sînt extraordinare, dragii mei. În fiecare dimineată, le urmăream două-trei ore sîrînd printre copaci și nu mă plictiseam... au o grație, o... (*Sorin nu-și poate reprimă un hohot de rîs energic.*)
- DOMNUL LEVESCU: Ce-i de rîs, domnule Procopiu? Vereritele, după al doilea război mondial...
- SORIN: Vereritele, după al doilea război mondial... Continuați, fraza e foarte bine începută.
- DOMNUL LEVESCU: Toți supraviețuitorii unui război, domnule Procopi toți ar trebui să alege în pădure să urmărească o săptămînă mișcarea vereritelor. E cea mai gingașă mișcare a vieții, cea mai secretă, cea mai subtilă... Singura care ne poate da o sugestie despre noi înșine. De sus, nu pîrem nici maimuțe, nici rinoceri, nici... Nu sîntem decît niște vererite, care ne agităm prin pădurile lumii... Noi am descoperit-o după patru ani... E trist, nu-i nimic de rîs...
- DOAMNA PROCOPIU: De ce, Serge? Lasă-i să ridă — și nouă ni s-a părut la început comic... dar într-o bună zi a început să se tragă... de dimineată în timp ce se jucau.
- SORIN (*fără glumă*): Cum să se tragă?
- DOAMNA PROCOPIU: Foarte normal. În munți sînt bande, de lichele, de reacționari... Munții au fost curățați și s-a tras...
- SORIN: Și voi ați fost acolo?
- DOAMNA PROCOPIU: E, acolo, ce să căutăm acolo?! Cîteva nopți cabana a fost ocupată de trupele noastre, după aceea am fost liniștiți.
- SORIN: Nu v-au evacuat?
- DOAMNA PROCOPIU: De ce să ne evacueze?
- DOMNUL LEVESCU: Inspiram cuiva suspiciuni?
- DOAMNA PROCOPIU: Eram pentru toți doi bătrînei cumînți, la apusul vieții, puțin extravaganti... Plutonierul
- Postolache mă numea doamna Levescu... Nu mă simțeam prost...
- SORIN (*spre Simona*): Puteam rămîne orfani...
- SIMONA: Nici o grijă. Vitalitatea doamnei nu e egalată decît de pitorcul tatălui meu.
- DOAMNA PROCOPIU: Dar nu-i vorba despre noi, draga mea... În dimineată cînd a început să se tragă, au încremenit în copaci, agățate, speriate de moarte... Am încremenit și noi... Pe urmă, una a căzut la picioarele noastre și n-a mai mișcat. N-am mai putut face nici un pas, deși nu se mai trăgea...
- SORIN (*după o scurtă pauză, privind-și ceasul, patern, în sensul „gata cu prostiile, copii!”*): Mami, aș vrea să mergem... În jumătate de oră avem un accelerat... ai vreo valiză, ceva?
- DOAMNA PROCOPIU: Nu, doar pantofii în rucsac...
- SORIN: Nu ți-i pui?
- DOAMNA PROCOPIU: Pînă la gară merg așa: la gară...
- SORIN (*energic*): Nu te-am văzut nici odată îmbrăcîndu-te în gară...
- SIMONA: Doamna evoluează spre simplitate.
- DOAMNA PROCOPIU: Serge, tu te schimbi?
- DOMNUL LEVESCU: Nu, iau doar rucsacul, în gară, în tren, aerul de munte împregnat în haine...
- SORIN (*trăsnit*): Mami, cred că mergem singuri...
- DOAMNA PROCOPIU: Singuri?
- DOMNUL LEVESCU (*fără filozofie*): Dar nici nu ne gîndim, tinere... După cele trei săptămîni în munți, Marie și cu mine nu mai mergem nicăieri singuri. (*Sorin — privire insistență spre Simona.*) E o hotărîre inatacabilă, vreau să vă fie clar... Nu ne mai plictisiți cu mutrele astea de copii precoci, de adolescenți stupizi, care și-au luat responsabilitatea lumii pe umeri, ca-n afișele de 1 mai... (*Spre Sorin*). Din actul întii, tabloul întii, te-am avertizat că doamna Procopiu își ia destinul în propriile mini — și nimic nu poate să mă împiedice...
- SIMONA (*după o lungă privire spre Sorin*): Nimic?
- DOMNUL LEVESCU: Îmi repugnă să fiu sclavul unor...
- SIMONA (*atac calm, strategie precisă*): Nu-ți cere nimeni să fii sclavul cuiva, ci să te supui proprii demnități. Să te supui ca un ciine ciobănesc.
- DOMNUL LEVESCU (*ca un leu, agasat*): Dar ți-am explicat, draga mea.

că nu mai există demnitate, și — deci — nici supunere...

SORIN : După al doilea război mondial...

DOMNUL LEVESCU : Exact, după al doilea război mondial, am convenit cu Marie, totul se reduce la dezgustul — nu spun spaima, dezgustul față de moarte, față de obligația morții. Toți, absolut toți, vrem să trăim cît mai mult, chiar cu prețul demnității sau al inteligenței. Între a fi demn pînă la 60 de ani și sănătos pînă la 300, nimeni nu ezită să aleagă sănătatea... Liniștează...

SORIN : Dar de ce trebuie ales ?

DOMNUL LEVESCU (*precis, spre Simona*) : ...Sau nu crezi cumva... că o să-mi trag un glonte în cap, fiindcă vestala demnității, uitîndu-și cultul, încuie ușa... și împreună cu...

DOAMNA PROCOPIU (*lezată*) : Serge...

SIMONA : O, tată, dar în mijlocul naturii ai devenit foarte frust... Cine ar fi crezut ? Liniștiți-vă, doamnă ; nu s-a petrecut nimic compromițător pentru nepotul dumneavoastră. Știu cum țineti la reputația lui. Tovarășul Procopiu rămîne un puritan mai presus de orice bănuială, deși... deși el a venit să mă vadă pe mine — nu pe dumneavoastră... E un adevăr crud, recunosc — trebuia rostit mai de mult, de cînd ați căzut în brațele lui, murmurînd dragul meu. Nu ? Parcă așa am reținut...

DOMNUL LEVESCU : Simona, fără cruzimi...

SIMONA (*spre Sorin*) : Pot continua, stăpîne ?

SORIN : Firește.

SIMONA : Am contemplat scena și am tăcut. Am tăcut, fiindcă nu-mi place să fiu vulnerabilă. Ar fi fost evident pentru teți că sînt geloasă (*șarjînd un frison*)... un sentiment îngrozitor — cum se spune în romanele de 15 lei. Fiindcă eu am avut cu domnul Procopiu romanul nostru de 15 lei... în versiune realist-socialistă, desigur...

SORIN : Te rog să nu...

DOAMNA PROCOPIU : Las-o să povestească, e realmente dotată pentru teatru...

SIMONA : Nu e teatru, doamnă, e literatură, din nou confundați... (*Spre domnul Levescu*). Ne-ai făcut elogii munților și al vieții în creierul munților. Era inutil. Domnul Procopiu și cu mine cunoaștem foarte bine farmecul cabanelor. Acum doi ani, iarna...

SORIN : Simona, îți interzic să...

SIMONA : Stăpîne, nu fi prost — înțeleg în doi să interzici amintirile, dar în patru ? În patru e exact ce ne

trebuie. Păstrează-ți locul în scenă. Întră cînd ai replică. Se poate să nu înțelegi ? Acum o oră, în pat — adică pe marginea patului — aici... (*și arată chiar locul pe care a stat Sorin, se așază pe acel loc*)... foarte cast, domnul Procopiu m-a conjurat cu lacrimi în ochi să nu spun nimic...

SORIN : Minti !

SIMONA : Evident că mint. Cine te poate vedea cu lacrimi în ochi ? L-ai văzut vreodată plîngînd, doamnă ?

DOAMNA PROCOPIU : Deseori...

SIMONA : Dar tremurînd ? E superb, cum ar zice tata, e stupid, cum aș spune eu. L-am văzut tremurînd de frică... de furie... și-acum o oră — de dor... sau de frig, nu știu... e un spectacol la care n-o să aveți acces niciodată, dar după părerea mea foarte interesant pentru o bunică...

DOMNUL LEVESCU (*concesiv*) : Nu ne interesează, Simona.

SIMONA (*cu furie, fără „teatru“*) : Cum nu te interesează ? Mai ales pe dumneata.

DOMNUL LEVESCU : Nu mă interesează satira.

SIMONA : A. nu, a fost foarte patetic... (*Spre Sorin*). Nu ? Era în noaptea de Crăciun — melodramă curată. (*Spre domnul Levescu*). Erai în țară, de cite luni ?... Domnul Procopiu mă cunoștea de două săptămîni și în noaptea de Crăciun, pe stradă, în fața casei, fără teamă de ridicol, mi-a căzut în genunchi, implorîndu-mă să plecăm în munți... imediat. Nu puteam să te las de Crăciun singur... (*Spre Sorin*). Cred că în genunchi ai căzut, dacă am reținut bine... (*Spre domnul Levescu*).

Dar revelionul — dacă te interesează — l-am făcut lingă Voroneț, cu tovarășul Procopiu, într-o cabană... E drept, n-am văzut veche, n-am avut timp să vedem veche... Am ajuns noaptea și, după o noapte minunată, dimineața mi-a cerut să-mi fac o autobiografie amănunțită. Ninge... Tovarășul Procopiu, vigilent, era numai ochi și urechi...

DOAMNA PROCOPIU : S-a purtat foarte înțelept.

SORIN : Nu vrei să lași nimic ?

SIMONA (*precis, spre domnul Levescu*) : Plecarea ta la Paris, sinuciderea lui Mihai l-au îngrozit... îi vedeam groaza în ochi (*ride sarcastic*). Eram foarte aproape unul de altul, mă mîngia, tremura, intrase într-o familie complicată... Nu s-a compromis mai mult de citeva ore... Am plecat a doua zi, dimineața, dar noaptea aceea... (*rișînd*).

triumfătoare, dezinvoltă)... a fost o noapte de neuitat, dovadă cu ce furie m-a exclus din facultate. Nu v-a spus nimic?

DOAMNA PROCOPIU (*calmă, obiectivă*): Nu... Discreția e o lege a conviețuirii noastre...

SORIN (*privindu-și din nou ceasul*): Mergem, mami? În 20 de minute... (*Spre Simona.*) Sau mai ai ceva de adăugat? Mărturisirile n-au fost complete? A mai rămas ceva curat?

SIMONA (*stins*): Cred că te-am ajutat suficient...

DOMNUL LEVESCU (*ia rucsacul și-l pune pe umăr*): Și eu zic să mergem... (*Tuturor, care-l privesc încordați.*) Toate poveștile astea nu mă interesează... (*Doamnei Procopiu.*) Toate poveștile copiilor, Marie, hărmălaia acestor nefericiți nu ne interesează, am mai stabilit asta sus... Spuneai că nu ți-e frică de nimic.

DOAMNA PROCOPIU: Decît de hoți. E prea multă hoție, Serge, prea multă ironie, prea multă ură. Nu suport, iartă-mă... (*Spre Sorin.*) Spune-mi, ții foarte mult să plecăm singuri?

SORIN: Da.

DOAMNA PROCOPIU: De ce?

SORIN: Mi-ai face un mare rău dacă...

DOAMNA PROCOPIU: Nu înțeleg.

SORIN: Ai să înțelegi...

DOAMNA PROCOPIU: Cînd?

SORIN: În cinci ani, în zece.

DOMNUL LEVESCU (*accentele lui*): Nu înțeleg. Nu înțeleg nimic... Ce doriți de la noi? De ce nu ne lăsați în pace? (*Spre Sorin.*) Și ce înțelegi dumneata? Ce știi despre cinci ani? Ai văzut vreodată cum arată la față cinci ani? Te întreb lucruri simple...

DOAMNA PROCOPIU: Serge, dă-mi pantofii din rucsac... (*Domnul Levescu — imobil.*) N-are rost să ne umilim punind întrebări simple. Au răspunsuri la toate. Le mai dăm cinci ani... (*Domnul Levescu deschide rucsacul, ia pantofii, îngenunchează în fața doamnei Procopiu.*) M-am simțit foarte bine în teniși, Sorine... ar trebui să mergem la un ortoped...

DOMNUL LEVESCU (*în genunchi, punîndu-i pantofii*): Aș putea să vă conduc la gară? (*Nici un răspuns — se ridică.*) Sau nu, n-am să pot tăcea... (*Doamna Procopiu se ridică din fotoliu, domnul Levescu o privește îndelung în tăcerea deplină a camerei, apoi, distins, elegant, îi sărută mîna. Cei doi ies.*)

DOMNUL LEVESCU (*incet*): De ce-ai făcut asta?

SIMONA (*cu sinceritate, aspră, fără ieamă de „cuvinte”*): Mi-a cerut-o Sorin. Mi-a cerut să-l ajut. Nu-l puteam refuza. Nu-l pot refuza. Îl iubesc... (*Domnul Levescu, frînt, se așază pe postamentul patului cu baldachin; cu capul în palme.*) Încă îl mai iubesc...

DOMNUL LEVESCU (*renunțînd la frazele savante*): Dar el nu te iubește.

SIMONA: Ba da. E al meu. E numai al meu.

DOMNUL LEVESCU: L-am văzut cum o aștepta...

SIMONA (*dreaptă*): Știu. Nu mă interesează. E un nenorocos.

DOMNUL LEVESCU (*opoziție de tată*): E un carierist.

SIMONA: Nu. E un nenorocos. Renunță la sora unui poet blestemat pentru o față de capitalist. Unde-i carierismul?

DOMNUL LEVESCU: Și atunci, de ce te-a lovit, de ce?

SIMONA: Dintr-o eroare. O eroare normală.

DOMNUL LEVESCU: Nu există așa ceva...

SIMONA: Există — cînd ai prea multă credință, prea multă dreptate și prea puțină experiență la dreptatea ta. Nedrept de puțină experiență... Eu nu mă pot lăsa șantajată de erorile lui.

DOMNUL LEVESCU: Exact — ai să ajungi să participi la ele...

SIMONA: Nu, erorile astea vor trece, sînt vremelnice, n-au viitor, le săvîrșim fără a fi ale noastre... în fiecare din noi, în tot ce are țara asta mai bun există o forță care nu se lasă coruptă, invinsă, de erorile trecătoare... (*Îngenunchează lingă el, mîngîindu-l filial.*) Trebuie să credem în această forță...

(*Imediat se face întuneric. Apoi, un spot de lumină cade pe cele două fotolii puse față în față. Un fluierat lung, ca de locomotivă.*)

SORIN (*intr-unul din cele două fotolii*): Mami, îți mulțumesc foarte mult.

DOAMNA PROCOPIU (*în fotoliul celălalt*): N-ai de ce să-mi mulțumesci.

SORIN: Te-ai sacrificat pentru mine.

DOAMNA PROCOPIU: Unui om care s-a sacrificat, nu-i mulțumesci.

SORIN: Deci, accepți că...

DOAMNA PROCOPIU: Nu accept nimic, sînt la vîrsta cînd nu mai accept sacrificiile. Te-am urmat.

SORIN: Peste cinci ani, îți voi explica. Ești singurul om căruia îi voi explica...

DOAMNA PROCOPIU: N-ai ce să-mi explici, liniștește-te. N-am nevoie de

explicații. Înțeleg. Parcă 6-a luminat...
SORIN: E din cauza zăpezii. O să mun-
cesc pe spetite... Am trac... E prima
oară când sînt corespondent peste ho-
tare...

DOAMNA PROCOPIU: Cît mai avem?
SORIN: Ajungem în zori, acum e două,
două și zece... Vreau să trăiesc curat,
mami...

DOAMNA PROCOPIU: Asta am în-
țeles; dacă nu aș ști asta, n-aș fi cu
tine aici, aș fi rămas acolo... (*Un nou
semnal de locomotivă.*) Numai că asta
n-ai voie s-o spui în timpul vieții...

SORIN: De ce?

DOAMNA PROCOPIU: Abia pe patul
mortii, ai voie să spui am trăit curat.
Dar tu nu știi cum arată patul mortii,
nici măcar pernele lui...

SORIN: Nu, nu, oamenii vor ajunge să
trăiască curat chiar în timpul vieții.

Dacă nu aș crede în asta... Dar e greu,
îngrozitor de greu, trebuie să fii mereu
la pîndă, să știi să ataci, să te aperi,
ca în război... Să te tîrăști prin no-
roaie — puritatea are noroaiele ei.

DOAMNA PROCOPIU: E prea com-
plicat...

SORIN: Poate că merită ca pentru o
viață curată să trecem prin multe com-
plicații... (*Uibrant.*) Poate că-i singurul
lucru pentru care nu trebuie să ne
temem de complicații.

DOAMNA PROCOPIU (*maternă și suri-
zătoare*): Ai început să vorbești cu
„poate”, cu „dacă”... (*De undeva, din
întuneric, ia o pătură și-l învelește.*)
Faci progrese... Dar pentru două dimi-
neața, e prea complicat... (*Un ultim flu-
ierat al locomotivei.*)

CORTINA

ACTUL AL TREILEA

TABLOUL 5

Peste cinci ani

O cameră elegantă în apartamentul elegant al lui Sorin Procopiu. Camera doamnei Procopiu. N-au mai rămas din camera actului întâi decît draperiile (ca o amintire din altă perioadă a vieții) la ușa din stînga, care dă — și acum — la Sorin. S-a păstrat și amplasamentul mobilelor, dar în locul divanului (tot în față), un recamier; în locul dulapului vechi, la dreapta, un dulap lustruit strălucitor; două fotolii adînci și noi în mijlocul camerei; rulouri — și nu hirtie albastră — la ferestre, în fund — prin care e filtrată frumos lumina amiezii; pe dulap — cu o ușoară recamieră, care denotă o stare de spirit antiaristocratică: două valize cu etichete din hotelurile străimătășii și un radiator modern. Două covoare noi; o certă bunăstare — totuși, pe undeva, se simte că deocamdată mîna gospodinei nu s-a ocupat atent de armonia ansamblului (și nu numai din cauza spiritului antiaristocratic). Pe un perete — deasupra recamierului, între ferestre — o fotografie mare, evident mărită, doamna Procopiu și domnul Levescu, la munte, de mult... Doamna Procopiu intră din stînga, din camera lui Sorin, cărînd, fără dificultate deosebită, o masă ușoară cu picioarele de aluminiu, o pune în mijlocul camerei, dînd de o parte fotoliile; se duce la dulap, caută în el, scoate o față de masă albă, strălucitoare, o întinde pe masă; aduce vesela, tacîmurile și le dispune pe trei laturi ale mesei; din dulap, scoate șervete de olandă, trei, și le pune în fața fiecărui tacîm; se sună, iese, dar acum nu vom auzi nici un dialog, pentru că intrarea în casă e departe; se întoarce cu un buchet de crini mari, puși într-o vază înaltă; așază vaza pe noptiera recamierului; citește cartea de vizită trimisă cu florile, după aceea o pune în buzunarul rochiei decente, de bun-gust; fără gesturi bruste, doamna Procopiu ia din sertarul noptierei o cutie mică cu pastile și înghite una. Apoi se întinde pe recamier. Și așteaptă. Nu, nu s-a schimbat prea mult, trăsăturile i-au rămas distinse, părul alb e coafat mai îngrijit, poate că a făcut cîteva cure cosmetice, dar nu insistente sau disperate; nimic căzut, decrepît — toată liniștea vîrstei la egală distanță de spaimă și beatitudine. În sfîrșit, se sună. Doamna Procopiu se ridică încet, deschide dulapul și se privește în oglinda interioară; își aranjează părul cu mîna — inutil, pentru că fiecare buclă era la locul ei. Iese. După o pauză — dinafara camerei.

DOAMNA PROCOPIU: Asta-i, ca de obicei, camera lui Sorin... I-am lăsat lui telefonul, nu vreau să aud tele-

foane... Aceasta-i sufrageria, mîncăm rar aici. (*Apare alături de domnul Levescu în pragul camerei. Domnul Le-*

vescu e schimbat: tras la față, cu cearcăne obosite, departe de euforia fizică de altădată: prestația nu s-a pierdut, dar îmbrăcămintea — fără a fi neglijentă — nu mai exprimă vitalitatea zgomotoasă din urmă cu ani: o cravată sobră, un costum negru, fără batistă, nimic pitoresc; e o lumină stinsă, un spectacol clasic într-un teatru care a terminat repertoriul romantic.) Această-i camera mea... (Domnul Levescu nu privește în jur, fixează fotografia mare; doamna Procopiu îl surprinde.) Îți plăcea mai mult dincolo, nu?... Și mie... Sorin a ținut să scăpăm de teatru, de vechituri... Tevile calorifere-lor... E și un cartier mai liniștit... și pe urmă, gazele... (Îl ia la braț, îl conduce la unul din fotolii; domnul Levescu se așază și o privește. Pauză. Apoi, domnul Levescu scoate din buzunarul costumului o batistă albă și se șterge pe frunte.) Ai obosit... stăm la parter, nu mai avem patru etaje, totuși ai obosit. Nu mai porți batista la...?

DOMNUL LEVESCU (glas liniștit, fără vehemență, fără pitoresc): Nu. M-am retras... (Doamna Procopiu suride.)

DOAMNA PROCOPIU: Îți mulțumesc pentru crini. Sint superb.

DOMNUL LEVESCU: Crinii sint totdeauna superbi.

DOAMNA PROCOPIU (trăgînd celălalt fotoliu lîngă al lui): Cartea de vizită e foarte, foarte...

DOMNUL LEVESCU: Foarte concisă... Îți pare rău?

DOAMNA PROCOPIU: Ah, nu, Serge — cum să-mi pară rău? Exact ce ți-am cerut dintotdeauna... (Îl ia mîna într-a ei.) Ai slăbit, Serge...

DOMNUL LEVESCU: M-am maturizat.

DOAMNA PROCOPIU (insensibilă la spirit, luînd partea alarmantă a expresiei): Nu, Serge, nu vorbi așa... Mi-am dat seama din scrisori că... Erau...

DOMNUL LEVESCU: Erau clasice, nu? Toți ne întoarcem la clasicism, pe toate planurile. Din modestie.

DOAMNA PROCOPIU: Nu, n-am vrut să spun asta. Scrisorile erau...

DOMNUL LEVESCU: Erau foarte cuminți, știu. Scrisorile unui conformist. Nu strigau, nu făceau filozofie. Exact ca ale tale. Îmi scriai mi-e dor, îți răspundeam mi-e dor.

DOAMNA PROCOPIU: Și nu-ți era?

DOMNUL LEVESCU: N-am spus mincinos, am spus conformist, nu încurca noțiunile.

DOAMNA PROCOPIU: Asta-i primul lucru care țineai să mi-l spui?

DOMNUL LEVESCU: Da. Nu mai am

haz. Marie, și nici tu...

DOAMNA PROCOPIU: Respectă-mi măcar buna dispoziție...

DOMNUL LEVESCU: Șarjezi, Marie... Nu ești deloc bine dispusă, et pour cause... Te-ai maturizat și tu. După o condamnare la cinci ani, nici un gangster...

DOAMNA PROCOPIU: Da' asta-i foarte bine, Serge. Cine mai vrea haz la vîrsta noastră?

DOMNUL LEVESCU: Asta-i tristețea, Marie. Orice maturizare se face pe seama umorului... Am devenit concisi, am tras obloanele, am stins comedia din noi. Dar fără comedie, nu există nici grandoare, nici... E straniu în ce măsură eternitatea detestă comedia...

DOAMNA PROCOPIU: Nu ți-am cerut niciodată grandoare. N-am încredere în grandoare. Am vrut să fim normali.

DOMNUL LEVESCU: Evident. Și-am cîștigat un plus de inexpressivitate. Am devenit inexpressivi. Inexpressivi și concisi.

DOAMNA PROCOPIU (tenace): Scrisorile tale au fost foarte expresive. Scrisorile tale au fost pline de umor.

DOMNUL LEVESCU: Nu mi-am dat seama.

DOAMNA PROCOPIU: Vrei să-ți citească măcar una dintre ele? (Se ridică, se duce la dulap, îl deschide, caută...)

DOMNUL LEVESCU (calm): Care?

DOAMNA PROCOPIU: Acea cu încheierea cooperativei și intrarea ta la ziarul Patriarhiei...

DOMNUL LEVESCU: Deajuns de slabă.

DOAMNA PROCOPIU: Am ris o zi întreagă. (Cu scrisoarea în mînă, se așază pe fotoliu lîngă el.)

DOMNUL LEVESCU: De ce ai ris o zi întreagă?

DOAMNA PROCOPIU: Un om ca tine trecînd la ilustrații de Crăciun; un caricaturist trecînd de la o icoană la alta...

DOMNUL LEVESCU: N-am trecut niciodată de la una la alta, am fost totdeauna ateu, numai că am încetat să mai fac satiră. O detest. Nu mai admit decît fabulele.

DOAMNA PROCOPIU: Influența Patriarhiei?

DOMNUL LEVESCU: Nu, a ta... Am terminat și cu Patriarhia.

DOAMNA PROCOPIU (sincer alarmată): Cum?

DOMNUL LEVESCU: N-am suportat.

DOAMNA PROCOPIU: Nu mi-ai scris nimic.

DOMNUL LEVESCU (fără energie):
N-am crezut că-i important... sînt cîteva luni...

DOAMNA PROCOPIU (fără „teorie”):
Și din ce trăiești?

DOMNUL LEVESCU: Din tablourile Simonei...

DOAMNA PROCOPIU: Ai ajuns să depinzi de ea?

DOMNUL LEVESCU: Ți-am comunicat din timp că demnitatea nu mă mai interesează și tot ce ține de ea...

DOAMNA PROCOPIU (învînsă pentru o clipă): Știu.

DOMNUL LEVESCU: Am ales amîndoi sănătatea. Iată, sîntem sănătoși... să batem în lemn.

DOAMNA PROCOPIU (niciodată mai indignată): Serge, măsoară-ți cuvintele! Și cum îndrăznești în casa mea să bați în lemn? (Mai liniștită.) Și ce faci toată ziua? Cum se manifestă sănătatea ta?... Poate că nu faci nimic. Ce faci? Vinzi tablouri, vinzi covoare, bați cafelele?... Un om sănătos poate lenevi toată ziua!

DOMNUL LEVESCU (fără să ridice vocea): Îmi scriu „Memoriile”.

DOAMNA PROCOPIU: Cine ți-a cerut?
DOMNUL LEVESCU: Cine să mi le ceară? Nimeni...

DOAMNA PROCOPIU (neînțelegînd arta pentru artă): Și atunci?

DOMNUL LEVESCU: Atunci le scriu, fără să mi le ceară nimeni... Ce ți se pare supranatural? În urmă cu cinci ani, n-aș fi trebuit să-ți explic că omul nu face numai ce i se cere, decît dacă vrea să crape mai repede. Eu nu vreau. Se poate să mi se ceară să modelez mustați sau s-o desenez serios pe Fecioara Maria. N-am nimic împotriva. O vreme. Dar după aceea nu crezi că trebuie să văd ce mai am în cap? Memoriile nu se cer, se adună cît timp ți se cere altceva. În asta constă importanța lor — îmi pare rău că trebuie să fiu explicit cu tine, altădată erai mai sugestivă...

DOAMNA PROCOPIU: Te conjur, Serge — măsoară-ți cuvintele!

DOMNUL LEVESCU: Vor fi niște memorii foarte serioase, te asigur. Adică nu vor fi — sînt. Tot ce am trăit vioi, superficial, amuzant, à l'improviste sună grav și premeditat. Motoul, cred, clarifică pe orice imbecil: „Un lucru este și nu este în același timp”... Cum ți se pare?...

DOAMNA PROCOPIU (diagnostic, după o pauză): Serge, tu ești disperat!

DOMNUL LEVESCU: Va exista un singur episod pur caricatural — acceptabil

însă prin caracterul lui de fabulă. Acum doi ani, vara, am asistat absolut întâmplător, crede-mă, la momentul cînd v-ați mutat aici... Îmi făceam plimbarea de dimineață, peste trei zile urma să aibă loc rendez-vous-ul nostru anual la „Nestor”. Erai atentă să nu se zgirie masa cea lungă din sufragerie, ședeai pe un balot, ținînd un sfeșnic superb cu trei brațe de argint. Tînărul domn purta o lampă de fier forjat. Nu m-ai observat, nu m-ai simțit în preajma ta... Marii adolescenți, în asemenea cazuri, fug!

DOAMNA PROCOPIU: De aceea n-ai venit la „Nestor” peste trei zile?

DOMNUL LEVESCU: Am plecat la Călimănești, draga mea, toamna — după cum ai constatat — am reluat corespondența... (Doamna Procopiu se ridică brusc, se îndreaptă spre ușă.) Unde te duci?

DOAMNA PROCOPIU: Vreau să văd ce mai este cu friptura... (Pauză lungă: după ce stă o vreme în fotoliu, domnul Levescu se ridică și se întinde pe recamier, cu plăcere, „ca acasă”. Sună îndelung, dar departe, un telefon. Domnul Levescu nu se deranjează, se aude vocea doamnei Procopiu: „Alo! Da... nu”...)

După aceea, liniște — domnul Levescu a ațipit, probabil, cu palmele sub cap, ca tinerii vizitatori în filmele oarecare.)

DOAMNA PROCOPIU (reintrînd): Mai ești aici?... Credeam că ai plecat. (Domnul Levescu răspunde mut, printr-o fizionomie amuzată: „de ce credeai că am plecat?”) Nu suportai ca în timpul demonstrațiilor tale, omul să se gîndească la mîncare... Ce dramă ai făcut dintr-o omletă!

DOMNUL LEVESCU: Am evoluat...

DOAMNA PROCOPIU (așezîndu-se lîngă el, calmă, bună): Simona era la telefon, ce voia de la tine?... I-am spus că nu ești aici. Nu vreau să pleci de aici... (Îl mîngieie pe frunte.) Nu vreau să mi te mai ia nimeni... Ce-i cu tine, Serge? Îmi era frică de această întîlnire: niciodată nu ți-am scris cît de obosită plecam de la „Nestor”. E mult mai rău... Mult mai rău... Aș fi preferat să fii în starea în care te-am găsit la castel.

DOMNUL LEVESCU (învîns, ca mărturisirea unei boli): Nu pot suporta trecerea timpului...

DOAMNA PROCOPIU: Bine, dar asta nu-i meseria noastră, nu te mai recunosc, Serge... Asta-i meseria lor. Ei trebuie să fie disperați. (Cu o dîrzenie

- necunoscută.*) Ei să fie disperați în fața timpului, ei să nu suportă trecerea timpului, ei să tineri, ei să urle că lucrurile sînt insuportabile.
- DOMNUL LEVESCU: Numai că ei nu... Au fost inumani. Tot ce s-a întîmplat a fost inuman, și noi am admis...
- DOAMNA PROCOPIU: Serge, tu nu te mai controlezi? Ce-s cuvintele astea? De cînd ce este inuman te duce la disperare?
- DOMNUL LEVESCU: Dar noi am admis...
- DOAMNA PROCOPIU: Ai fi vrut să ne lamentăm în fața lor?
- DOMNUL LEVESCU: Ne-am supus unei înscenări, unui spectacol de circ.
- DOAMNA PROCOPIU: Trebuia să ne supunem — nu aici a fost greșeala. Au fost înscenări mai reușite și oame-nii au continuat să trăiască. Ura era prea mare, trebuia s-o lăsăm să înainteze, să învingă, să se creadă chiar victorioasă. Admit chiar disperarea ta...
- DOMNUL LEVESCU: Numai a mea?
- DOAMNA PROCOPIU: A noastră. Era normal, nu trebuie să spunem mai mult. Dar mai departe? Ce am făcut mai departe? *(Pauză.)*
- DOMNUL LEVESCU: Continuă, Marie... Azi pari inspirată.
- DOAMNA PROCOPIU: N-am fost vicleni, Serge. Am fost disperați, dar n-am fost vicleni. O disperare fără viclenie e o nenorocire. *(Pauză.)* M-am plimbat mult prin oraș. Casele acelea au devenit înțelepte cu mult înaintea noastră, timpul le-a cucerit din pivniță pînă la acoperiș. Și încă le mai atacă. Nici una nu disperă. Nici una nu strigă. Toate îl suportă, și toate luptă cu el, în tăcere, încruntate. Toate sînt cenușii, afumate — ca soldații îmbătrîniți pe front. Toate sînt viclene, toate loviturile lor sînt perfide — dimineța, cînd se deschid ferestrele și se pun așternuturile la aerisit, au un fel de suris, nimeni nu le poate face nimic. După aceea, ferestrele se închid și casele se bat mai departe pînă a doua zi, cînd iar apar așternuturile albe...
- DOMNUL LEVESCU *(rupînd „poezia“)*: Habar n-am ce vrei, Marie... *(Ridicîndu-se în picioare, încercînd din nou, ca pe vremuri, perorațiile sale în pași mari.)* În viața ta n-ai făcut atîta poezie. Nu mai suport poezia, Marie, am îmbătrînit, nu mai pot gîndi în metafore... Mă plictisesc...
- DOAMNA PROCOPIU *(calmă)*: Eu am îmbătrînit, Serge, ca și tine, și-mi place din ce în ce mai mult să gîndesc în
- metafore. În schimb mă plictisesc fabulele și memoriile.
- DOMNUL LEVESCU *(enervat)*: Fabulele, draga mea, au o eficacitate elementară. Cînd aud: „mătre corbeau sur un arbre perché“, înțeleg lumea cu toate cutremurele ei.
- DOAMNA PROCOPIU: În sfîrșit, Serge, te recunosc...
- DOMNUL LEVESCU: ... dar metaforele tale nu sînt decît niște parabole biblice, fără nici un dumnezeu. Ce să înțeleg din parabola despre viclenie a sfintei noastre Maria Procopiu? Mi se propun aberații. Ai devenit prea subtilă... nu te pot urmări...
- DOAMNA PROCOPIU: Iar tu ai devenit opac ca o fecioară de 17 ani.
- DOMNUL LEVESCU: Nu, te rog să-mi explici unde e eficacitatea parabolelor tale. Cer fiecărui cuvînt eficacitate, consecințe brutale, nu-mi mai pot permite altceva... *(Pauză — apoi, cu o anumită speranță, în șoaptă.)* Rămii cu mine, Marie?
- DOAMNA PROCOPIU *(tot în șoaptă)*: Nu știu, Serge...
- DOMNUL LEVESCU *(simțînd complotul, vibrant)*: E ceva nou? Avem vreo speranță? Nu te lăsa derutată de grosolăniile mele. Știi că sînt un impostor în ale grosolăniei... *(O mîngîie pe mînă.)* E ceva nou, Marie?
- DOAMNA PROCOPIU *(ridicîndu-se)*: Te superi dacă mă mai duc o dată să văd ce e cu friptura?
- DOMNUL LEVESCU: Nu, Marie... *(Doamna Procopiu iese, domnul Levescu se așază în fotoliu și rămîne crispat, scoate un tub cu pastile și ia una, rapid. Pauză consistentă. Doamna Procopiu revine, trage fotoliul lîngă domnul Levescu, care o fixează încordat.)*
- DOAMNA PROCOPIU: Îți spun tot, Serge, cu o condiție: să nu mă întreprui. *(Domnul Levescu acceptă solemn.)* Ultimii doi ani mi s-au părut cei mai grei. Nu numai fiindcă nu ne-am mai văzut. Viața cu Sorin era mult prea liniștită. Acum știu de ce nu ne-am văzut, poate că ai dreptate, probabil că eram detestabilă în ziua cînd ne-am mutat. Prea multe boarfe urîtesc... *(Gest iritat la domnul Levescu.)* Anul trecut l-am rugat să mă lase la București, nu s-a opus, asta m-a lovit mai mult ca orice. Nu mai avea nici o spaimă. Ne considera morți și nu aveam cum să-i răspund.
- DOMNUL LEVESCU: De ce să-i fi răspuns? Spuneai că nu trebuie să gesticulăm în fața inumanului...

DOAMNA PROCOPIU : Nu complica, Serge, nu complica. M-a lăsat să rămîn, te-am căutat cîteva zile, erai plecat la Oradea.

DOMNUL LEVESCU : O expoziție a Simonei... Are expoziții în toată țara.

DOAMNA PROCOPIU : Nu știu, nu erai — asta mă interesa. După zece zile, m-a chemat printr-o telegramă urgentă să vin la el. Mi-am făcut valizele, dar în seara dinaintea plecării primesc o vizită extraordinară. Domnișoara Angelica Negulescu. Știi cine-i Angelica Negulescu?... Fata care a fugit peste graniță...

DOMNUL LEVESCU : ... cea pentru care a lăsat-o pe Simona... caraghiosul ! (*Doamna Procopiu tace.*) Continuă, Marie... Azi ai și poezie, și forță epică ! Continuă, de ce taci ?

DOAMNA PROCOPIU (*mohorită*) : Nu admit remarci vulgare, Serge.

DOMNUL LEVESCU : Dar nu-i nimic vulgar, draga mea. E o expresie ceva mai pedestră, ce-i drept, a satisfacției de a constata că nici un semen de al nostru nu scapă loviturilor soartei. De cîte ori constat simetria acestor lovituri, armonia lor, mă simt mai aproape de om și de durerile lui. Și de ce a venit ? În primul rînd, cum te-a găsit ?

DOAMNA PROCOPIU : Nu știu... nici pînă azi nu știu. A apărut seara, am primit-o în casă, a întrebat imediat de el. I-am spus că nu e în București, i-am spus unde e, a dispărut, ca și cum de aici pleca direct acolo... În vara asta a apărut acolo, a sosit la noi, eram numai eu acasă. Venise în concediu, voia să stea o lună cu el. M-a întrebat dacă am ceva împotriva. Nu, ce să am împotriva ?

DOMNUL LEVESCU : Mai rar, Marie, mai rar — încep să înțeleg...

DOAMNA PROCOPIU : Nu ai încă ce înțelege. Nici eu n-am înțeles nimic pînă la sosirea lui acasă. Era prima oară cînd vedeam o femeie sărutîndu-l pe Sorin — în fața mea, la lumina zilei.

DOMNUL LEVESCU (*superior*) : Firește, ai fost indignată...

DOAMNA PROCOPIU : Nu, de ce ? Nu era deloc jenant sau impudic...

DOMNUL LEVESCU : Totuși, cînd i-ai descoperit pantofii, pasta de dinți, țin minte...

DOAMNA PROCOPIU : Aveam multe prejudecăți, foarte multe prejudecăți... La început părea paralizat ; am reținut-o la masă și a urmat un interogatoriu absurd : cum l-a găsit ? cum m-a găsit ? pînă și de ce nu l-a uitat...

Fata mă lua ca matoră, o susțineam, tot ce spunea era logic. E stewardessă pe liniile elvețiene, locuiește la Zürich, nu mai stă cu părinții, averea tatălui nu-i spune nimic... După prima săptămînă, mi-a interzis să mai ies cu ea. De ce ? Fiindcă i-aș face un mare rău...

DOMNUL LEVESCU (*impulsiv*) : Acum admiti că e un carierist ca orice carierist, exact ce ți-am demonstrat la...

DOAMNA PROCOPIU (*cu tenacitate*) : Cum o să admit că Sorin e un carierist ca oricare carierist ? Dacă aș fi crezut așa, n-aș fi luat hotărîrea pe care am luat-o și l-aș fi lăsat judecății celor primejduiți de carierismul lui. Nu putem judeca decît ceea ce ne primejduiește, nu, Serge ? Restul e lux sufletesc. Or, el primejduia dragostea pe care i-o port. Așa că am hotărît să-i fac rău. Nu știu ce rău îi puteam face dacă ieșeam zilnic cu fata aceea în oraș, dar dacă el spunea că-i un rău în asta — l-am crezut. M-am plimbat în continuare cu ea, am mers la teatru, am condus-o la aeroport, dacă asta îl speria — să se sperie. Dacă asta îl durea — să-l doară. Iar dacă lui îi făcea rău, atunci însemna că nouă ne face un bine. Acum înțelegi unde-ți viclenia mea ?

DOMNUL LEVESCU : E principiul care a stat la baza inventării autohemoterapiei. Îi făceai injecții cu propriul lui sîntaj...

DOAMNA PROCOPIU : Oh, Serge, nu vorbi atît de detașat. Sorin nu e bolnav.

DOMNUL LEVESCU : O nevroză. În 20 de ani se vor studia ca oricare alte nevroze.

DOAMNA PROCOPIU : Nu, îți repet : întotdeauna l-am înțeles, tot ce făcea era curat și venea din credință. De aceea, l-am urmat, m-am supus, aveam încredere în el ; și niciodată viața nu l-a contrazis într-atît încît fanatismul lui să-mi apară carierism... niciodată !

DOMNUL LEVESCU : Marie, nu te mai justifică — ai făcut foarte bine...

DOAMNA PROCOPIU : Nu-mi place să lovesc. Nu-mi place să fac răul cu bună-știință. Nu-i meseria mea, ți-am mai spus. E meseria vieții, nu trebuie să i-o furăm, am fi prea aroganți. Ea să ne lovească și noi să-i răspundem...

DOMNUL LEVESCU : Cu viclenie...

DOAMNA PROCOPIU : Cu viclenie... Nu înțeleg de ce ești atît de satisfăcut.

DOMNUL LEVESCU : Lasă-mi plăcerea ca, după cinci ani, să constat că

ne mai putem întîlni în concluzii. Tot ce ne-a mai rămas sînt concluziile.

DOAMNA PROCOPIU: Cît e ceasul, Serge?

DOMNUL LEVESCU (*ceas de buzunar*): Două și jumătate...

DOAMNA PROCOPIU (*cu o anumită dezinvoltură*): Ce ar fi să mîncăm fără Sorin? Cred că ți-e foame.

DOMNUL LEVESCU: Adevăru-i că o epică bogată stimulează papilele gustative...

DOAMNA PROCOPIU (*plutind spre ușă*): Vrei și o tuică înainte?

DOMNUL LEVESCU: Înainte de ce? (*Doamna Procopiu dispăre — domnul Levescu așteaptă, ia un pahar de cristal de pe masă și-l privește în lumina ferestrei. Se sună. Doamna Procopiu strigă din bucătărie: „Serge, du-te și vezi cine e... Eu nu pot”. Domnul Levescu se decide și iese. Pauză lungă — doamna Procopiu revine, făcînd un platon pe care strălucește o salată de boeuf; îl depune pe masă și apoi impacientată, dezlegîndu-și șorțul de bucătărie.*)

DOAMNA PROCOPIU (*în pragul ușii*): Dar ce se întîmplă, Serge?...

DOMNUL LEVESCU (*chiar în fața ei, vizibil tulburat*): Marie, Simona mă așteaptă afară într-un taxi. Mă caută de două ore, are o veste...

DOAMNA PROCOPIU (*încă senină*): De ce nu intră? Casa mea e ca și...

DOMNUL LEVESCU: Pînă la orele trei, trebuie să fim la editură. Plec și într-o oră sînt înapoi.

DOAMNA PROCOPIU (*ultimele rezerve de calm*): Cum adică — pleci?

DOMNUL LEVESCU (*fără retorism, dar imposibil să fie normal*): Marie, e un eveniment pe care-l așteptăm de zece ani: semnăm contractul pentru reeditarea poeziilor lui Mihai...

DOAMNA PROCOPIU: Și nu se poate mîine? (*Pauză — cu forță*.) Eu aștept de cinci ani această întîlnire a noastră, Serge, îți cer să ne respecti!

DOMNUL LEVESCU (*tremurînd de furie*): Marie, dar e inadmisibil ca la vîrsta ta să te comporți ca o adolescentă, sau ca o gospodină care suferă pentru un dîneu ratat! Sînt situații... (*De-afară -- un sunet de claxon.*) E vorba de reabilitarea unui poet, Marie!

DOAMNA PROCOPIU (*ultima rezistență*): Nu mă interesează nici un poet!

DOMNUL LEVESCU: Te rog, nu exagera. Într-o oră... (*Din nou sunet de claxon.*)

DOAMNA PROCOPIU: Cheam-o pe Simona, te rog. E imposibil să nu înțeleagă că și mîine e o zi...

DOMNUL LEVESCU: Directorul editurii...

DOAMNA PROCOPIU: Te rog, cheam-o pe Simona!

(*Domnul Levescu iese, doamna Procopiu se așază într-un fotoliu și așteaptă. Nici un gest de disperare, de „cădere”. Așteaptă cuminte — un minut, două, trei — cu brațele încrucișate la piept. Sună îndepărtat telefonul; îl lasă să sune. Se ridică încet, deschide dulapul și caută înutul pilule, probabil. Nu le găsește; și nu-i rămîne decît să se uite în oglinda dulapului deschis. O clipă, îl lasă deschis și se întinde pe recamier, așteaptă trecerea crizei; în sfîrșit, trage sertarul nopțierei și ia o pastilă din cutie. Apoi încearcă să adoarmă. Din camera de alături, vocea lui Sorin: „Mami, ești acasă?...” O ușă trîntită, încă una... Cu o iluzie de vioiciune, doamna Procopiu se ridică și, apropiindu-se de masă, taie salata de boeuf și pune o porție în fosta farfurie a domnului Levescu.*)

SORIN (*intrînd, ștergîndu-se pe mînă cu un prosop*): M-ai așteptat pînă acum, mami?

DOAMNA PROCOPIU (*așezîndu-se în fotoliu*): Nu, eu am mîncat...

SORIN: Dar de ce aici, și nu în bucătărie?

DOAMNA PROCOPIU: Ești invitatul meu...

SORIN (*așezîndu-se*): Dar ce-i sărbătoare asta, mami? De cînd n-ai mai făcut salată de boeuf? (*Începe să mînce.*) E formidabilă — cred că lămiul ar sta în genunchi... Ești de o perfidie unică, mami. De unde ai știut ce veste te așteaptă?... Știi că rămînem în București? Reluăm studiul literaturii, ne întoarcem la critică, la artă... (*privînd-o*)... la teatru, la caricaturistii dramatici...

DOAMNA PROCOPIU (*fără scîncete*): Mi-e frig, Sorine... adu-mi pătura din sufragerie...

SORIN (*imediat*): Dar ce ai? (*Iese și în cîteva secunde e înapoi, o acoperă pe picioare.*) Ce ai, mami? Să chem un doctor?

DOAMNA PROCOPIU: Nu. Mi-e frig. Adu-mi radiatorul...

(*În timp ce Sorin se îndreaptă spre dulap să ia radiatorul... cade.*)

CORTINA

Aceeași cameră a doamnei Procopiu — peste 5 sau 10 ani, nu are importanță. O velleuză înaltă, cu picior, modernă în ultimul deceniu, plasată în mijlocul camerei, luminând masa cu fotoliile; restul camerei e în întuneric, abia ghicim dispoziția mobilelor, un colț din recamier, luciul stins al dulapului etc. Domnul Levescu cu un șal clasic pe umeri, primul semn neîndoielnic al bătrâneții care l-a cucerit — stă într-un fotoliu, avînd la picioare un radiator încins pînă la incandescență: ține în brațe — așa cum ai ține și ai mîngîia o pisică — un bust al lui Voltaire. Pe masă — deajuns de stîngaci așezat — un aparat de radio. Radioul e deschis, emite, și la ridicarea cortinei, domnul Levescu ascultă, mîngîind tandru, din cînd în cînd, chelia bustului voltairian.

GLASUL LUI SORIN PROCOPIU: ...

Prin poezia lui Mihai Levescu trec curenții de înalt voltaj ai marilor purități, ai marilor candori. Mihai Levescu are puterea să nu-și disimuleze inocența prin artificiiile pudorii artistice. De obicei poezii acestei rase se ascund în timiditate, gingășie și grațuitate, ca Giraudoux, de pildă; la Mihai Levescu, candoarea nu se înspăimîntă de propria-i sinceritate și nevinovăție. Nu se înspăimîntă, pentru că-i prea puternică, prea sigură de forța-i poetică. Masca, fardul, toga, recuzita de rigoare îi repugnă. El ne-o spune fără teamă, fără tremur în voce, neîncercînd să smulgă nici un efect poetic, clasic, din nenumăratele care ne șantajează emoția de sute de ani: „Eu sînt nevinovat, doamnelor și domnilor. Nevinovat și candid, ca stelele din ochii balenelor. Filozofii să caute marile vini, marile pricini. Eu nu sînt filozof, vă aduc ca dovezi irefutabile — masca neuzată, toga niciodată îmbrăcată, pumnalul alb și lira aceasta dezacordată de atîtea cîntece adevărate. Doar sandalele au găuri adînci în talpă. Am mers mult. Sînt inocent...” Trebuie spus că — printr-unul din acele fenomene de refracție ale biografiei în operă — Mihai Levescu a putut apărea o vreme drept un poet vinovat, păcătîind față de societate și istorie, cu grave consecințe asupra accesului său la public. Deși istoria literaturii universale aduce numeroase opere magistrale de poezie nemurdarite de contactul discutabil al poetului cu cotidianul, nu vom apela în cazul lui Levescu la acest argument, atît de detestat de o critică dogmatică și incapabilă. Cercetările noastre — rod al unei personale și dureroase reconsiderări depășind problemele pur artistice, trebuie s-o recunoaștem — au ajuns la concluzii clare, al căror tragism nu întunecă nici o clipă devotamentul cetățenesc și patriotic al poetului. Sfir-

șitul lui dramatic, în ziua de 26 august 1944 — acum, deci... *(În această clipă, sunetul unei sonerii de-afară se aude în aparat și emisiunea e bruiată)...* strict personal și nu poate, în nici un caz, să ne ducă la a pune sub semnul întrebării sinceritatea celui care cerea în noaptea fascistă irupția unor mari vulcani legendari... Suspicțiunea n-a fost niciodată o operație a spiritului critic, ci...

(O sonerie puternică în cameră, domnul Levescu închide brusc aparatul și aruncă bustul filozofului pe covor, într-o mișcare enervată; bustul se sparge; domnul Levescu se ridică, își strînge șalul pe umeri și, tirșindu-și papucii de casă, iese din cameră pe sub una din draperiile învăluite în penumbră, apoi intră în cameră urmat de Angelica — elegantă, distinsă. Domnul Levescu îi indică un fotoliu, deschide radioul și-i face un semn energic să tacă și să asculte.)

GLASUL LUI SORIN PROCOPIU: ... un glas de o cutremurătoare claritate, o poezie care, pe măsură ce lumea își va regăsi simplitatea primordială, va comunica tot mai nestîjenită cu toate porturile și golfurile în care a ancorat frumosul.

GLASUL CRAINICULUI *(în camera goală)*: Cu ocazia comemorării morții poetului Mihai Levescu a vorbit criticul literar Sorin Procopiu. Transmitem versuri ale poetului, în lectura Simonei Levescu.

GLASUL SIMONEI *(recită alb, fără inflexiuni deosebite, fără efecte)*: Cinematograf. La urma urmei, totul e în ordine. Oamenii taie morile de apă. Perlele sînt scoici bolnave... *(Domnul Levescu, din nou cu un gest enervat, închide radioul.)*

DOMNUL LEVESCU: Eu personal prefer televiziunea. N-avem televizor în casă, pentru că Sorin detestă micul ecran. Cred că e o trăsătură fals in-

telectuală... Cît timp rămîneți în Bucu-
rești ?

ANGELICA : Definitiv.

DOMNUL LEVESCU : O, atunci, cu pu-
țină imaginație, mă puteți vedea și în
radiatorul incandescent... (*Întoarce ra-
diatorul spre ea.*)... E același principiu.
O oglindă a omului ajuns la incandes-
cență... (*Angelica refuză mișcarea, a-
tunci domnul Levescu îi pune în față
bustul voltairean.*) Vă supără faptul că
bustul nu e întreg ? Vă pot livra altul...
(*Iese din conul de lumină, și în penum-
bră se pare că deschide dulapul : re-
vine cu un nou bust al aceluiași filozof.*)
Sîntem bine aprovizionați cu statui...
Observați că Voltaire nu suportă mus-
tățile ?...

ANGELICA : Domnule, mi-ați promis c-o
anunțați pe doamna Procopiu...

DOMNUL LEVESCU : Domnișoară —
n-aș vrea să vă apar incoerent...

ANGELICA : Vă rog, anunțați-o pe
doamna Procopiu....

DOMNUL LEVESCU : Sînteți emotivă ?
Singurii oameni pe care-i mai respect
sînt cei emotivi.

ANGELICA (*acoperînd alarma*) : Toți
oamenii sînt emotivi.

DOMNUL LEVESCU : E o idee for-
mată, desigur, sus, pe liniile aeriene
unde v-ați petrecut ultimii ani ai vieții.
Dar legile aeriene nu sînt și legile vieții
terre-à-terre. Toți oamenii sînt emo-
tivi cînd li se deschide perspectiva unei
catastrofe aviatice. Dar plăcerea vieții
pe pămînt vine din lipsa catastrofelor
aeriene. Poate că n-ați observat în
avion, dar vă pot anunța că pe pămînt
— după al doilea război mondial —
emoția e reprimată fără milă. E bine
să ții seama — eu țin seama, simpatia
mea e mereu de partea celor emotivi...

ANGELICA (*cu teamă, privind în jur,
încercînd să străbată conul de lumină*) :
Doamnă Procopiu, doamnă Procopiu !

DOMNUL LEVESCU : Doamna Procopiu
a murit. Nu vă puteam anunța această
veste nici în vestibul, recunoașteți, ar
fi fost o insensibilitate din partea mea,
nici în sufragerie — unde e prea frig,
deși avem gaze... aici însă, lîngă ra-
diatorul ei...

ANGELICA (*mai realistă*) : Dar cum a
murit ? Cînd ?

DOMNUL LEVESCU : A murit după ce
a preparat o salată de boeuf. Cinci
ani a preparat pentru mine o salată
de boeuf... Toată călătoria ei cu dum-
neata prin orașul acela, casele acelea
cenușii, dumneata însăși erai o pregătire
vicleană a acelei salate de boeuf... a
adus-o aici pe masă... (*și indică bustul*

lui Voltaire). Era chiar aici, o văd,
strălucitoare ca o idee a filozofului —
doamna Procopiu nu era numai o gos-
podină desăvîrșită, dar, mai mult, des-
cîndea din rasa superbă a femeilor
care-și mărturisesc sentimentele prin
gesturi prozaice, reci și neînsemnate...
Ura patetismul, retorica... E o rasă care
se stinge... Iar eu am ucis-o fără tan-
drețe, fără gingășie, fără să-mi pese că
în epoca noastră morțile survin „par
delicatesse“... După cinci ani i-am cerut
să absentez o oră și n-a suportat... M-am
întors după două ore și Sorin o dusea
deja la spital. Trăia cu talent, expresiv,
prea expresiv ca să nu dispară dintr-o
dată. Sorin a adorat-o. Marie a fost
singurul om care l-a învățat ce în-
seamnă suferința, umanismul. Mi-a re-
cunoscut-o într-o seară...

ANGELICA : Nu-mi vine să cred, nu-mi
vine să cred... Mi-a povestit cum ați
plecat în munți.

DOMNUL LEVESCU : E o rasă care se
stinge. Mă simt ca un vînător care
a ucis ultimul exemplar dintr-o familie
de cerbi regali...

ANGELICA (*în jocul lui*) : N-am văzut
niciodată o femeie iubind fiecare cu-
vînt al bărbatului ei. Vă repeta fra-
zele...

DOMNUL LEVESCU (*mai mult un mur-
mur*) : Frazele mele, frazele mele... Am
plătît pentru toate frazele mele...

ANGELICA : Spunea că nimeni în lume
nu vorbește în fraze mai lungi... Cea
mai mare plăcere a ei era să vă as-
culte... La început n-am crezut-o. Eu
am oroare de cuvinte, în general... de
fraze, de explicații, de justificări... Aș
putea trăi numai cu informații.

DOMNUL LEVESCU (*izbucînd*) : Și a-
tunci ce cauți aici, domnișoară ? Dacă
ai oroare de cuvinte, de ce ai venit
aici ? De ce te-ai tîrît pînă aici ?

ANGELICA (*suficient de calmă*) : Am
venit s-o văd pe doamna Procopiu...

DOMNUL LEVESCU : Minți ! Ai venit
pentru informații, ca orice submarin...

ANGELICA : Doamna Procopiu m-a con-
vins să mă întorc în țară.

DOMNUL LEVESCU : Doamna Proco-
piu nu avea putere de convingere...

ANGELICA : Doamna Procopiu mi-a
mărturisit că nu poate trăi fără stră-
zile Bucureștiului.

DOMNUL LEVESCU : Doamna Procopiu
nu era sentimentală.

ANGELICA : Mi-a oferit casa ei, în
caz...

DOMNUL LEVESCU : Și atunci unde e
pasta de dinți ? Unde e cămașa de
noapte ? Nu știai că eu îți voi des-

chide? Eu am asistat la fuga dumitale, eu ți-am descoperit pantofii scilciați! Unde-ți sînt pantofii ieftini și scilciați? Pleacă, te rog, imediat... (Pauză.) Pleacă — toate submarinele s-au scufundat... ANGELICA: Nu, vreau să-l văd...

DOMNUL LEVESCU: Trebuie să mai aștepti... Mai ai și miine o zi, și peste zece ani mai ai o zi... De ce acum?

ANGELICA: Am venit pentru el.

DOMNUL LEVESCU: Dar din cîte știu, te-a respins...

ANGELICA (imediat): I-a fost frică... frică de dragoste... sînt convinsă... am mers prin toată Europa, n-am întîlnit oameni cărora să le mai fie frică de dragoste. Toți sînt brutali, egoiști, cinici... Dragostea nu mai înseamnă nimic.

DOMNUL LEVESCU: Toți?

ANGELICA: Nu știu — știu că el n-a fost niciodată... totdeauna a crezut în ceva, a ars, a...

DOMNUL LEVESCU: Domnișoară, trebuie să te contrazic...

ANGELICA (imediat): Cum, și el?... Și cu el s-a terminat? Și el e un...?

DOMNUL LEVESCU: A, nu. Nu-i degustat, nu-i învins, nu-i mort. Dar a venit la picioarele ei, ca un ciine ciobănesc — și asta lasă urme urite... Cicatrice... S-a tîrît, așa cum a prevăzut ea... Nu există voluptate mai mare decît a trăi ce ai prevăzut. Or, Simona a prevăzut tot... tot... Fiindcă-l iubea. E uimitor...

ANGELICA: Dar el nu admitea nici un compromis. Nici un...

DOMNUL LEVESCU: N-a fost nici un compromis... Nimeni nu admite compromisiurile, domnișoară — dar toți vrem simultan să fim iertați, să iertăm și să ne adaptăm... Aici e ecuația. Și dumneata... și dumneata vrei să fii iertată și să ierți. Și eu... și el... Toți, toți avem nevoie de înțelegere, de bunățate, de inteligență, deși inteligența e rea și nu acceptă adaptarea. Aici e ecuația. Așteaptă-l s-o dezlege, o va dezlega... Erorile, ecuațiile nu trebuie să sperie... Să-ți spun un secret... (Se apleacă la urechea ei și Angelica îi acceptă șoapta.) Simona e unul din primii patru pictori ai țării... (Angelica se ridică în picioare, vrea să plece — el îi barează drumul.) Domnișoară, admit că niciodată n-am știut să mă exprim simplu, concis... E tragedia vieții mele. (Angelica iese, el o urmează; de afară.) Demnitatea e o lungă așteptare... Ca și geniul, domnișoară!

(Pauză — deodată, domnul Levescu se întoarce în cameră și febril aleargă spre dulap; zgomot de lucruri răsturnate, în afara conului veilleusei; cu un alt bust al lui Voltaire în brațe, iese, alergînd, din cameră. După un timp se întoarce, se așază în fotoliu, sub veilleusă, și respiră adînc. Deschide radioul.)

VOCEA CRAINICULUI: ... medicului, vorbește profesor doctor Cezar Melidoneanu, despre „Legile armoniei organismului uman“.

(Un hîrîit prelung acoperă vocea, domnul Levescu bate cu pumnul în aparat, defecțiunea sonoră continuă. Domnul Levescu nu intervine — „paraziții“ invadează camera, domnul Levescu contemplă un punct, undeva în radiator. Deodată, „paraziții“ dispar și vocea conferențiarului e clară.)

VOCEA CONFERENȚIARULUI: ... În toate perioadele cînd bărbații nu au mai privit femeia ca pe o minune a naturii, devierea instinctului ei matern a împins-o pe căi psihice anormale, ca în cele din urmă...

(Lumina se aprinde brusc în cameră — peste tot, busturi ale lui Voltaire. Pe dulap, sînt vreo 20, multe răsturnate, altele căzute de pe dulap, pe covor, în fața dulapului. Același bust — cîte două trei bucăți — pe noptieră, la fereastră, etc.

Eleganți, bine dispuși, apar Simona și Sorin — de la un teatru, de la o premieră, de la o recepție.)

SIMONA (încinzînd radioul fără iritare): De ce nu răspunzi? De cinci minute întrebăm dacă ești acasă?... (Îl sărută și, fără întrebări suplimentare, începe să adune busturile căzute de pe dulap.)

DOMNUL LEVESCU: Ascultam un ginecolog foarte original...

SORIN (degajat): Ai ascultat emisiunea?

SIMONA: Dar cum ai răsturnat statuile, nu înțeleg...

DOMNUL LEVESCU: Mi-ai plăcut. (Lui Sorin.) Tu aveai o persoană înția plural extraordinară... „Cercetările noastre“... „părerea noastră“... (Gest de deliciu, chicotește.)

SORIN: Știi că un editor german se interesează de opera lui Mihai? Vede în el un brechtian, avant la lettre. Ne-a chemat la Athenée Palace...

DOMNUL LEVESCU: N-am înțeles însă de ce vezi în Giraudoux un timid? L-am cunoscut personal, mi-a suflat o

subretă după o premieră ca nimeni altul...

SIMONA (*lingă el, descoperind bustul spart, sub veilleusă; tandră*): Și cum ai spart bustul ăsta? Te-ai bătut cu cineva? Te-au atacat hoții?

DOMNUL LEVESCU: S-a sfărmat în cadrul emisiunii... Tot în cadrul emisiunii a trecut pe aici, într-o vizită de bunăvoință, domnișoara Angelica Negulescu... (*Simona iese — fără să dea importanță „ineptiilor” lui.*)

SORIN (*liniștit*): Și ce a vrut?

DOMNUL LEVESCU: O căuta pe Marie... Era elegantă, superbă, i-am oferit toate informațiile. Am fost coerent. De câte ori sînt emoționat, sînt coerent. Curios, nu? Știi că Marie a convins-o să se întoarcă în țară ca să se căsătorească cu tine?

SORIN (*respectuos față de bolnav*): Și s-a întors?...

DOMNUL LEVESCU: Am convins-o să se lupte... să te despartă de Simona... mi-ar face o mare plăcere... femeile care luptă pentru un bărbat...

SORIN: Mai ai idei ingenioase.

DOMNUL LEVESCU (*Simonei, care a reintrat și stringe cu fărașul cioburile statuii*): Nu, Simona? Femeile care luptă pentru un bărbat sînt întotdeauna un spectacol mare! (*Tăcere, domnul Levescu o contemplă pe Simona măturînd.*)

SIMONA: Am ambalat azi toate tablourile pentru expoziția de la Paris... Te întreb din nou: nu vrei să pleci cu noi la Paris?

DOMNUL LEVESCU: Prima oară am văzut-o pe Marie măturînd în ziua cînd ne-am întors din vilegiatură... A venit cu fărașul, a strîns cioburile, mătura cu o grație inimitabilă... Toată lumea crede că dramele se sfîrșesc în comedii. Nu e adevărat. Dramele devin comedii, și după aceea iar drame și iar comedii... și uite așa o ținem...

(*Simona pleacă. Sorin stinge lumina — rămîne doar veilleusa aprinsă, luminîndu-l pe domnul Levescu, așezat în fotoliu.*)

SIMONA (*în penumbră, sub draperiile ușii*): Știi că ar trebui să-l ducem la un consult?

SORIN (*lingă ea — tot în șoptă*): Cred că are un nou șoc...

SIMONA: Vreau să-l luăm neapărat la Paris... i-am face o ultimă bucurie...

DOMNUL LEVESCU: Niciodată nu ți-am asigurat o încălțăminte elegantă, pe cînd tu cu forțele tale proprii...

SIMONA: Noapte bună, tată...

SORIN: Noapte bună... (*Simonei — în șoptă.*) Poate îl consultă la Paris...

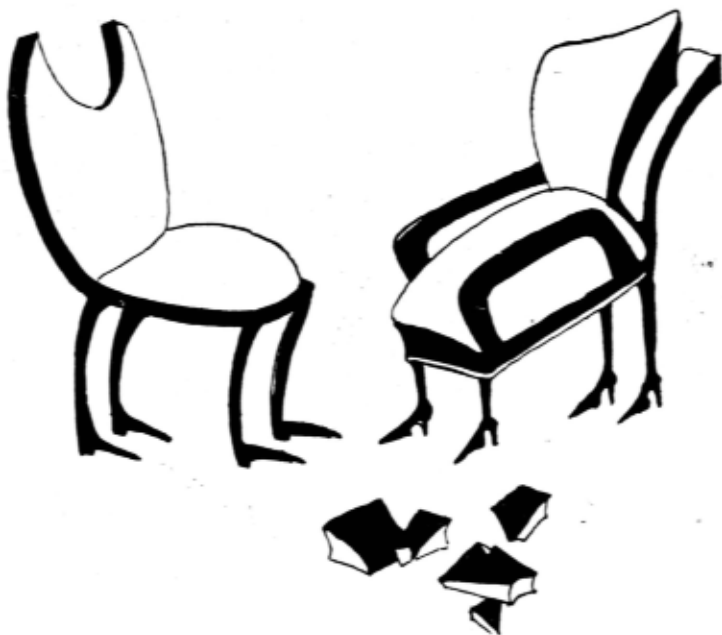
SIMONA (*ieșind*): Și eu cred că la Paris...

DOMNUL LEVESCU (*deschide aparatul de radio*).

GLASUL CRAINICULUI: ...Un scurt program de bossanove...

C O R T I N A

noiembrie, 1966



EVOCARE ȘI INVOCARE ÎN DRAMATURGIA ISTORICĂ

Să precizăm de la început că termenii de mai sus nu vor să fie altceva, în analiza noastră, decât niște „instrumente“ de lucru. De ce neapărat evocare-invocare? La urma urmei, toate evocările („a aduce în conștiință fapte, evenimente, împrejurări etc. trecute“) sînt, într-un sens mai larg, invocări („a cita ceva în favoarea sa, a se referi la ceva ce poate servi ca sprijin“)¹, întrucît, precum bine știm, făptuitorul nu procedează la operațiunea de mai sus pur și simplu, ci pentru a pune și a impune conștiinței publice ceva. Într-un sens și mai larg, toate faptele de artă sînt un fel de evocări și invocări, dacă extindem în așa fel prima noțiune încît să înțelegem prin ea tot ceea ce se aduce, pe această cale, în „conștiința“ publică. Dar nu aceasta este obiectul interesului nostru. În cîmpul larg și diversificat al creației dramatice există o zonă în care operațiunea de evocare a trecutului definește o specie anume, ca trăsătură esențială și obligatorie în raport cu altele, și aceasta, precum știm, e dramaturgia istorică. E suficientă însă precizarea de mai sus pentru a ști în ce măsură o piesă care „evocă trecutul“ face parte din această specie, e sau nu istorică? Și *Hamlet* și *Richard II* evocau, la timpul lor, trecutul; cu toate astea, *Hamlet* nu e o piesă istorică, pe cîtă vreme *Richard* e. Și *Fecioara din Orleans* (Schiller) și *Sfînta Ioana* (Shaw) și *Ciocirlia* (Anouilh) evocă trecutul, mai mult, deopotrivă același trecut; cu toate astea, piesă istorică e numai prima dintre ele, pe cîtă vreme celelalte nu. Din repertoriul actual, și *Petru Rareș* și *Hora domnișelor* evocă trecutul; prima e însă o piesă istorică, iar a doua nu.

Observăm, la o simplă analiză, că ceea ce le deosebește astfel e funcția pe care o acordă „trecutului“ autorii respectivi, unii urmîrind să redea imaginea desfășurării faptelor de atunci, alții servindu-se de această desfășurare ca pretext, ca motiv, ca argument pentru a da o imagine a desfășurării faptelor de acum sau dintotdeauna. Altfel spus, în primul caz autorii aduc trecutul în conștiința publică (*evocă*), în al doilea caz se referă la el, îl citează în sprijinul punctelor lor de vedere (*invocă*). Nu putem numi lucrările celui de-al doilea caz tot piese istorice, din moment ce istoria e folosită aici cu altă funcție, cu alt scop, doar ca punct de plecare și reazem.*

Rămînînd astfel în domeniul strict determinat al dramaturgiei istorice (nu și „de inspirație“ istorică, pe care l-am exclus mai sus), e de văzut în ce măsură operațiunea

* Se va înțelege, cred, că schematizăm nițel chestiunea, din necesități de analiză. Astfel, pe un plan mai complex, ipoteza e amendabilă. Dar nu e mai puțin adevărat că, în această privință, înșiși autorii ne pot deruta, subintitlîndu-și lucrările într-un mod care nu corespunde întotdeauna apartenenței la specia indicată, sau făcînd pur și simplu abstracție de această integrare. Hasdeu și-a numit *Răzvan* și *Vidra* „poemă dramatică“, iar B. Shaw a considerat *Cezar* și *Cleopatra* a fi „piesă istorică“; or, e limpede că situația se prezintă cel puțin invers. Paul Anghel își numește *Săptămîna patimilor* „ipoteză dramatică de veac erotic moldav“, Al Voitin prezintă *Procesul Horia* drept „dramă“, Dan Tărchilă își subintitulează *Io, Mirccea Voievod* pur și simplu „piesă“, iar Horia Lovinescu nu dă nici o indicație pentru *Petru Rareș*. Din nou, B. Shaw ne-ar pune la grea încercare dacă am căuta în subtitlurile lui trimiteri directe la specie. Auziți: „o comedie și o filozofie“ (*Om și supraom*), „o fantezie în stil rusesc pe teme englezești“ („*Casa inimilor sfîrșimate*“), „dramă metabiologică“ (*Înapoi la Matusalem*), „culegere de predici de pe scenă“ (*Prea adevărat ca să fie frumos*). Integrarea într-o specie sau alta revine deci comentatorului și comportă riscul despre care am vorbit mai sus.

aceasta de evocare propriu-zisă se împlinesc pe calea *reproducerii fidele* a documentului sau, să-i spunem așa, pe calea *reproducerii fictive*. Al. Voitin evocă răscoala și personalitatea răsculaților Horia, Cloșca și Crișan, prin reproducerea actului de odioasă înscenare judiciară de la Alba-Iulia, 1785. Dar, oricât de fidel ar fi fost autorul față de documentele acestei înscenări, el n-ar fi putut face în teatru, și nici n-a făcut, o reproducere fidelă, ci una fictivă, urmărind în fazele de evoluție ale procesului evoluția unui proces interior, a unei drame de conștiință, care atacă și covârșește integritatea morală a anchetatorului. Nu știm dacă drama contelui Jancovich a existat la această intensitate și amplitudine; și nici nu ne interesează. Ceea ce ne interesează, de fapt, e că această dramă exista aici, în reproducerea din fața noastră, și că ea are o intensitate și o amplitudine care vin numai din puterea de ficțiune a autorului. Paul Everac, într-una din cele mai concentrate și reușite piese ale sale, *Iancu la Hălmaciu*, evocă figura eroică a lui Avram Iancu. Dar — aparent, ciudat! — nu reproduce în acest scop nici un moment de înfruntare supremă, nu apelează la nici un act care i-ar putea evalua eroul, cu ușurință, la dimensiuni eroice. Alege un alt moment, care prilejuiește personajului, la prima vedere, o apariție la extrema contrarie — un Iancu abulic, rătăcitor prin sate și munți, fără hrană și vestimente, aproape cerșetor. Un Iancu care vine în mijlocul contemporanilor săi, și prieteni și dușmani, ca o obsesie, care se mai închipuie o dată năprasnic și conducător, dar care nu mai e decât vlăguț, bolnav și însingurat, trist ca și cîntecul pe care-l zice din fluier, visător și neputincios. După toate datele evocării fizice, Avram Iancu n-are nimic eroic aici. Dar autorul a făcut o reproducere fictivă, și dimensiunea eroică a personajului e dată tocmai de admirația nelimitată a partenerilor lui, și prieteni și dușmani. Nu ne mai interesează dacă un asemenea moment s-a petrecut aievea sau nu. Ion Omescu scrie o dramă istorică despre un „veac de iarnă” din trecutul neamului nostru și, din punctul de vedere al fidelității strict documentare, reproducerea nu se poate data nicicum. Țara e vasala imperiului otoman și domnul care o cîrmuiește câtă să nu-și atragă nemulțumirea sultanului, se arată supus și consimte la „înstrăinarea” de bunuri și ființe. Pentru a-și apăra tronul? Nu. „Noi — zice el — sintem vierii care-ngroapă via; o trecem prin iarnă, îi scăpăm rădăcina” (actul IV, tabloul 4). O cugetare care dă, dintr-o dată, perspectivă actelor aparent condamnable ale suveranului, altfel inexplicabile decât prin rațiuni de interes individual. Dar cine e acest suveran? Nu știm. În piesă se cheamă pur și simplu Domnul, și e singurul personaj care nu figurează cu un nume. Prin asta, autorul înțelege mai mulți domnitori și ne face să ne gândim la responsabilitatea istorică a acestora într-un timp determinat, e adevărat, dar nu datat. Ce-ar fi însemnat aici renunțarea la anonimatul domnitorului? Posibilitatea și îndatorirea de a extinde reproducerea documentară, nu însă și fidelitatea ei. Reprodere mai ales fictivă, piesa lui Ion Omescu nu este mai puțin o evocare propriu-zisă, pentru că ea redă fidelitatea spiritului și a ambianței în care s-a petrecut acțiunea de vasalitate feudală a țării față de imperiul otoman. Mai mult decât litera scrisă a documentului ne interesează, în specia pe care o discutăm, fidelitatea spiritului lui, ceea ce se poate dobîndi numai cu contribuția mai mare sau mai mică a ficțiunii artistice. Dacă, să zicem, autorul lui *Iancu la Hălmaciu* ar fi vrut să demonstreze că personajul său n-a fost un erou, atunci ar fi întreprins un act de infidelitate față de spiritul documentului și lucrarea n-ar mai fi, în nici un caz, piesă istorică, ci ar trece în altă specie. Din acest punct de vedere nu putem integra piesa lui B. Shaw, *Cezar și Cleopatra*, de pildă, în cadrul speciei istorice, pe cită vreme piesa cu același model a lui Shakespeare, *Iuliu Cezar*, o integrăm foarte bine în suita producțiilor de acest fel. Înțelegem deci reproducerea fictivă a documentului istoric ca un *faț de fidelitate față de spiritul lui*.*

Să invocăm, în sprijinul afirmației de mai sus, următoarele cuvinte ale unui mare cărturar român: „Întrebarea este numai dacă documentul istoric s-a prefăcut în document fictiv, dacă, prin urmare, documentarul este semnificativ” — adică, tot după

* Din nou „schematizăm”, firește. E într-adevăr, B. Shaw „infidel” față de spiritul documentelor din epoca lui Cezar? S-ar putea spune, mai degrabă, că e mai fidel decât documentele înseși, pentru că nu prezintă un model inaccesibil „contemporanilor”, ci unul la îndemînă, accesibil tuturor ființelor dotate cu rațiune și spirit. În fond, autorul nu scrie despre faima unui împărat, ci despre împlinirea care ar fi putut crea faimă de împărat tuturor semenilor, de istește neîndoielnică. Iar din punctul de vedere al cadrului, al culorii de epocă, al respectării amănunțelor care dau identitate timpului evocat, se pare că lucrurile sînt ireproșabile. *Cezar și Cleopatra* nu e, prin asta, mai puțin o piesă istorică decât altele altele. Dar e, în același timp, mai mult. Fidelitatea de care vorbeam e un act de investigație filozofică, autorul probează niște termeni, chiar niște noțiuni, ale istoriei generale cu exemplul unei istorii particulare. Ia în discuție, interpretează într-un mod propriu, demonstrează ceva. Susține, adică, o teză. Istoria nu mai deține primatul funcției dramatice aici, ci filozofia. Spunem atunci că autorul se servește de *elementele speciei istorice* pentru a crea în altă specie.

semnificația vrea să zică factor universal, etern”². Cînd modalitatea principală de lucru este evocarea, deci acea reproducere fictivă fidelă spiritului documentului, invocarea de care am amintit aici capătă un alt conținut, o altă funcție, devine o chestiune de *ordonare* și *structurare interioară* a materialului dramatic. Aici aflăm măsura înșușirilor reale ale creatorului, forța lui de emisie, capacitatea de a fi mai mult sau mai puțin semnificativ, adică universal. Unul dintre cei care ne-au atras răspicit atenția că „nu toate dramele istorice sînt drame istorice: adesea numele ne înșeală”³, B. P. Hasdeu, cerea lucrărilor de acest fel acoperirea a trei elemente esențiale: critica, perspectiva, coloritul. Și e interesant de notat cum vede autorul primei drame istorice culte chestiunea perspectivei, de pildă: „Așa numita «perspectivă» — spune el — ar fi deci un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății”⁴. O chestiune care privește, cu alte cuvinte, structurarea internă a materialului dramatic, ceea ce numeam mai înainte invocare, pe anumite dimensiuni. Aceste dimensiuni le-am putea sintetiza, deocamdată, în trei categorii: istorică, eroică și filozofică. Prin toate, dar în special prin cea eroică, se resimte uneori și ceea ce s-ar mai putea numi dimensiunea mitică. Să exemplificăm.

Am fost în cursul ultimelor stagioni martorii unui număr apreciabil de evocări ale trecutului istoric pe scenă. Dintre ele, ne aducem aminte de o încercare consacrată personalității lui Mihai Viteazul (*Mihai Viteazul* de Octav Dessila, la teatrul din Oradea) și de una referitoare la figura lui Vlad Țepeș (*Țepeș Vodă* de Mircea Dele-Lerian, la teatrul din Galați). Încercări fără ecou, cu serioase deficiențe de orientare și structurare a materialului, dar, ceea ce e de subliniat, limitate parcă la o singură dimensiune din cele amintite mai sus, și anume dimensiunea istorică. Privite din punct de vedere strict documentar, lucrările par — și poate că și sînt — inatacabile, corespund adică la ceea ce numeam reproducerea fidelă a documentului. Dar, după cum am văzut, nu asta e important; important e ca pana scriitorului să se miște pe un orizont larg de semnificații, într-o reproducere fictivă, care să cuprindă, pe lîngă dimensiunea de mai sus, și întinderea eroică și filozofică a universului evocat. Or, aceste două dimensiuni lipsesc din evocările respective, capacitatea de invocare a unor asemenea motive dramatice e debilă și, de fapt, inexistentă. Ce drum, ce distanță și, în fond, ce exigență artistică e de aici și pînă la orizontul de semnificații din *Petru Rareș*, de pildă, care îl face să depășească mult, prin putere de invocare, cadrul oarecum determinat al speciei în chestiune!

Nici Dan Tărchilă n-ar fi fost ferit, în al său *Io, Mircea Voievod*, de o asemenea frîngere de orizont, dacă n-ar fi avut perspicacitatea de a miza tocmai pe un alt element decît cel al istoriei stricte, și anume pe elementul ideologic. Acesta este argumentul pe care-l invocă, în funcție de el își ordonează componentele și cursul acțiunii. Urmărim un episod care ilustrează preocuparea politică esențială a domnitorului evocat — unirea țărilor române — și asta dă intensitate și pregnanță meditativă lucrării. Personalitatea lui Mircea nu se mai suprapune pe un spațiu de cronică limitat, ci atinge dimensiuni filozofice, aproximativ cam ca ale înaintașului său Vlaicu, fără a le cuprinde, bine-înțeles, pînă la o anumită amploare universală. Interesantă e de urmărit, din perspectiva acoperirii acestor dimensiuni, structurarea materialului dramatic într-o piesă ca *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, care evocă domnia lui Ștefan cel Mare „cel mai frumos timp din istoria Moldovei”⁵. Într-un fel de predoslovie, autorul dă în cîteva cuvinte o măsură exactă a două din dimensiunile care-i vor caracteriza lucrarea. Despre poporul vremii aceleia: „un popor mic, strîns între trufiile unor puternice imperii” — și cu asta avem măsura istorică a evocării; despre personalitatea la care se referă: „preia, în seama sa, necesitatea istorică și încearcă să țină cerul pe umeri, ca și Atlas” — și cu asta dobîndim, dintr-o dată, măsura eroică prin care e evocat personajul, ba, mai mult, coordonatele mitice pe care e proiectat. O notație ulterioară, la capitolul doi, ne înlesnește o comparație, de dimensiuni asemănătoare, cu un alt termen, de data asta de origine autohtonă: „În miezul țării cotropite de turci, Ștefan și ai săi sînt în piei de oaie și se retrag din fața invaziei, cu viclenie, ca la începutul veacurilor”. Ștefan e aici „omul pămîntului, voievodul-păstor”. În elucidarea dimensiunii istorice mai vin cîteva argumente, printre care: „E o poartă (ținutul acesta, supranumit Poarta orientului — *n.n.*) pe care acest viteaz principe moldav se nevoiește s-o întărească, an de an, cu trupuri”. La fel, în ceea ce privește conturarea unei dimensiuni eroice și mitice. „Dar ești ca un turn de cetate, doamne...” exclamă un personaj din preajma sa. Cînd solul turcesc îi cere capul și-i ride obraznic în nas: „Taie-i pe cei 200.000” — în Ștefan „se trezește zimbrul” și poruncește scurt: „Vom începe de la tine”. Pentru

împlinirea unui ritual arhaic al zidirii, e invocat un motiv asemănător cu cel al zidirii Anei de către Manole: „Ia-ne umbra și pune-o la temelia acestei zidiri”. Iată și o invocare filozofică :

„ȘTEFAN : Sint numai Ștefan și sint prințul unui popor mic...

FALCONERI (*încurcat*) : Vedeți, într-un fel, aceasta este și enigma mea... nu știu încă, sinteți prea mare pentru această țară, sau țara e prea mică pentru voi...

ȘTEFAN : Poate că e mică vremea...

Personalitatea lui Ștefan suie în ochii noștri trepte de profunzime în cugetare și multe scene se încheie în acest sens, printre care și aceea din capitolul 4, unde întâlnim afirmația : „Tu ești clipa... Dar eu sint timpul!”. În sprijinul evocării sale autorul a citat, a invocat adică nenumărate motive ale expresiei literare, îmbogățind astfel orizontul de semnificații cu dimensiuni mari, care ating universalul. Pe asemenea dimensiuni e construită, mai ales, evocarea lui Petru Rareș de către Horia Lovinescu.

Dacă, în cazul precedent, caracteristica lucrării e dată de marea mobilitate a acțiunii și cugetării, în acest caz caracteristică e adâncimea cugetării, dimensiunea filozofică amplă. Piesa are o curgere mai molcomă la suprafață; mobilitatea copleșitoare e în adâncurile ei, acolo se simt zguduiri înfruntării destinului, se măsoară caracterele și lumea. Rareș e, și nu mai e, personajul strict delimitat de cronici; îl amintește, prin masca tragică, pe Lear, și pare o aluzie la un personaj biblic. În cugetul său sună bătăile din „Simfonia destinului”, când parcă — zice el — „aud bătăi în poartă”. Destinul lui i-a fost coroana, conștient că, „nu pot fi domni pașnici în Moldova. Nu îngăduie timpurile”. Știe că pentru a fi „pescar de oameni” va vărsa mult sânge, va năpăstui, dar înțelege totodată că „altfel nu se poate”. În fine, însușindu-și imperativul timpurilor, „prin duplicitate la fidelitate”, socoate a îndrepta, ca un plutaș, „încercătura asta (bogățiile materiale și spirituale ale țării — *n.n.*) spre viitor”. Tot ce se întâmplă aici în succesiunea episoadelor stă sub semnul unei puternice invocări filozofice, ceea ce ne și determină să afirmăm că piesa își depășește specia în cel mai bun înțeles al cuvântului. Dar, înainte de a mai fi și altceva, și piesa lui Lovinescu, ca și aceea a lui Paul Anghel și aceea a lui Dan Tărbilă, este o reușită dramă istorică, deoarece reproducerea fictivă întreprinsă aici nu contrazice, în esență, spiritul documentelor, ci dimpotrivă. Ce importanță mai are dacă Rareș a gândit sau nu așa, atunci, dacă s-a exprimat mai mult sau mai puțin asemănător? Important e că, prezentându-ni-l gândind așa, personalitatea lui crește considerabil pe o ipoteză spirituală plauzibilă și, odată cu asta, conținutul lucrării devine profund actual. Mai e istoria aici pur și simplu invocată pentru exersarea unor variațiuni filozofice asupra lumii? Nu, ea își păstrează faldu propriu-zis evocator. Înfășurat însă pe tot ceea ce spiritualitatea lumii contemporane a adăugat, sau a înlesnit a fi adăugat, ca semnificație istorică universală.

Ceea ce am scris aici nu vizează nici o delimitare. Cele două noțiuni puse în antiteză au încercat să fie, cum am spus, doar „instrumente” de lucru pentru sublinierea unor aspecte care ni s-au părut demne de relevat în producția aceasta consacrată trecutului istoric. Fie că e bine sau nu e bine să le numim așa, evocarea și invocarea există, și în funcție de însemnătatea acordată fiecăreia, deosebim, în ceea ce se scrie, o specie sau alta, un grad mai mare sau mai mic de elocință dramatică. Întrucât nimeni nu le-a enumerat pe toate, greșim și noi închipuindu-ne că putem desprinde astfel o apartenență de alta, oricât ne-ar ispiti noțiunile de mai sus. Ce mare lucru pot spune ele în fața atîtor titluri care flirtează cu denumirile speciei și, deși știm bine că nu sint ce par a fi, nu le putem respinge încă din zona ei de gravitație? Probabil că asupra onora va mai trebui să treacă nițel timp, din depărtare se vor încadra mai bine, mai sigur, așa cum, fără doar și poate, se va încadra miine *Croitorii cei mari din Ualaha de Al. Popescu*, pe care astăzi nu-l putem fixa nicicum. Este o „istorie apocrifă”, zice autorul; tot ce se poate, dar am învățat să fim circumspecți cu subtitlurile lor. Este o parabolă, o piesă simbolică, precum lasă să se întrevadă țesătura subiectului? Este, nici vorbă, dar cu atîta n-am epuizat încă pretențiile la o apartenență sau alta a acestei lucrări șerpuitoare. Personajele ei sint personaje-simbol, alături de Croitorul, Călugărul-poet, Sculptorul, Părintele Capelan, Doamna, apare și Voevodul-simbol, care se numește Basarab. Evenimentele sint profilate pe situații-simbol, dar, dincolo de gropile de care se împiedică trecătorii, dincolo de măiestria celui care croiește cele mai bune haine ale veacului, pe măsura veacului de astăzi, dincolo de geniul artistic universal al unui poet și al unui sculptor care sint, la dimensiuni mitice, Arghezi și Brâncuși, dincolo, în sfîrșit, de persiflarea tendinței de expansiune spirituală către străinătate a unei minorități, există, limpede și definită, o situație istorică autentică în acest subiect, care e a spiritualității neamului. Dialogul urmează logica unor semni-

ficații-simbol și nu a unor corespondențe de moment — precum se vede din prea lungul exemplu pe care-l dăm... —

„VOEVODUL BASARAB: Va fi război! Dar n-o să fie cît lumea! Ei, și pe urmă cu timpul... Părinte! Ce-i timpul?... Ce-i năluca asta măiastră care, tocmai cînd să zici că ai prins-o... îți scapă printre degete?!...

PĂRINTELE CAPELAN (*meditînd*): Ce-i timpul? (*Pauză.*) Succesia unei schimbări continue... care întîmplător se poate măsura.

VOEVODUL BASARAB (*scutură din cap*): Nu-i de înțeles! Mai pe înțelesul meu... Ce-i timpul?

PĂRINTELE CAPELAN (*pauză*): Ce-i timpul?... Acel ceva, Sire, care măsoară... (*pauză*)... «nestatornicia lucrurilor»... (*pauză*)... din fuga clipelor... (*pauză*)... în zborul lor iute...

VOEVODUL BASARAB (*murmură*): ...fugă!... Să zboare clipele!... Păsări năzdrăvane de-a timpului!... Păsări de spaimă!...»

și exprimă atît de bine universul limbajului autohton. Compunerea originală a lui Al. Popescu e în spiritul istoriei și o exprimă plenar, ceea ce înseamnă că, pe undeva, are și anumite veleități de piesă istorică. Să nu se încadreze speciei numai pentru că istoria nu deține funcția dramatică principală aici, cum am apucat să spunem? Atunci, ori ceea ce am pretins noi cu infatuare este o splendidă eroare, ori anumite producții ale genului confirmă regula prin excepție, și e mai cuminte să nu le provocăm nicicum...

C. Paraschivescu

¹ Dicționarul limbii române moderne.

² George Călinescu, „Ulysse“, p. 441.

³ B. P. Hasdeu, „Mișcarea literară în Iași“, din „Articole și studii literare“, p. 82.

⁴ B. P. Hasdeu, prefață la *Ion Vodă cel Cumplit*, 1865, ed. I.

⁵ C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, p. 49.

UN DANTE AL SECOLULUI NOSTRU

La 6 august s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Paul Claudel. Unul din cei mai importanți poeți ai lumii, de limbă franceză, el a dăruit teatrului acestui veac o monumentală operă însumând peste 2.000 de pagini. Primul său volum de dramaturgie avea desenat pe copertă un arbore. Cu rădăcinile ramificate dramatic în sol, în căutare de sevă și sprijin, crengile i se răsuceau într-un elan patetic, ca niște brațe deschise pentru a îmbrățișa cerul. Acest arbore era hieroglifa operei. Natura vitală, cu picioarele bine înfipte în pământ, poetul e continuu absorbit în sus de o sete de absolut. Senzualitatea și concupiscenta sînt într-o continuă tensiune, pînă la sublimare, cu vocația metafizică. Succesiunea operelor, desfășurată pe șase decenii, nu face decît să marcheze jaloanele acestui itinerar spiritual.

Vasta experiență dramaturgică l-a condus la regindirea structurilor spectaculare, la extinderea ariei formale a limbajului teatral european cu teritorii noi, anexate din arta extrem-orientală, sau din alte arte. El a lăsat importante studii asupra teatrului japonez, eseul Drama și muzica, un aport personal în stabilirea relațiilor dintre Verb și universul sonor în spectacolul de dramă, originale principii ale utilizării Corului, a elementelor cinematografice, o întreagă structură a teatrului total.

La noi în țară, din Claudel nu s-a jucat decît Îngerul a vestit pe Maria, versiunea românească a dramei L'Annonce faite à Marie, datorată poetului Ion Pillat. În București, spectacolul s-a reprezentat în primăvara anului 1939 la Teatrul Național, aflat sub direcția lui Camil Petrescu. Reprezentația a prilejuit una din marile izbînzii ale regizorului Ion Sava, susținut actoricește de G. Storin (Anne Vercors), Aura Buzescu (Violaine), Emil Botta (Pierre de Craon). Mihail Sebastian, consemnînd emoționat spectacolul în „Viața românească”, scria: „Singură poezia, un suflu răscolitor de poezie, care să doboare la pămînt toate rețetele de tehnică, toate poncifurile actoricești, toate procedeele mecanice — singură poezia e în stare să salveze teatrul”. Piesa a mai fost reprezentată în 1942 la Timișoara de către actorii Teatrului Național din Cluj în regia lui Ion Olteanu.

*Inclinîndu-ne în fața memoriei marelui poet dramaturg, publicăm cîteva fragmente dintr-un ghid de lectură.**

Cînd, în plin „fin de siècle”, Claudel începea să dea chip, una cîte una, dramelor sale¹, contemporanii au avut pesemne surpriza unor aeroliți, căzuți nu se știe cum și de unde în peisajul atît de familiar și de confortabil al teatrului franțuzesc de atunci.

* Extrase din volumul în pregătire: Clasicii secolului XX.

¹ Cronologia principalelor piese: *Tête d'or* (1889 — versiunea I, 1895 — versiunea II), *La ville* (1890—97), *L'échange* (1893—94), *La jeune fille Violaine* (1892), devenită *L'annonce faite à Marie* (1910), *Partage de midi* (1905), *L'Otage* (1909), *Le pain dur* (1919), *Le père humilié* (1916), *Le soulier de satin* (1919—1924), *Le livre de Cristophe Colomb* (1930), *Jeanne d'Arc au bûcher* (1933—35), *Histoire de Tobie et de Sarah* (1942).

Cine erau acești monștri, care voiau parcă prin insolitul lor să insulte atmosfera încântătoare „belle époque”? De unde aceste torente sălbatice care, prin violența neînruștată poate decât cu aceea a bastardului Rimbaud, apăreau atât de străine complezenței familiei literare a scenelor pariziene? Ce voia să însemne apariția acestor giganți „confuzi și haotici”, asemănătoare „izbucnirii tumultuoase a unor fluvii aflate încă aproape de izvoare și care n-au avut încă timpul să învingă toate obstacolele rezistente impetuoșității lor”? Ce rost avea abandonul aproape total al unui poet într-o asemenea „abundență și truculență”, atât de străine spiritului francez cu al său „simț al măsurii” glorificat mereu de la Boileau încoea? Și mai ales ce voia să fie cea exprimare în „versete”, unde vorbele clocotesc „într-o stare nativă ca metalele în fuziune”? Pentru ce aceste eforturi uriașe impuse limbajului, ca să exprime o inspirație atât de „démecurée” și de „poussée à l'outrance”?

Pentru a înțelege această stupeoare trebuie să reconstituim puțin climatul de sfârșit de veac al literaturii franceze scrise pentru teatru. Romanticismul mai pilpiia întârziat, trăind subțiat și edulcorat ca substanță numai prin virtuozitățile verbale ale unui Edmond Rostand. Tonul dominant era dat de școala lui Dumas-fiul și a urmașilor săi. Aceștia afectau uneori oarecare pretenții moralizatoare, aducând argumente pentru apărarea fiilor nelegitiimi și a fetelor-mame, ori pentru legitimarea divorțului. Deși etichetați uneori drept „naturaliști”, nici una din lucrările lor n-a avut greutatea problematică a dramelor naturaliste propriu-zise, a *Țesătorilor* sau a *Căraușului Henschel*, de pildă, nici forța *Dansului morții*. De altfel, puțin câte puțin, pretențiile lor didactice vor dispărea, pentru a face loc la ceea ce se pretindea a fi o zugrăvire „obiectivă” a dramelor vieții conjugale, reduse de altfel și acestea la un numitor comun: adulterul. Este imposibil să nu fii izbit de locul disproporționat de predominant pe care-l ocupa adulterul în teatrul francez de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Citite azi, aceste piese, cărora în epocă li s-a acordat o enormă importanță, ne apar de un incredibil simplism. Personajele lor apar impulsionate de un unic resort — fornicția —, rămânând libere de orice „neliniște metafizică”, ba chiar de problemele sociale ori internaționale la ordinea zilei. Iar când în sfârșit se întâmpla ca, prin tangență, să se abordeze și o problemă fundamentală, aceasta se făcea pe planul *discuției*, și nu al *existenței*: se dezbăteau „chestiuni”, se confruntau „teze” (vezi frecventa discuție „între știință și credință”, purtată de obicei de un savant ateu și un preot²), însă niciodată asemenea conflicte nu atingeau temperatura trăirii autentice, nu deveneau drame ale existenței.

Dar insolitul pieselor lui Claudel nu apărea acuzat numai în peisajul acestui acefal și epidermic teatru „fin de siècle”. Demersul său esențial se opunea și marii tradiții dramatice franceze — de la Racine la Marivaux — a apropierei oamenilor prin prisma analizei sentimentelor și pasiunilor lor, adică prin prisma psihologicului. Teatrul pe care Claudel venea să-l ofere nu era nicidecum, în sensul strict al cuvântului, un teatru psihologic (pentru că atenția nu era îndreptată în mod esențial asupra analizei sentimentelor). De asemenea, nu se încadra nici în cealaltă latură a marii tradiții franceze, linia Molière (pentru că nu viza, în nucleul său intim, cel puțin, nici critica, nici „corijarea” moravurilor).

Neobișnuitul acestui teatru venea de acolo că el propunea o dramă *ontologică*. Ceea ce se punea în joc și se decidea prin conflict era nu numai cunoașterea pe care personajele o aveau sau nu despre ele (nici aceea pe care privitorii dinafară o puteau avea), ci însăși *ființa* lor. Miza dramei era chiar *existența* individualităților sau colectivităților puse în joc. În fața unei lumi juisoare, orbită de vârtejul goanei după satisfacții imediate, burgheze, Claudel aducea acel „frisson nouveau” al *dramei existențiale*.

„Iată-mă
Imbecil, ignorant,
Om nou în fața lucrurilor necunoscute...”

Nu sînt nimic și nu pot nimic.

Ce să spun? ce să fac?

La ce să folosesc aceste mîini care atîrnă? aceste picioare care mă poartă ca visele?

² Tema se vulgarizase într-atît încît devenise obiect de deriziune (vezi „Duminica Tomii” a lui Caragiale).

Judecata înțelepților m-a instruit cu înțelepciunea tobelor ; cărțile sînt bete.
Și nu e nimic și nimeni, decît eu care privesc și mi se pare că totul, aerul cețos,
arătura proaspătă,

Și acești arbori și norii aerieni

Îmi vorbesc cu un grai mai vag decît foșnetul mării, spunînd :

O, ființă tinăra, nouă ! cine ești ? ce faci ?

Ce aștepti, oaspe al acestor ore care nu sînt nici zi, nici noapte,

Nici bou care adulmecă somnul, nici plugar întîrziat la malul nostru cenușiu ?

Și eu răspund : Nu știu ! și doresc în mine însumi

Să plîng sau să strig,

Sau să rîd, sau să sar și să agit brațele !

Cine sînt ?...

...O, lucruri, aici,

Mă dăruiesc vouă !

Uitați-vă, am nevoie

Și nu știu de ce, și aș putea să strig fără încetare

Așa cum scîncește cuibul de ciori, cînd tata și mama-corb au murit.

O, vînt, te beau ! O, templu de arbori, seară pluvioasă !

Nu, într-o asemenea zi, nu-mi fie refuzată cererea asta pe care o întrupez cu
toată nădejdea unei vite.“³

Cu aceste strigăte, de o dezarmantă sinceritate, demarează în 1899 marea aventură
teatrală a lui Claudel. Desfășurată pe un spațiu de peste 60 de ani, ea va marca
traectoria vieții unui spirit, de la tinărul — interogativ și deschis tuturor experien-
țelor — al începuturilor pînă la bătrînul închis în sfera certitudinilor dogmatice, a
sfîrșitului. Urmărirea acestei traectorii — indiferent de judecățile pe care ni le impun
opțiunile noastre — nu poate să nu ne dea sentimentul grandorii ei.

Și, în legătură cu aceste opțiuni, e semnificativă mărturisirea filozofului exis-
tențialist catolic Gabriel Marcel : „Pe măsură ce timpul trece mă simt din ce în ce
mai aproape de acest Claudel pasionat și uneori sfîșiat al începuturilor, în timp ce
obiecțiile mele față de Claudelul baroc... iau dimpotrivă din ce în ce mai multă
consistență... Este greu să te aperi de gîndul că această dilatare a elementelor dog-
matice n-ar fi cumva legată de ascensiunea socială a lui Claudel, devenind un per-
sonaj important și într-un fel prizonierul acestei importanțe însăși.“ (*Regards sur le
théâtre de Claudel.*)

„Scotociți-mi inima ! și dacă veți găsi

Orice altceva decît o dorință fără de moarte, azvîrliți-o la gunoi !

Să fie mîncată de coropișnițe !“

(*Tête d'or*, Théâtre, vol. I, p. 105)

„Cînd Claudel se azvîrli în *Tête d'or* — scrie Jean-Louis Barrault — avea
21 de ani. Vîrstă la care ești tot numai sevă și aspirație, vîrstă la care te ții unic
și drept, la care potențialul vieții pe care te pregătești s-o trăiești se umflă înlăun-
trul tău însuși, se dilată, se înalță — pînă cînd coastele plesnesc și oasele se separă.“⁴

„Încerc — mărturisirea atunci Claudel⁵ — o imensă (altă dată va scrie „o înspăi-
mîntătoare“⁶) nevoie de fericire și nu găsesc nimic să o satisfacă printre lucrurile
vizibile. E un refuz sau o incapacitate ? Mister care cere să fie explorat cu torța
și cu spada. Aici e unitatea lucrării : prima parte este conceperea dorinței ; a doua,
saltul ; a treia, consfințirea ei.“

Tête d'or era drama acestei „imense“, „însăimîntătoare“ dorințe, drama „furiei
de a trăi“, a neînrinatei ambiții de cucerire, de luare în posesie a lumii. Ca și
autorul lor, eroii erau bîntuiți de o sete de infinit, roși de o esențială insatisfacție.

³ *Tête d'or* (versiunea I) „Théâtre“, vol. I. Ed. „Pléiade“, pp. 31—32.

⁴ V. Cahier de la Compagnie Renau-Baurault — octombrie 1959.

⁵ V. Scrisoare către Mockel — 1891.

⁶ V. Scrisoare către Byvanck — 1894 : „se află în om o înspăimîntătoare nevoie de
fericire și trebuie să-i dai hrană, sau ea devoră totul ca un foc“.

Punctul de pornire era desigur revelația pe care tinărul Claudel a avut-o citindu-l pe Rimbaud: *La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.*⁷ „În această nevoie de a evada — va consemna el mai târziu sensul mesajului rimbaldian — e cu totul altceva decât vaga nostalgie romantică. Nu de a fugi este vorba, ci de a găsi locul și formula, Edenul; de a recuceri starea noastră primitivă de Fii ai Soarelui.”⁸

Un Fiu al Soarelui este fără îndoială și Simon Agnel — *Tête d'or* — cu pletele lui de aur, întrupare a adolescenței virile, a „existenței în stare incandescentă”. În scena inițială, Simon — împreună cu prietenul său Cébès — îngroapă femeia pe care amândoi au iubit-o (și cu care Simon fugise în lume după ce o sedusese) și, odată cu ea, își îngroapă și trecutul și nostalgiile și slăbiciunea. Prin această pierdere, Simon e parcă mai puternic, e liber. Cébès, dimpotrivă, e parcă marcat de o moarte prematură. Simon e mereu fugărit dinăuntru de o nevoie de a *făptui*, de „a explora lumea prin foc și sabie, pentru a vedea dacă într-adevăr această lume mare conține ceva care să-l satisfacă”. Pentru Simon *a face* înseamnă *a fi*. (Și aici e conținut în embrion tot existențialismul francez de mai târziu, enunțat în cunoscuta formulă a lui Sartre: *Fă, și făcând te faci, și nu ești nimic decât ceea ce te-ai făcut.*) Luptînd într-un fantastic Caucaz, Simon-Tête d'or moare ca un adevărat Fiu al Soarelui, cu brațele larg deschise pentru a îmbrățișa amurgul.

Acestei ipostaze a tinereții, întruchipată de Agnel (și a cărei dramă este aceea a *dăruirii pînă la consumare totală în făptă, în act*), Claudel îi contrapune o altă ipostază, reprezentată de Cébès: aceea a sfîșierii — tot pînă la consumarea totală — în *întrebări*, în întrebări unice și fără răspuns asupra sensului vieții și al morții. Cébès muribund cerșește prietenului său încredințarea că moartea, care se apropie, nu-l va reduce la neant. Dar acesta („neștiind nici el mai mult, îi poate vorbi doar de sînge și lacrimi”), nu-i poate anunța decât neantul. (Nicăieri poate ca în această scenă — unde se exprima acea parte a sufletului lui Claudel care se refuza grației — condiția omului, abandonat propriilor sale resurse, nu apare mai evident în derelicția ei totală. Și aceasta, cu o jumătate de secol înainte ca ideea să fie vehiculată — ca să nu spun vulgarizată — de literatura sartristă !).

S-a spus că, de fapt, opoziția semnalată mai sus exprima conflictul interior al poetului, că fiecare personaj își asuma vocea uneia din tendințele care se ciocneau în sufletul acestuia, că Claudel era și Simon și Cébès. Într-adevăr, aceste voci reprezentau polifonia lăuntrică a tinărului de atunci, polifonie unde gîlgiau simultan tăcerea și larma, țipetele de dorință și cele de furie, de spaimă și de vehemență ori de refuz, de singurătate și de dragoste, de neîncetată interogare și revendicare nesățioasă, de devastare și de consfințire, de prăbușire, dar și de triumf și de forță. Tot acest tumult sonor era Claudel, pentru că tuturor acestor voci — învîlmășite într-o bătaie sălbatică — ale unui univers în erupție, el le dădea propria sa voce, Verbul său.

Printr-un destin paradoxal, *Tête d'or*, dramă scrisă la sfîrșitul secolului de un adolescent de douăzeci de ani, și-a găsit audiența abia la tinerii zilelor noastre. Poate că o anumită contestație fundamentală la care dă naștere această operă (scrisă într-un soi de delir creator, unde reminiscențe shakespeareene se amestecă cu Eschil și Whitman, dar — vai — și cu Maeterlinck), poate izbucnirea irezistibilă a genului, acordîndu-se la limită aspirațiilor umane înainte de a se scleroza în certitudini, să-i fi asigurat această nouă viață.

„Găseam în anarhie un gest aproape instinctiv contra acestei lumi congestionate, sufocante — va mărturisi mai târziu Claudel lui Jean Amrouche, referindu-se la anii de elaborare ai *Orașului*, a doua dramă a sa, scrisă între 1890—97. „O lume unde oamenii se dilată atît cît le e cu putință și nu lasă între ei absolut nici un interstițiu... Oamenii dilatați de o nesănătoasă umflătură, fără nici un sentiment de caritate sau de paciență, dar într-un fel de hărță reciprocă și de tensiune continuă, de război secret al tuturor contra tuturor, pe care l-am regăsit după aceea studiind documentele diplomatice.” Noua piesă propunea o luare de cunoștință globală și tragică asupra

⁷ Rimbaud : *Une saison en enfer* — Delires I.

⁸ Claudel : *Prefață la Opere* de Arthur Rimbaud — „Mecreure de France”, 1934.

lumii actuale, simbolizată prin marele oraș modern, unde indivizii se pierd într-o unitate anonimă; ei au conștiința că „se pierd și sînt prin asta angajați într-o confruntare fără ieșire cu moartea”.⁹

Anumite pasaje sînt de o surprinzătoare actualitate prin acuzarea alienării și unidimensionalizării omului în societatea capitalistă de consumație, în care s-a pierdut bucuria muncii.

...Un om pe care o viață rătăcitoare și preocupări, probabil pentru el mai interesante, l-au ținut departe pînă la sfîrșitul tinereții — pînă la „amiază” — de sentimentul, ba chiar de gîndul oricărei dragoste omenești. Acum se află în largul mării pe un vapor care îl duce spre China. După atîtea aventuri, ajunsese la cea mai înaltă rivnită: vocația religioasă. A fost respins. Orgoliul, o anumită incapacitate de a se dezbrăca de sine au făcut să nu-i fie primită ofranda. E acum fără forță, epuizat de acest dur efort, avînd pentru prima oară măsura slăbiciunii sale, fără altă perspectivă în față decît o viață de acum încolo insipidă și fără țintă, pe care urmează să o ducă la celălalt capăt al lumii într-o neîntreruptă singurătate.

Și totuși, înăuntrul său ceva pîlpîie mocnit, ca un fitil într-o mină. Va reuși să răzbătă ariditatea solului și să-și azvîrle flăcările la suprafață?

Din această situație îl va scoate tot un semn de foc, care i se arată sub forma pletelor unei femei strălucind în bătaia vîntului mării sudice, întocmai vîlvătăii incendiului ce-i va devasta în curînd viața.

În arșița amiezii, Mésa-Claudel a întîlnit-o pe Ysé, o femeie care, prin căsătorie, aparține altuia. Și de aici începe acel *Partage de midi*...

„Nimic mai banal în fond — va nota Claudel mai tîrziu — decît dubla temă a acestei drame: soțul, femeia, amantul; a doua: lupta între vocația religioasă și chemarea cărnii.” Și totuși, lucrurile sînt ceva mai complicate.

Trebuie spus că pînă la această dramă, femeia — chiar dacă nu a fost absentă din opera lui Claudel — a avut totuși un rol episodic. Personajele feminine din *Tête d'or* și *La ville* rămîneau destul de străvezii, de abstracte. Ele figurau mai degrabă *reprezentările teoretice* ale poetului despre „eternul feminin” (cu ideile de „blîndețe, suavitate, înțelepciune și pietate” pe care el și le imagina ca atribute obligatorii ale sufletului femeiesc) și nu *femeia* înșiși, cunoscută în complita ei realitate existențială. Dragostea rămînea o experiență neîmplinită pentru poet, era mai mult o aventură cerebrală, un dialog interior și nu o consumare.

Acum, după ce experiența s-a produs, problema raporturilor între bărbat și femeie se pune sub cu totul altă formă decît aceea a dialogului interior. Sub forma cea mai devastatoare pentru un suflet catolic, pentru că acum dragostea se opune Legii, celei Legi pe care poetul spusese că a întîlnit-o peste tot.

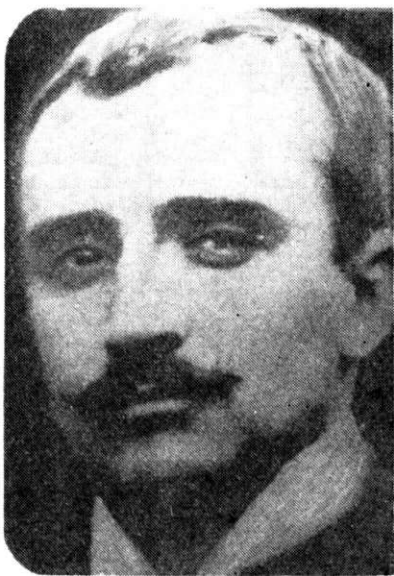
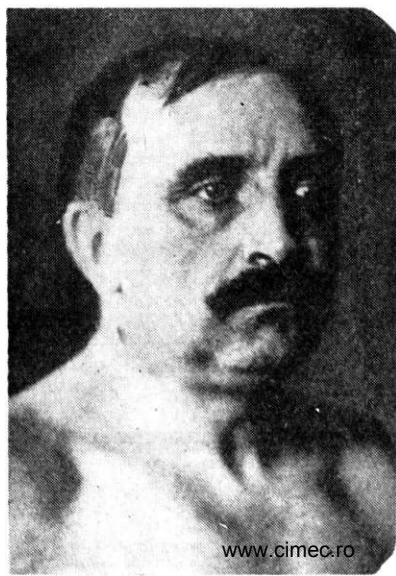
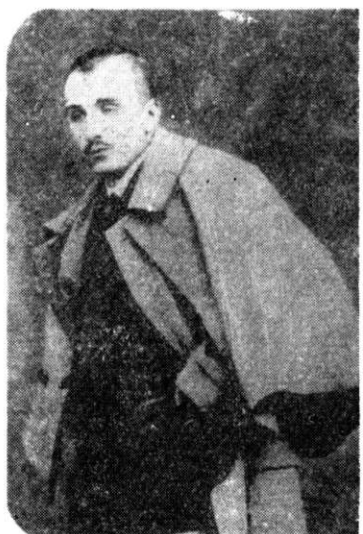
Iar Legea, el o considera ca una a dragostei divine. Și acum, iată că mai descoperă o altă dragoste. Sînt deci două feluri de dragoste; și dacă acestea nu fac în fond decît una, cum e cu puțință ca dragostea omenească să intre în opoziție, în anumite împrejurări — ca cele pe care le trăiește el acum — cu dragostea divină? Întîlnirea pe vapor a acestei femei nu poate fi opera hazardului, pentru că pentru un providențialist nu există hazard. Atunci? Poate el să refuze acest dar dumnezeiesc care e pentru un om (și încă unul amenințat să cadă pradă celei mai aride uscăciuni) întîlnirea iubirii? Și e drept ca un „just” să fie prin acest mijloc prăbușit în prăpastia păcatului?

Conflictul care îl „împarte” pe erou (și pe autor) e mai profund și mai subtil decît manicheismul moralist exprimat în dualitatea adulter-datorie, carne-spirit. Eroul nu e făcut din două elemente juxtapuse, din care unul ar trebui să-l învingă pe celălalt pentru ca să se sfîrșească piesa. Acest om arde *întreg* în experiența prin care trece, pentru ca *întreg* să se transfigureze. Semnul de foc sub care a avut loc întîlnirea lui cu Ysé va domina pe tot parcursul dramei: foc al concupiscentei și al devoțiunii dogorindu-se una pe alta, foc care luminează bucurii amestecate cu suferințe, foc care prefăce în scrum lege și voință, „foc pur și simplu” care topește tot și „face din mai multe lucruri unul singur”. Ardere înseamnă „comoțiunea substanței”, transmutarea ei. Fulgerat de dragoste, eroul e atins de „l'amour incréé” în chiar fulgurarea celui „amour crée”. Aceasta, Mésa o va presimți de la început, dar abia

⁹ *Memoires improvisées*.



Desfășurată pe un spațiu
de 60 de ani, aventura
teatrală a lui Claudel va
marca traiectoria vieții
unui spirit...



înaintea morții el *va ști*, și descoperirea și-o va striga în fața lui Dumnezeu în una din cele mai zguduitoare pagini claudeliene, acea faimoasă „Cantique de Mésa”:

„Ah ! știu acum

Ce este dragostea ! Și știu ce Tu ai îndurat

Pe cruce, în Inima Ta,

Dacă ne-ai iubit pe fiecare dintre noi

Atit de cumplit cum am iubit eu această femeie...

...am iubit-o, și nu mi-e deloc teamă de Tine,

Și mai presus de dragoste

Nu e nimic, nici chiar însuși Tu ! și Tu ai văzut îndeajuns cu ce sete,

o Doamne, și scrișniri de dinți, și uscăciune și oroare și smulgere

Am luat-o !

Ah, Tu pricepi, Tu știi, Tu,

Ce este dragostea înșelată ! Ah ! Nu mi-e deloc teamă de Tine.

Crima mea e mare, dar dragostea mi-e și mai mare și moartea singură, o Tatăl meu,

Moartea singură pe care Tu mi-o acorzi, moartea singură e pe măsura lor două.”

(*Théâtre*, vol. I, p. 1053)

Tipătul pe care Claudel îl pune în 1905 în gura lui Mésa țîșnea dintr-o profunzime latit de intolerabilă a ființei sale, încît aceasta i se va părea mai tîrziu autorului oficial catolic un lucru scandalos. Or, *scandalul* (termenul aparține altui teolog nonconformist și împărțit lăuntric: Kirkegaard) este cheia acestui „partage”: sau Dumnezeu este dragostea — și atunci e periclitată Legea; sau Dumnezeu nu e dragostea și atunci dragostea e mai mult decît Dumnezeu — și ideea lui de divinitate e periclitată. Dilema aceasta, nu așa dificil de formulat, e imposibil de *trăit* pentru un suflet credincios, care, după o asemenea pustiitoare experiență, rămîne împărțit într-o teribilă sfîșiere, într-un insuportabil „scandal”, ce nu se poate măsura decît cu moartea.

Rescriind piesa în 1948, bătrînul Claudel îi va da o altă interpretare, în care asupra artistului va prevala dialecticianul catolic. Acesta va căuta să transforme drama într-o demonstrație asupra „rolului păcatului în economia mintuirii”. Eroul e un avar, un egoist, un închistat în sine, nepreocupat decît de el însuși, lipsit de orice curiozitate pentru cele din jurul său. E un fariseu, un „sacré petit bourgeois”. Aventura lui religioasă nu l-a transformat esențial. Dimpotrivă, i-a accentuat sentimentul că e diferit, că e superior celorlalți. Și atunci — pentru a-l scoate din sine, pentru a-l smulge din rădăcină din acest egoism, pentru a-i da gustul Celuilalt, pentru a-l face să prefere pe acest Altul sie însuși pînă la pierzanie de corp și de suflet — nu e decît un singur instrument apropiat: femeia. Vrînd să eludeze primul „scandal”, autorul cade acum în altul, pentru că această stranie teologie despre o providență atît de vicleană și în definitiv răutăcioasă nu va întîrzia să indigneze și să provoace protestele bine-credincioșilor care au socotit-o „religieusement parlant insoutenable”. (G. Marcel).

În inspirația ei originală însă, deznodămîntul ne lasă în ambiguitate în ceea ce privește destinul ultim al eroilor și semnificația spirituală a aventurii lor. În orice caz, în dezastrul, pe care parcă și l-au căutat, ei și-au cheltuit rezervele — cele mai bune și mai profunde — din ei, cîștigînd astfel o dimensiune care fără acest risc le-ar fi fost refuzată. Opera (de un patetic uman neegalat decît de *Tristanul* lui Wagner, dar atît de îndepărtat de orice romantism) rezistă prin forța poetică ce produce o *transmutare a analizei sentimentelor în fervoare și muzică*, transportîndu-ne irezistibil într-o altă lume, care nu e alta decît arderea pînă la incandescență a celei pe care o cunoaștem.

Cu *Trilogia*, Claudel se întîlnește cu Istoria. Cele trei drame, desfășurate de-a lungul a trei generații, cu o largă imagerie de alegorii și simboluri, își trag substanța din materia densă a stufosului secol al XIX-lea: consecințele revoluției, imperiul, confruntarea cu „l'ancien régime” — sfîrșitul sistemului feudal fiind văzut prin răsfrîngerile lui în structura familială și în conflictele pornite de aici între vechea

ordine „naturală” și justiția legală (*L'Otage* — 1910); ascensiunea burgheziei preponderante în monarhia lui Louis-Philippe, colonialismul, Algeria, constituirea marilor companii financiare, construirea căilor ferate, insurecțiile poloneze, problema evreiască (*Le pain dur* — 1915); unificarea italiană și desființarea statului papal cu încetarea puterii seculare a papalității, războiul franco-german (*Le père humilié* — 1916).

Rămânând să fac în altă parte analiza întregii trilogii, vreau să atrag atenția asupra dramei *Le pain dur*, cea mai realistă piesă din tot teatrul claudelian. Față de ansamblul creației sale, Claudel ne apare aici dezbrăcat de toate suprastructurile religioase și mistice, punându-ne în contact direct — ca un roman de Balzac sau o gravură de Gavarni — cu o natură umană surprinsă în toată goliciunea ferocității ei. Personajul care se detașează cel mai puternic este Toussaint Turelure. Fiu al unui braconier și al unei slujnice, grosolan, ipocrit și lacom de satisfacții imediate, el știe să folosească cu dibăcie în interesul său situațiile schimbăcioase ale unei societăți în zvîrcolire. În felul acesta reușește să escaladeze toate treptele sociale: tinăr călugăr cu vechiul regim, terorist sub revoluție, prefect și general-baron sub imperiu, mareșal, conte și președinte de consiliu sub Ludovic-Filip. Cu cât avansează — în vîrstă și în importanță — cu atât i se accentuează avariția, senzualitatea și destrăbălarea, iar spiritul întreprinzător se dezvăluie a fi mai degrabă o nerușinare, o lipsă cinică de scrupule. Personajul e plin de truculență și cu o ciudată notă de bufonerie, sub care mocnește ascunsă un fel de neliniste terorizată, înrudindu-l astfel cu bătrînul Karamazov. Tema paricidului din *Le pain dur* are — ca și la Dostoievski — o valoare simbolică: distrugerea de către om a sorgintei sale. Căsătoria lui Toussaint Turelure cu Sygne de Coûfontaine — alegorie a alianței vechiului regim cu noile mlădițe — produce un hibrid: Louis Turelure de Coûfontaine, ofițer colonialist și fiu paricid. Ultimul vlăstar al acestei spițe, fiica lui Louis și a înțeleptei Sichel — Pensée de Coûfontaine — este o ființă deosebită ca spirit, însă oarbă (iarăși simbol). Iar felul ei de a gândi nu e lipsit de influența unor idei socialiste din epocă, atacînd virulent atît regalitatea, cît și burghezia:

„Pentru asta vi l-am dat (pe Dumnezeu)

Pentru ca săracii să fie mai săraci, pentru ca bogații să fie mai bogați?

Pentru ca proprietarii să-și încaseze chiriile?

Pentru ca rentierii să bea și să mănince?

Pentru ca regi — pe jumătate nebuni — să domnească peste popoare abrutizate?

Și acolo unde regii cad, să apară pentru a-i înlocui avocați cu pantaloni negri,

Pungași, convulsionari, profesori, ipocriți cu fălci de lup...

Și să fii oprit să schimbi toate astea

Pentru că orice putere vine de la Dumnezeu?”



Scrisă între 1919—1924, operă de maturitate, operă programatică, *Le soulier de satin* mărturisește maturarea viziunii, tehnicii și resurselor dramaturgice ale poetului în vederea unei cît mai perfecte obiectivări a concepției sale despre dramă și despre lume. Este opera care dă cel mai bine măsura grandorii și slăbiciunii teatrului claudelian. Slăbiciune, pentru că uneori această perfecție este atît de „perfectă”, încît capătă un aer didacticist de demonstrație ilustrată a tezelor teologice ale autorului. Grandoare, pentru că ea contează ca una din cele cîteva experiențe-limită din istoria culturii de dilatare la maximum a posibilităților de expresie din teatru. Numai și pentru atît, acest „discurs sublim” — dincolo de fumul de tămîie uneori prea încălător, pe care-l degajă (și care l-a făcut pe actorul Raimu să exclame bonom: „Il faut être bougrement chrétien pour y comprendre quelque chose”) — rămîne o dată în dramaturgie.

Pentru Claudel, universul este o carte vie, unde toate cîte au existat, există și vor exista — participînd la o esență comună —, comunică între ele, se înlanțuie și se țin unele pe altele, ca firele încrucișate ale unei rețele. Poetul citește în această carte și vede, dincolo de aparentul haos și illogic, ordinea, armonia, unitatea simfonică a lumii.

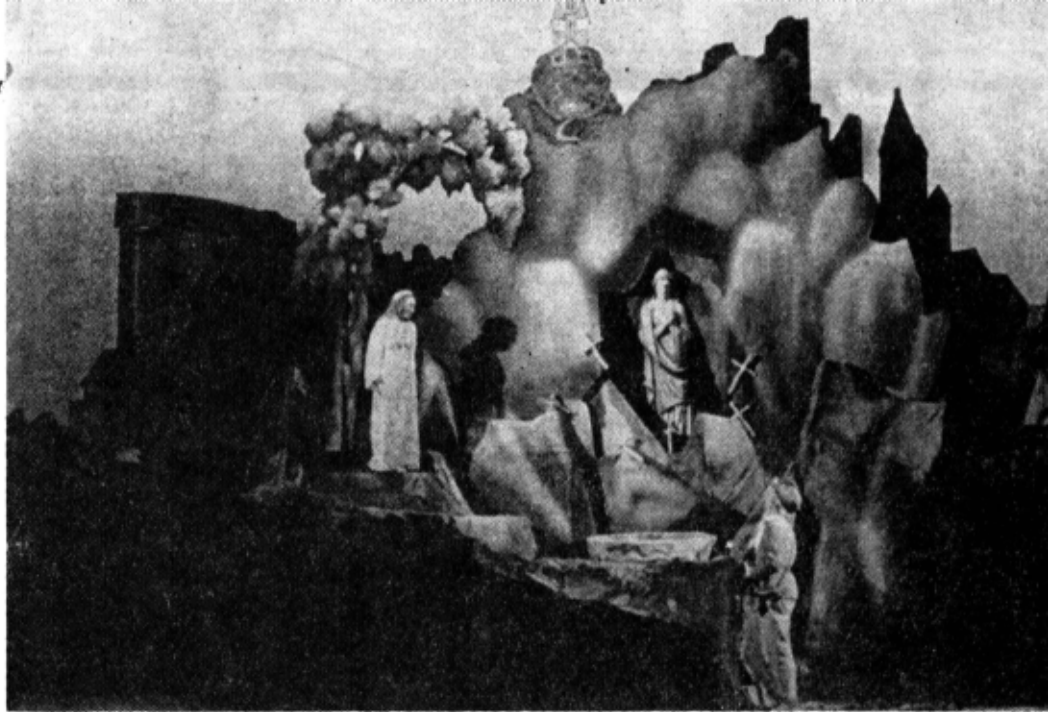
Care este în această accepție, obîrșia, materia și menirea dramei? „Drama nu face decît să detașeze, să deseneze, să completeze, să illustreze, să impună, să instaleze în domeniul generalului și al paradigmei evenimentul, peripeția, conflictul esențial și central care face fondul oricărei vieți omenești. Drama transformă în act pentru a conduce la o concluzie o anumită potențialitate contradictorie de forțe în prezență.”

Propunîndu-și să degajeze concluzia conținută latent în eveniment, Claudel înțelege să dezvăluie *ordinea* virtuală aflată în dezordine, să integreze în planul legicii, al armoniei universale *discordia* pe care o relevă contingentul, în speță existența omenească particulară. Care sînt după autorul *Pantofului de mătase* „forțele contradictorii aflate în prezență”, care generează această discordie? Ele sînt „cele mai primitive între care inima omenească a fost vreodată împărțită. De o parte, dorința pasionată de fericire individuală, în care filozofia cea mai austeră recunoaște nu numai resortul individual, ci și aspirația legitimă a oricărei energii conștiente sau inconștiente a creaturii. Pe de altă parte, înjoncțiunea unui imperativ exterior cu care această dorință are a se acomoda. Cînd aceste două forțe — nu ezit să o spun, amîndouă sacre — se găsesc în opoziție, e atunci o chestiune de rezolvat, o soluție de practică, e *dramă*”.

Și conform acestor convingeri, viața lui Don Rodrigue — eroul *Pantofului de mătase* — este împărțită între diversele vocații care-l solicită contradictoriu. Și aici, liniile de forță ale întregii dramaturgii claudeliene își găsesc convergența: în Rodrigue reîntîlnim și aventura umană de luare în posesie a lumii, de cucerire de noi spații (tema din *Tête d'or*), și sfîșierea produsă de inhibarea unei dragoste pătimașe (tema din *Partage de midi*), și meditația în fața perspectivelor istoriei, din *Trilogie*. Fabula arată cum Rodrigue, conchistadorul care părea menit să domine lumea, e supus unor experiențe, aventuroase, misterioase operații, unde forțele istoriei și ale naturii, ca și cele supranaturale, sînt angajate împreună pentru a-l „rostogoli” (așa cum valurile mării rostogolesc și transformă o piatră pină a o scoate la liman), pină cînd el nu mai e decît un copil bătrîn, infirm, pradă batjocurii, pe care soldații îl cedează „par dessus le marché” împreună cu gunoaiile și fierul vechi unei bătrîne zdrențărese. Și abia după ce a ajuns un lucru de lepădat, el va fi reprimît în armonia universală ca aur pur, lucrat, dar pe care lumea n-a știut să-l recunoască. Pentru că adesea drumul către salvarea sufletului nu trece prin ce are omul într-însul limpede și simplu, ci prin ce are el „nombreux, et laborieux, et entremêlé”. Dar acest fir conducător schematic al intențiilor urmărite de autor pare sărac față de bogăția extraordinară a dezvoltării ansamblului, a căruia originalitate stă în participarea la dramă a întregului cosmos. Nicăieri în restul dramaturgiei lui Claudel nu se afirmă mai deplin acest simț al *coeziunii ontologice*, al „universalei compensații a tot ce există”. Întreaga planetă, în diversitatea aspectelor sale, nu încetează a fi prezentă în dramă. Claudel fructifică aici bogata lui experiență de „luare în posesie a globului”, pe care l-a străbătut, ca diplomat, în lung și în lat, în Europa, în Asia și în cele două Americi, de la Bruxelles și Frankfurt la Praga, din Roma în China și în Japonia, în Brazilia și Statele Unite.

„Scena acestei drame este lumea” sînt primele cuvinte ale textului *Pantofului de mătase*, și poate că nucleul viu, modern și trainic, al dramei să stea în această intuiție a *unității lumii*. Nu se poate acționa asupra unui punct al globului fără ca această acțiune să nu se repercuteze asupra restului. Toate acțiunile periferice converg. Dacă obiectiv drama înregistrează numai eșecuri, atît pe planul vieții individuale (eșuarea dragostei între Don Rodrigue și Dona Prouhèse, datorită „vocațiilor” lor deosebite), cît și pe planul larg al istoriei (eșuarea ambițiilor de dominare ale Spaniei datorită istovirii ei în eforturi disproporționate pentru combaterea reformei, pentru lupta contra Islamului și susținerea imperiului de peste mări), pe plan planetar un cîștig este definitiv realizat: unitatea lumii. Unitate încă virtuală, dar ale cărei consecințe nu încetează să se desfășoare în timp, căpătînd mereu sens și amploare (și pe care noi, cei de azi, le trăim zi de zi în efectele lor). Lumea — orice s-ar face — rămîne unită pentru totdeauna. Și întreagă această lume e îmbrățișată de inteligența lirică a poetului, într-o participare — ca un oficiu sacru — la „misterul adorabil care face că lucrurile sînt și se cunosc”.

Ca și Maïakovski în *Misterul buf*, Claudel nu se sfiește să aducă pe scenă globul terestru, învîrtindu-se lent și maiestuos cu insulele sale în fața Dunei Prouhèse,



Scenă din „Ingerul a vestit pe Maria“ la Teatrul Național din București (1939). Regia: Ion Sava;
decorul: Traian Cornescu

care îi va celebra muzica: „Ce sînt insulele acelea asemeni unor nouri imobili și pe care formele, cheile, meandrele, trecătorile lor le preschimbă ca în niște instrumente muzicale menite unui misterios concert în același timp armonios și asonant?“

S-a spus că dramaturgia lui Claudel cunoaște din punct de vedere al artei trei etape, ca și pictura italiană a Renasterii: mai întii o emoționantă stingăcie arhaică, asemenea picturii primitive (*Tête d'or*, *La ville*), apoi un echilibru clasic (*L'Otage*, *L'Annonce faite à Marie*), pentru a se încheia cu o virtuozitate barocă, unde sufletul poetului — impetuos și în largi rafale — găsește cu extraordinară ușurință o profuziune de mijloace pentru a se exprima. Acestei etape îi corespunde *Le soulier de satin*.

„Acțiune spaniolă în patru zile“ — nu vom găsi aici nici Spania lui Cervantes, nici aceea a lui Greco. Din bogăția de forme a teatrului din „Siglo d'oro“, preferințele lui Claudel merg către Calderon, marele poet baroc al contrareformei, și el autor de piese didactice, acele doctrinare „autos sacramentale“. Ca și Calderon, el dezvoltă ideea „marelui teatru al Lumii“, unde providența regizează dramele ai căror actori sînt oamenii. Dar și pe Calderon îl remodelează în maniera lui Bernini și a barocului roman, cu vaste deschideri de spații „en trompe l'oeil“, cu bruste schimbări de perspectivă, cu neașteptate efecte și mai ales cu acel vînt (simbol) care suflă continuu, umflînd veșmintele și învolburînd statuile eroilor încremenii în vibrații.

Dar referirea la modele formale exterioare rămîne aproximativă, pentru că drama claudeliană, absorbînd toate aceste izvoare, e un cosmos autonom, foarte personal și deconcertant: „*Ceea ce nu veți înțelege e cel mai frumos, ceea ce e mai lung e cel mai interesant și ceea ce nu veți găsi amuzant, e cel mai caraghiios*“.

Pentru a revărsa și a unifica o masă enormă de experiențe și idei, de imagini și de amintiri, pentru a reconstrui această dublă și contradictorie „aparitie“ a lumii — de contingență, dezordine și hazard și, în același timp, de lege, armonie și ordine — tiparele dramatice folosite pînă acum i se păreau neîncăpătoare. Trebuia să le spargă, să le amestece, să le dilate pînă a găsi o scenă pe măsura acestei creații luxuriante, pretutindeni prezentă și pretutindeni absentă. Trebuie — spun indicațiile lui Claudel

pentru punerea în scenă — ca „totul să aibă un aer provizoriu în mers, *bâclé*, incoerent, improvizat”. Vestitorul — prima apariție pe scenă — trebuie să lupte, după o savantă orchestrație, ca să se impună atenției spectatorilor. pentru ca în fața acestora, odată captați, să desfasoare imensitatea oceanului (semn de separație, dar și de unificare), să aprindă cu bastonul său constelațiile. Pe această scenă cosmică, prinți și servitori, negrese și chinezi, sfinți și picaros, conchistadori și nobile doamne, aștri, îngeri și fantasma — purtați din deșertul Castiliei pe coasta africană a Mogadorului, dintr-o pădure siciliană la Praga sau în Panama, din apele Atlanticului pînă în sferele siderale, posedați de o sublimă logoree unde cele mai înalte culmi ale poeziei tragice alternează cu bufoneria cea mai slobodă, descinsă parcă din *Ubu-roi* a lui Jarry — se învîrtesc într-un balet planetar figurînd jocurile omului — nu cu amorul, nici cu hazardul, nici cu destinul ci — cu grația.

Situîndu-se în afara regulilor și modelelor consacrate, drama claudeliană vizează o sarcină mult mai ambițioasă: să creeze senzația de *imensitate* și *simultaneitate* — dezordonată, dar cu o ordine ascunsă — a lumii, cît și de *progresie* lentă, adesea încilcită, dar mereu maiestuoasă, spre propriile ei țeluri.

De aceea, Claudel își permite de cele mai multe ori să ignoreze atît faimoasele unități, cît și planul construcției clasice, cu expoziție, peripeție, deznodămînt, cu curba de gradare a tensiunii (formulă pe care contemporanii săi în dramaturgie, un Bernstein, un Bataille, un Porto-Riche o duseseră la perfecție). Piese sale avansează ca revărsarea apelor mari în inundații, ca fluxul mareelor verbale ale poemelor sale.

Personaje sale nu sînt nici simple, nici complexe: ele se află — ca și eroii lui Eschil — în afara acestor categorii psihologice. Ele sînt *prezențe masive* care se înfruntă. Impresia pe care o dau e de *statură*, de *volum*, de *dinamism în act*. Chiar scenele cele mai abstracte, mai încărcate de semnificație mistică, rămîn *angajate în spațiu*, în se reduc la discurs pur, la dialog filozofic.

Teatrul lui Claudel e *spațial*. Stilul său e *plastic, statuar*. (Indiferent dacă e statuar în genul imageriilor medievale, ca în *L'Annonce faite à Marie*, sau statuar berninian, sau în gustul extrem-oriental, ca în *Repos du septième jour*.) Mai exact, stilul lui Claudel e *lirico-plastic*, pentru că arta sa dramatică reușește, acolo unde se realizează, *un acord între expresia lirică și expresia sculpturală*. Iar pericolele care o pîndesc vin tocmai din aplecarea excesivă a balanței spre discursul liric.

Versul lui Claudel nu are antecedente în poezia franceză. E o fastuoasă proză, ale cărei linii se disjunc, urmărind un ritm natural și primitiv, ritmul respirator: versul claudelian se dilată și se contractă, se ridică și se coboară ca plămînul în aspirație și expirație. Este o „hulă marină care se sparge și se schimbă într-un zbor de păsări, ca în stampele japoneze”. În alternarea lor inegală, versetele transcriu cu fidelitate pulsațiile sensibilității: cînd febrile, pline de nerăbdare și neastîmpăr; cînd sincopate, gîfite, întretăiate de extaz sau angoasă; cînd lente, grave, somptuoase, jubilante; întocmai ca respirația, ca ritmul vital, ca mișcarea organică din interiorul nostru, modulîndu-se diferit în situații diferite.

Cuvintele urmăresc concretetea, sînt mereu re-create într-o utilizare nouă, evitîndu-se expresia uzată. Prin sonoritate, culoare, juxtapunere, ordine în frază, cuvintele țintesc — într-o spontaneitate primitivă — să surprindă corespondențele secrete ale lucrurilor. Limbajul lui Claudel este nu naiv, ci *nativ* — a arătat J. Madaule — pentru că e un limbaj mereu reînnoit, aproape de sursă, de starea lui elementară, originară, primară. El e expresia unui geniu *solar* și *teluric*, aparținînd unui *păgînism primitiv*, care a știut să se păstreze viu sub stratul creștin. De aici și reușita lui de a fi mai aproape de lucruri, de a ne pune în comunicare directă cu ființa, ținta fundamentală fiind mereu ontologicul.

„Un francez necredincios și de cultură latină, adică doritor de logică, de claritate și de măsură, va avea întotdeauna un acces dificil la o operă nu numai impregnată de credință catolică, dar și atît de stranie, tumultuoasă, barocă, rînd pe rînd grandioasă și burlască, aproape tot timpul în afara proporțiilor curente” — mărturisește un critic contemporan. Care sînt principalele obiecții aduse acestei opere? Expozițiile pieselor sînt extrem de obscure. Ele se fac mai întotdeauna prin *verb* și nu prin *act*.

Ele sînt dizolvate în aluzii risipite pe parcursul unui lung discurs, în care auditoriul are dificultate a le discerne. Scriitura lui, în genere, e ca „suflul unei păduri noptoare” (Colette). Dificultatea vine și de acolo că, spre deosebire de Shakespeare, care oferă puncte de sprijin înțelegerii spectatorului, prezentîndu-i personaje, cadre, sau legende deja cunoscute, Claudel își inventează singur miturile. Traducerea în spațiu a unor imense discursuri lirice ridică mari dificultăți pentru evitarea monotonei, oricît de bogate ar fi aceste discursuri în conținut *trăit* și nu în uscată ideologie. Există primejdia de a se depăși capacitatea de atenție a auditoriului prin interminabile monologuri metafizico-lirice. Iar „spațializarea” lor poate comporta riscuri: un nedorit decalaj între amploarea gigantescă a expresiei verbale și derizoriul fatal al realizării ei materiale, o alunecare pe panta unui fastuos „de grand opéra”. În marile drame finale are loc o adevărată mobilizare generală a tuturor resurselor de dramaturg, dar și de regizor, ale unui autor care nu ezită să-și recruteze personajele dintre sfinți, îngeri, stele, sau fantasmе — toate acestea pentru a ne impune o anumită concluzie. „Spiritul nostru se cabrează — va obiecta G. Marcel — contra enormității mijloacelor la care s-a făcut apel pentru a forța o anumită evidență; și iată că aceste mijloace se întorc împotriva lor înșile, ele trezesc în spirit o dispoziție insurecțională, sentimentul că lumea nu e așa.” Obiecția e destul de periculoasă: cum putem fi siguri că „sforile” care se atribuie inteligenței divine nu sînt cumva numai ale autorului?

Nu cumva „reprezentarea” lumii, ideată după scheme conforme dogmelor autorului, copleșește însușirea sensibilă a acesteia? Nu cumva, sub presiunea teologicului, personajele își pierd autenticitatea umană pentru a deveni niște „entități”? Nu cumva urmărind „explicarea universului”, exprimarea conflictuală a vieții prin dramă se decantează într-atît încît nu mai rămîn decît niște ilustrații de catehism?

Din fericire, aceste obiecții se referă numai la o parte din activitatea autorului (cuprinzînd mai ales „retranscrierile” pieselor anterioare) și nu ating partea majoritară a operei, reprezentată de creația originală, vie a geniului claudelian.

E poate momentul să ne întrebăm care e nucleul profund secret al acestei opere, de dincolo de opiniile, intențiile explicite și ideologia autorului. Care e „situația” originală, acel raport fundamental al omului cu lumea, care îi procură tensiunea?

Să observăm mai întîi că motivele de bază, tema dorinței, a concupiscentei și tema absolutului, se conjugă pentru a deveni tema promisiunii care-nu-poate-fi-ținută-în-această-lume, tema dragostei imposibile.

Recurența temei dragostei fatale și interzise pare să fie o constantă a teatrului claudelian. De asemenea, holocaustul femeii apare frecvent, mai întîi simbolic (prințesa crucificată din *Tête d'or*), apoi de o cumplită concretețe (sacrificiul pretins și „acceptat” de Sygne de Coüfontaine). În *Soulier de satin*, motivul central e, de asemenea, povestea unui bărbat și a unei femei atrași unul spre altul de o dragoste pătimașă și pe care o misterioasă interdicție îi separă. Navigînd mereu pe apele nădejdi și ale disperării, ei trăiesc unul în absența celuilalt (și autorul vrea să creadă că această ne-unire e sorginta unui surplus de energie și de valoare).¹⁰

Pentru personajele lui Claudel nu există uniune decît în afara timpului, „acolo unde trupurile nu mai servesc la nimic” — cum spune Sygne —, acolo unde „mai departe decît viața, sufletele se sudează unul altuia fără nici un aliaj”. Ysé credea la fel, la fel și Orian (din *Le père humilié*), și Rodrigue, și Prouhèse. Iată deci că apologetica *dorinței* — de la care pornise această dramaturgie — ajunge de fapt la negarea ei. Într-adevăr, ce este această fuziune promisă cuplului uman, în afara și dincolo de trupuri, ca și cum carnea ar fi un mormînt pentru om și singura taină a dragostei ar fi moartea? Ce este această amară, stranie credință, care face din dragoste un paradis interzis și din căsătorie o vale a plîngerii?

¹⁰ Concepția holocaustului feminin, pentru rațiuni superioare, conform unei dorințe providențiale, noțiunea dragostei creatoare de valori prin neîmplinire — sînt motive din teatrul spaniol, din *Siglo d'oro*, total opuse motivei shakespeareene. La Shakespeare, împlinirea dragostei și dăruirea de sine a femeii conform înclinațiilor sale sînt prin ele înșile acte creatoare de valori. Tema unirii carnale și spirituale în toată plenitudinea ei se identifică la Shakespeare cu validitatea lumii, cu armonia ei. În *Romeo și Julieta*, consumarea dragostei precipită tragedia, dar devine și instrumentul restaurării păcii cetății. Unirea noilor generații în *Poveste de iarnă* și *Furtuna* învinge încheierea tragică. Eroinele shakespeareene cresc în dimensiune umană tocmai prin înalta lor conștiință asupra semnificației dăruirii nuptiale consimțite în deplină libertate.



Brasov

CU FAȚA LA PUBLIC

Stagiune „non-stop” la Brașov. Expresia — desigur și inițiativa — aparține maestrului Sică Alexandrescu. Bogata lui experiență artistică (strîns, și prin excelență, structurată pe o îndelungă observație și verificată practică psiho-sociologică în complexul domeniu al relației scenei cu publicul) străjuie, în ultima vreme, organizează și animă viața teatrală a bătrînei urbe de sub Timpa. Este neîndoielnic că stagiunea fără răgaz pe care a inițiat-o aici își găsește îndreptățirea, în primul rînd, în dubla calitate — fervent turistică și puternic industrială — a orașului și ținutului. Colorate de această specifică și continuă ambianță în același timp concentrată asupra muncii și de vacanță, Brașovul și împrejurimile își căutau de mult, pe planul cerințelor cultural-artistice, un teatru deschis spectatorilor lor, setoși deopotrivă de înălțare și înăvuiere spirituală, ca și de destindere.

Desigur, formula unui asemenea teatru, fără a fi paradoxală, nu stă chiar la îndemînă. Ea se refuză dibuirilor și ambițiilor excentrice, chiar dacă acestea se sprijină sau pretind că se sprijină pe argumentul unei vagi și fluctuant înțelese contemporaneități a actului artistic. Dar, firește, ea nici nu vrea și nu trebuie nici de departe să însemne cădere concesivă în extrema rutinei, a mediocrului, a stagnării în desuet și în valori fals artistice, chiar cînd acestea ar pretinde că ar avea forță de captare în public. Cu atît mai puțin apare ispititoare o pendulare între acești doi poli. Indecizia și discontinuita-

tea programatică — în repertoriu ca și în formația și orientarea artistică a trupei — au marcat destul de elocvent, pînă mai deunăzi, cariera teatrului brașovean. Nu e nevoie să stăruim, chiar dacă amintiri ne poartă și spre unele răzlete momente de satisfacție. În genere, marele public (și un teatru cum este cel al Brașovului este, prin poziția și menirea lui, un teatru de mare public), deși nespus de divers — sau tocmai pentru că e divers —, nu e dispus să se bucure de surprize decît dacă ele nu-i șochează, ci-i potențează gustul și gradul de receptivitate. Dialogul scenei cu stalul se refuză discrepanțelor dacă se dorește efectiv dialog. Scena poate ridica stalul la nivelul ei (sau la nivelul năzuit de ea) numai dacă pornește de la nivelul stalului; iar la rîndu-i, stalul își dezvăluie totala lui disponibilitate spre orizonturi noi, numai dacă simte că scena știe să-i vorbească pe măsura lui și este în măsură să-l poarte, așa, spre acele noi orizonturi. Este implicată, în acest joc de nobilă înfruntare, doza de încredere și de reciprocă prețuire necesară pentru a lega spre bune rezultate forțele principal convergente ale acestui dialog și care, de aceea, sînt chemate a se manifesta cît mai plenar și neîntinat.

Într-o scurtă confesiune privind noua activitate și perspectivele imediate ale scenei brașovene*, Sică Alexandrescu este

* Sică Alexandrescu, *Retrospectivă și perspectivă*, în revista „Astra” III, nr. 7 (26), iulie 1968.

pătruns de conștiința acestor adevăruri. El vorbește despre „participarea publicului” ca despre coordonata fundamentală a programului său artistic și repertorial, socotind, pe bună dreptate, drept mizeria-limită a unui teatru, sala goală. „Participarea” spectatorilor (într-o mare măsură, înainte de aceasta, trezirea interesului spectatorilor pentru teatrul local) presupune, pentru a fi obținută, cunoașterea pulsului lor cultural-artistic, a celui gust și grad de receptivitate-start, care, cel puțin la o primă luare de contact, hotărâsc și nivelul și cadrul de desfășurare a actului artistic ce li se oferă. La o asemenea cunoaștere nu ajungi însă pe calea, în fapt derutantă, a sondajelor, ori pe calea plebiscitară, în fapt arbitrară; ci, cel mult, prin observații, verificări și analize statistice. Numai că atare operații pretind o prealabilă „plonjare” în acțiune, și stau, necesarmente, o bună bucată de vreme sub semnul intuiției și tatonărilor, așadar al erorilor posibile — dar al erorilor revelatoare. Par de aceea, la acest ceas, totuși de început, al acțiunii artistice desfășurate la teatrul din Brașov, cel puțin premature, unele poziții critice — e drept mai mult tacite, oricum categorice — care nu recunosc stagiunii încheiate aici, în acest an, decât o eficiență a facilului, marcată de o puternică înclinare spre valori de suprafață. Punctul de bază al acestor critici este lista spectacolelor montate, dovedind un spirit de selectare, zice-se, nuanțat de predilecții bulevardiere: ex-cerptind poemul lui Delavrancea, *Apus de soare*, și satira lui Baranga, *Opinia publică*, acumularea de lucrări de tipul comediei criminalistice a lui Robert Thomas *Opt femei*, ori al bătrinelor comedii *Poveștile Reginei de Navara* de Scribe și *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou..., piesa lui Mircea Ștefănescu, *Vis de secătură*, fiind și ea trecută printre inspirațiile mai minore ale dramaturgului. Aceste poziții contestatoare, legitimate poate de o exigență ideală, sau, în orice caz, raportate la stări de vîrf ale teatrului nostru, sînt însă nu numai, cu voce sau fără voce, străine de „teren”. Ele sînt, adică, nu numai indiferente la psihologia și cerințele caracteristice ale orașului, și indiferente față de condițiile și forțele interne ale teatrului (aflate inițial, acum un an, descumpănite și scutite parcă de daruri și ambiții efectiv creatoare). Ele

se arată neatente și la concepția ce stă la baza acestei stagiuni brașovene — stagiune tocmai de tatonare a „terenului”, de cumpănire între ce poate (deocamdată) teatrul și ce cere (deocamdată) publicul, stagiune așadar, prin firea lucrurilor, de încercări, de verificări, de analize. Aici și-ar găsi, desigur, explicația, faptul că unele titluri deloc de eficiență facilă, prevăzute în repertoriul stagiunii abia încheiate, n-au fost onorate și au rămas a fi „încercate” în stagiunea ce vine: un Mihail Sebastian (*Ultima oră*), un Shakespeare (*Totu-i bine cînd se sfîrșește cu bine*), un Turgheniev (*O lună la țară*), un Cehov (*Acest animal ciudat*), un Bernard Shaw (*Profesiunea Doamnei Warren*) etc.** Dar, stagiune de tatonare, ea s-a demonstrat totuși, prin izbitoare inițiative, cu nespuse de prețioase rezultate, și o stagiune menită unui adînc proces de redresare a potențialului artistic al teatrului. Acest potențial a fost cu consecvență și sigur disciplinat și orientat spre exigență profesională, impunîndu-i-se străduință, stăruință, seriozitate și ținută. Și faptul că Brașovul poate vorbi acum de o stagiune și nu doar de spectacole, este, pentru publicul care se vrea cîștigat la „participare”, o notă de certitudine. Ceea ce nu e desigur mult, dar ceea ce este esențial. Să adăugăm marele rol de stimulent, înăuntru teatrului, și de ridicare a prestigiului și forței lui de atracție, jucat de prezența unui George Calboreanu sau Marcel Anghelescu pe afișele stagiunii (în stagiunea în curs, Vasiliu-Birlic), și să nu uităm nu mai puțin importanțele rezultate pe care colaborarea solicitată unor maeștri consumați ai regiei și scenografiei (Marietta Sadova, Jules Pe-rahim, Mircea Marosin etc.) le-a asigurat pe planul valențelor de climat ale spectacolelor montate, dar cu deosebire în actul de dezmoțire, de strunire (și strun-

** La aceste titluri trebuie adăugate cele destinate a constitui repertoriul stagiunii 1968—1969: din dramaturgia națională — *Trandafirii roșii* de Zaharia Bîrsan, *Stejarul* de Emil Poenaru (evocare dramatică a lui Gheorghe Șincai, datorată unui autor local), *Travesti* de Aurel Baranga, *Motiv de divorț* de Nicușor Constantinescu; dintre clasici — *Don Carlos* de Schiller și, dintre autorii străini moderni, două comedii — una de Pagnol (*Topaze*) și alta de Marcel Achard (*Patate*). Listă, firește amendabilă, dacă nu chiar amendată la apariția acestor rînduri; ea este extrasă din articolul mai sus-pomenit al lui Sică Alexadrescu, apărut în iulie cor.

jire) a virtuților actorești — acestea (ce să-i faci?) nu chiar toate și nu încă, de prima mină.

O privire cit de cit avizată recunoaște, în etapa de acum a procesului de redresare inițiat în teatrul brașovean, o încrezătoare, discretă și răbdurie operație de supunere a colectivului artistic la o acordare a tonusului și tonalității lui stilistice. Ceea ce nu vrea să însemne nivelare, ci, elementar, ferire de stridente și porniri centrifuge. Să descoperi într-un teatru un timbru de ansamblu caracteristic este, dincoace de variile judecăți de valoare ce s-ar putea rosti de la caz la caz, indicii unei personalități virtuale, al unei echipe teatrale care ține la ea însăși, la o dezvoltare reală. E adevărat, efortul depus în vederea sudării artistice a echipei brașovene este depus cu precădere pe linia unei acomodări la o anumită familie dramaturgică (deși între, să zicem, Scribe și Mircea Ștefănescu e un drum), structurată mai ales pe tipologii care se mărturisesc și-și caută expresivitatea în „atmosferă”, în culoare, în relații, în funcții. Dar acomodarea la o atare familie de lucrări dramatice este în fond acomodare la rigorile de bază ale scenei și ale actului interpretativ. Și, deschisă prin excelență observării, aspectelor va-

riate ale realității umane de ieri și de azi, ea solicită inițiativa coordonată, nu și zăgăzuită, a actorului. De aici, actorul poate să fie și să ceară a fi supus unor „probe de rezistență” și de salt peste stachete din ce în ce mai înalte.

La aceste două momente, de altfel — acela al actului colectiv omogen și acela al „probelor de rezistență” — m-au îndemnat să întirziu spectacolele *Reginei de Navara* și al marelui *Madame Sans-Gêne*.

* * *

În cercetarea noastră (menită a descifra unele laturi ale concepției de organizare artistică și unele trepte ale procesului de dezvoltare ale teatrului brașovean) poate nu e cazul să insistăm — în legătură cu rezultatul regizorului Ernest Ban în punerea în scenă a vodevilului istoric al lui Scribe — dincolo de sfiiciunea cu care el a dirijat partitura, pe faptul că ceea ce mi se pare a fi la dînsul calități — seriozitate, onestitate și simț al măsurii — s-a întors în actul lui regizoral împotriva-i. Căci în adevăr, în climatul (proiectat scenografic de Jules Perahim) de somptuozitate sobră, patinat stilistic de epoca și

Scenă din spectacolul „Regina de Navara”. De la stînga la dreapta: Victorina Oniceanu (Margherita), Dan Dobre (Henri D'Albret), Ruxandra Țințu (Isabella), Dan Săndulescu (Guatinara), Zoe Maria Albani (Eleonora)



culoarea curții lui Carol Quintul, regizorul a lăsat să se și desfășoare tot în linii severe, dacă nu chiar neliniștite, o dramă de epocă, și nu o suculentă, ba s-ar fi putut chiar truculentă, rostogolire de quiproquo-uri și de lovături vodevilistice îmbibate de o masivă și nu totdeauna prea subtilă ironie la adresa timpului, mentalității și moravurilor, „reconstituite”, ca și la adresa marilor mituri și legende ce se nasc în realitate, de atâtea ori, în ambianța așa-numitei „mici istorii” — neconsemnate în tratate — a culiselor mai mult sau mai puțin palatine. Ernest Ban a luat, pare-se, „istoria” văzută de Scribe, onest și de bună-credință, drept istorie și nu drept pretext sau „argument” al discursului său demistificator. Protagonistii au fost îndrumați, așa fiind, să-și joace mai degrabă costumele și funcția costumelor și a-rangurilor ce le purtau, atenți cu deosebire la falsul lor „destin” dramatic și nu la ștețele meșteșugit încurcate și trase de părintele vodevilului. (Mă gindeam chiar, urmărind *demarșa* mai mult sau mai puțin studiată a interpretărilor, ce ar putea deveni azi, ca spectacol, un Scribe cu personajele mișcându-se marionetic!) Ei au escamotat de aceea acel tempo „diable au corps” ce se pretindea încă pe vremea autorului comediei, interpretelor opereii sale, și jucind mai mult cu ambiția vizibilă a unei grații evocatoare, ei au fost lăsați să comunice sălii tocmai ceea ce, sînt convinși, nu voiau: o vetustete iremediabilă. Au izbutit, pe calea aceasta, foarte ocolită și riscantă, să trezească un anumit suris ambiguu în rîndul spectatorilor, clar conștienți de distanța ce îi separă de epoca prezentată, dar distanțați, pe planul culturii și pretențiilor lor artistice, și de modul prezentării. Mi s-au părut consolatoare, pentru spectacolul brașovean, rîndurile critice adresate încă în vremea de mare vogă a autorului *Reginei de Navara*, celebrei Bartet, care „jucind bine în Scribe, nu-l juca pe Scribe”.

Spectacolul *Reginei de Navara* îl socotesc însă drept o demonstrativă treaptă de pornire pe scara valorilor virtuale ale echipei brașovene. După cum *Madame Sans-Gêne* îmi indică, pe aceeași scară, demonstrația potențării posibile — și programate parcă — a acestor valori. Nu pot ști dacă, în acest scop, conducerea artistică a teatrului a făcut-o deliberat sau dacă întîmplarea a făcut cumva să incite spiritul competitiv printre actori, proiectînd evoluția lor în Sardou între o realizare anterioară a teatrului din Timișoara și o alta, ce se anunță, a Națio-

nalului bucureștean. Poate. Fiindcă și în cazul lui Scribe, echipa brașoveană se poate vedea confruntată — nu neapărat concurată — cu montarea de la același Național bucureștean.

Ne vom feri însă de comparații; spiritul competitiv — dacă a fost stîrnit — e semnificativ aici, și vrednic de semnalat doar ca metodă sportiv-pedagogică de lucru, de înapărire a ambițiilor creatoare. E ceva aici din „proba de rezistență”, din înceata ridicare de ștachetă, la care colectivul arătam că este supus. Căci, în adevăr, comedia lui Victorien Sardou, mișcîndu-se, genetic cel puțin, tot pe axa scriiturii lui Scribe, deci fără a violenta gîndirea interpretativă a protagoniștilor, nu e doar mișcare, relații, tipologie, abilitate în invenția și minuirea surprizelor situaționale; ea este și *dialog* (în înțelesul unei instrumentații nu numai vehiculatoare a fabulei, ci și de dimensionare a unor caractere), și joc de nuanțe, și rafinement, și subtilitate — pe scurt, spor de expresivitate. (Bătrînul Sarcey vedea în Sardou o sinteză: Scribe — Dumas-fils — Musset!) Comedia lui Sardou pretinde, așadar, interpretelor lui a nu se limita să fie simple funcții comunicative, ci efectiv și (pe cît se poate) revelatoare prezențe scenice, creatoare prin ele — nu exclusiv prin decor și costume — a unei anumite ambianțe, nu doar scenice, ci sociale, istorice, psihologice. (Aș zice că aceste prezențe impun și justifică *ele* culoarea locală în care se mișcă: nu sînt colorate și structurate de ea.) Toate acestea, roind în jurul unui centru de atenție și de greutate — personajul titular —, deschizînd și sacrificînd acestuia destul spațiu de expansiune pentru a se face cu deosebire și în voie remarcat, dar păstrîndu-și în același timp, și valorificîndu-și, toate prerogativele și veleitățile de personaje active (nu de replicați neutri), tocmai pentru a valora, la măsura și semnificațiile cuvenite, locul, acțiunea, personalitatea eroinei titulare.

De la *Regina de Navara* la *Madame Sans-Gêne* e pasul care duce de la exercițiu la studiu, de la execuție la interpretare. Pasul acesta, actorii teatrului din Brașov l-au făcut. Spectacolul *Madame Sans-Gêne* este aici, din această perspectivă, o performanță. Chiar dacă, cel puțin în seara generalei, s-a resimțit de o anume strângulare a ritmului, de o timiditate în fața dreptului și necesității de a se desfășura cu vibrația și cu trepidăția cerute nu numai de hazul virtos și emanamente popular al anecdotei, ci



Geta Grapă în rolul titular și George Gridănușu în rolul Napoleon în spectacolul „Madame Sans-Gêne”

de însăși bucuria protagoniștilor că ei o comunică. Se prea poate să ne fi aflat în fața unei pure lipse de rodaj și ca problema ritmului să nu se pună în esență. Dar, în compensație parcă, spectacolul apasă cu excelență, înăuntrul valorilor de cadru (viu „imperial” realizat, în decor de Mircea Marosin și în costume de Constantin Rusu), pe surpriza discreției și nuanțelor în mișcarea de ansamblu, ca și în varietatea contururilor temperamentale, pe semnificativul social, pe dinamica scenică a personajelor — pe plastică lor gestică și pe relațiile lor. În acest context de preocupări, teșirea inegalităților și a asperităților, pentru realizarea unei paste umane omogen fluente, e lucru de o însemnătate crucială în acest spectacol bogat în prezențe de plan secund, dar nu neutralizate, nici scutite, din acest motiv, de îndatoririle compoziției revelatoare, de vervă, de „ardere”. O seamă din protagoniștii *Reginei de Navara* reapar astfel, aici, cu un surplus de conștiință a disponibilităților lor, iar alții

(Ion Jugureanu, Ruxandra Tintu, Zoe Maria Albani, de pildă) oferind chiar prilejul unei meditații asupra cultivării acestor disponibilități. Dinspre aceste personaje de plan secund, cu rosturi de nervuri ale spectacolului, vin personajele-cheie ale comediei — respectiv interpreții lor: Ștefan Alexandrescu, Ludovic Petterfy, George Gridănușu — ale căror „măști” (Mareșalul Lefebvre, Contele de Neipperg, Napoleon) se măsoară rînd pe rînd sau laolaltă, surprinse, încintate, amuzate, adverse sau solidare cu ingenua impertinență și volubilitate, cu suculența „vorbei pe șleau” și demnitatea necontrafăcută de „parvenire” a spălătoresei-vivandiere revoluționare — Catherine Sans-Gêne. Comedia lui Sardou este de altfel comedia acestui singur rol: al mareșalei. Masa umană care circulă în comedie este chemată toată — mai compact sau mai decantat, mai rafinat sau mai grosolan, niciodată însă șters sau punîndu-se în umbră — să dea greutate și sens acestui rol. Ceea ce se și străduie să facă; nu

însă văduvind rolul de propriile lui resurse, nu scutind pe Geta Grapă (interpreta rolului) de ocazia unei largi și nu prea des întâlnite posibilități de desfășurare pe voutele explozivului, ale aplombului, ale zvicnetului comic — pur sau voalat de sensibilitate...

Există, de-a lungul deceniilor, o întreagă pleiadă de mari întruhipări ale mareașei; mari, dar foarte diverse. Ca și în cazul prințului Karl-Heinz din *Heidelbergl* lui Mayer-Förster, e bine să ne interzicem însă amintirile cind întâlnim interpretări de ultimă oră. E bine să ne interzicem uneori și reticențele cind, ca în cazul Getei Grapă, socotim că *Madame Sans-Gêne* s-ar cere înfățișată cu forța de șoc a ceea ce este fermecător vulgar în rol și nu cu ceea ce este fe-

minin și tandru în el. Putem oare să-i facem din asta un reproș interpretei? Marii Réjane, prima creatoare a „vulgarului” Catherine Sans-Gêne, i s-a făcut un reproș similar...

Dar întorcându-mă la spectacol și la teatru: montind și la Brașov, după Timișoara, *această Madame Sans-Gêne* cu tenacitate în migală și rotunjind-o cu eleganță, Marietta Sadova a pus într-o vădită poziție de cucerire pe actorii cu care a lucrat: de cucerire a propriilor lor latențe, dar și a unor noi limanuri, pe noi trepte în sus. Ne place să vedem în *această Madame Sans-Gêne* nu doar o realizare artistică, demnă, ci o promisiune.

Florin Tornea

Constanța

ÎNCERCĂRI ȘI OSCILAȚII

În pofida unor aparențe de calm și dezinvoltură, teatrul din Constanța are o existență artistică îndeajuns de agitată; de cîteva ani, aci se caută o „formulă proprie”. Diferitele variante încercate situîndu-se uneori în direcții opuse, teatrul avansează cu zguduiri, cu răsuciri, pe o linie frîntă, consumînd energie într-un proces de acumulare dificultos; ciștigurile se observă cîteodată greu, dar ele sînt reale, chiar dacă stau sub semnul minusului, fiind mai ales eliberări, renunțări în favoarea unor soluții mai severe, mai filtrate. Toate acestea sînt mai evidente în special la capitolul repertoriu: teatrul a încercat cîndva soluția unui repertoriu exclusiv românesc, dar calitatea pieselor alege n-a favorizat stabilitatea financiară, așa că s-a sărit în cealaltă extremă, mizîndu-se pe spectacolul comercial investit cu atracția actorilor ca-

pete de afiș. Cum era și firesc, colectivul n-a putut zăbovi vreme îndelungată în această zonă, și întreprinderi ambițioase au punctat din ce în ce mai frecvent relieful activității sale: Pirandello, Ibsen, Molière, Gorki au fost momentele de concentrare din ultimele stagiuni.

Dacă stagiunea 1967—1968 n-a fost o stagiune de vîrf, ea se caracterizează totuși printr-o anumită consecvență de o calitate nouă: nu mai avem de-a face, ca în alți ani, cu oscilații de largă amplitudine între cele două tablouri pe care se desfășoară încă activitatea multor teatre din provincie: pe de o parte, titlurile „de ținută”, cele cîteva premiere socotite „reprezentative”, pe de alta — micile înjghebări modeste, viețuind în anonim, dar acoperind o largă porțiune a ariei de contact cu publicul. Întreaga selecție de repertoriu rezistă în prima

parte a stagiunii unui examen de exigență; în plus, se pot descifra anumite preocupări de unitate și sens. În continuarea unui mai vechi și bun obicei a fost îmbogățită lista regizorilor-colaboratori; prezența acestor individualități artistice distincte a diversificat întrucâtva registrul de posibilități cunoscut al colectivului.

Unicul regizor stabil al trupei, Ion Maximilian, și-a manifestat în această stagiune înclinația pentru dramaturgia gravă; opțiunile lui au fost *Lovitura* de Sergiu Fărcășan și *Diavolul la Boston* de Lion Feuchtwanger, piesă nereprezentată pînă acum în țară. Dincolo de tot ce desparte aceste două scrieri, înscenarea lor poartă o amprentă comună, ce definește etapa în care se află regizorul: Ion Maximilian practică un teatru-expozeu, al enunțului problematic, stăruiind asupra datelor dramei, neocolind ariditățile; el întreprinde o analiză sobră, me-

ticuloasă, lentă, respinge tentațiile spectaculosului; dar renunță, implicit, la ceea ce e joc al surprizelor, putere a invenției, captivantă solicitare senzorial-afectivă. Spectacolele sale curg ca riurile de cîmpie, parcurgîndu-și conștiincios meandrele; nu doresc să emoționeze sau să agite, ci parcă numai să fie „absorbite”, trecînd în spectator printr-un cît mai imperceptibil proces de osmoză.

Lovitura constănteană e, în această viziune, varianta poate cea mai paradoxală a piesei; e un spectacol neizbutit, dar neizbutit „la limită”, ratînd la o distanță infinitesimală de reușita categorică. Avîndu-l drept interpret al eroului principal pe Dan Herdan — pentru care rolul pare a fi fost creat. într-atît e de potrivit actorul — spectacolul avansează decis spre explorarea zonei de profunzimi a piesei, spre înțelegerea implicațiilor ei psihologic-morale. În centrul său stă portretul „bărbatului la 40 de ani”,



Emil Sasu' (Pastorul Parish) și Anca Neculce-Maximilian (Hanna Parish) în „Diavolul la Boston” de Lion Feuchtwanger

care trăiește dureros oboseala, înfrângerea, amărăciunea; categoria dramatică a *ire-versibilului*, sentimentul acut că nimic nu poate fi șters cu buretele, că timpul acționează implacabil sint minuios și veridic descrise. Dar spectacolul e lipsit de vibrație, de forța care să-l înalțe de pe sol și să-l lanseze într-o direcție „de zbor”; ca atare, el se consumă steril și monoton la temperatură călduță, împovărat de leștul unor sarcini dramatice adiacente care nu-și păstrează subordnarea firească.

Printre acestea, în mod special dăunătoare echilibrului este greșita dimensionare a raportului dintre personajul principal și cele secundare: tratate în aceeași manieră de descriție realistă, acestea din urmă ies din formula dramatică proprie piesei, care le conferă o funcție simbolică precisă, și tind spre o configurare complexă, de caracter, și spre relații „de coordonare”; dar, nefiind astfel construite și neavînd substanța necesară, siluetele în peniță devin fanteze-caricaturi îngroșate, fiind, după genul actorului, mai șterse sau mai apăsate. Dintre toți numai Romel Stănciugel reușește să inventeze în

noile limite, cu un foarte lăudabil simț al măsurii, stabilind subtile nuanțe. Ceilalți își aleg cîte o dominantă de ton, construind pe marginea ei: Jean Ionescu — o atitudine rezervată; Agatha Nicolau — o vivacitate cochetă, abil insinuantă; Aurora Simionică — o bruschete sportivă, presărată cu grații acidulate; Mircea Constantinescu-Govora — firescul absolut; Ana Mirena — alterînd personajul — o antipatică minauderie, opacă la orice franchise și camaraderie; Paul Lavric, șarjînd unilateral și insistent. Unele dintre acestea sînt, în sine, foarte „posibile” ca tipuri; dar nu realizează acel aliaj de real și ireal care, în lumea piesei, le atribuia caracterul ambiguu, de personaj și de funcție dramatică.

Cea de-a doua eroare importantă este decorul (Elena Forțu). În structura sa de desen tehnic, el metaforizează metafora piesei; e un pleonasm accentuat pînă la neplăcut, care nu numai că nu are nici o funcție artistică, dar apasă asupra înseși orizonturilor piesei, închizîndu-le.

Diavolul la Boston — scriere prin care facem cunoștință cu Feuchtwanger-dramaturgul — este procesul vrăjitoarelor din

Moment din spectacolul „O casă onorabilă” de Horia Lovinescu



Scenă din „Geamandura” de Tudor Mușatescu



Salem, considerat din perspectivă inversă celei din care l-a privit apoi, făcându-l tuturor cunoscut, Miller. Aici, tragedia e a celui ce se face judecător și călău. E o perspectivă extrem de interesantă și de actuală, care poate justifica, pînă la un punct, alegerea piesei: eroarea istorică a pastorului Cotton Mather, fanatica sa acțiune de demascare și urmărire a păcatului, existența sa de „acuzator public” mizată pe o singură carte; pe de altă parte, dublul joc al micutei Hanna, unealtă vinovată a dezastrului, natură complicată, contradictorie, trăind într-o continuă suprasolicitare, torturată de nevoia de a ieși din comun, din existența aspră și sordidă, aspirind spre frumusețe și iubire, dar urmînd pentru aceasta calea crudă și lipsită de scrupule a simulantei, gustînd la modul cel mai cabotin înscenarea și totodată lăsîndu-se purtată de un soi de beție a puterii propriilor ei plămui — toate acestea reprezintă un excelent material dramatic virtual. Dar tragedia ideologiei false degenerînd în crimă și antrenînd în prăbușire pe însuși profetul judecății supreme nu e realizată dramaturgic; conflictul rămîne în datele inițiale, senzația de viață lipsește, un fel de uscăciune plutește în atmosfera piesei. Spectatorul nu se poate împiedica să se

gîndească mereu la splendida piesă a lui Miller, să „importe” clandestin de acolo generozitatea și vigoarea creatoare. Prin exces de rigoare și pedanterie intelectuală, piesa lui Feuchtwanger se mărunțește pînă la o viziune meschină, anihilîndu-și propriile valoroase premise; tragedia erorii în credință și gîndire se încheie astfel printr-o explicație confortabilă, didactică și destul de simplistă asupra pericolelor vanității și încăpățînării obtuze.

Direcția de scenă a fost fidelă textului în calitate și defecte — prea fidelă poate: căci spectacolul începe atent și limpede, propunînd un întreg evantai de sugestii, apoi se răsfrîă și se risipește pînă la stagnare, obositor și greoi; or, pentru a salva ce era de salvat, ar fi fost nevoie de o gîndire a spectacolului extrem de dinamică și energică.

Din nou o scenografie inadecvată atît piesei cît și spectacolului (de data aceasta semnată de Mihai Tofan), sofisticînd inutil și pretios. Dar problema nu e atît a acestui decor, cît a modului cum sînt acceptate lucrările, de orice calitate ar fi, ale colaboratorilor scenografi. În prea multe teatre am văzut soluții de mîntuială aparținînd tocmai celor invitați să contribuie la bunul nume al colectivului,

ca să nu devină limpede că ceva e defectuos în însuși acest sistem de relații. Altfel, de ce n-ar respinge, în primul rând regizorii, acele soluții ce nu le exprimă intențiile?

Actoricește, sînt puține lucruri de discutat în acest spectacol: limitate de contururile șterse ale personajelor, prezențele Iolandeî Copăceanu-Mugur, ale lui Sandu Simionică și Valeriu Săndulescu sînt sobre și distinse, dar ușor de uitat. Anca Neculce-Maximilian, în rolul Hannei, e, dimpotrivă, frapantă — suplă, șerpuitoare, primejdioasă, de o frumusețe scenică aparte, stranie și tăioasă; dar ceva lipsește interpretării ei — poate un plus de „inconștiență” și sinceritate care să-i ducă creația pînă dincolo de limita dintre bine și rău. Cea mai interesantă interpretare rămîne cea realizată, în prima

parte, de Lucian Iancu: masiv, stăpînit, calm, cu un fel de „droiture” izvorită din conștiința necesității absolute, actorul sugerează în același timp cu rafinament pămînteasca patimă a puterii și tot felul de răsuciri șerpești, viclene și neîngăduite; unele din aceste sugestii rămîn însă nefinalizate, și actorul, neștiind cum să rezolve tot ce și-a propus, părăsește o inițiativă originală pentru un lăgaș mai bătătorit, erupind sonor dar fără acoperire.

În partea a doua a stagiunii constăntene au activat în special regizorii oaspeți — Cornel Todea, punînd în scenă *O casă onorabilă* de Horia Lovinescu, și Anca Ovanez, care și-a prezentat examenul de diplomă cu *Rosmersholm* de Ibsen.

Ileana Popovici

De fapt, în această a doua jumătate a stagiunii au început să apară pe afiș inevitabilele „rețete sigure” de tip *Pașagalîța și curcanul*.

În acest context, nici spectacolul cu *Casa onorabilă* nu se așază departe de reprezentația comică ghidată în principal de efectul imediat și nu tocmai subtil. Poate că, la premieră, montarea condusă de Cornel Todea era mai stăpînită în minuțierea situațiilor de farsă, mai controlată. Acum, însă, dorința de succes grabnic a actorilor apropie mult spectacolul de obișnuitele demonstrații de vervă exterioară care ni se propun adeseori drept demonstrații comice irezistibile. Ce se întîmplă în aceste împrejurări cu piesa lui Horia Lovinescu? Ea se scutură definitiv de tot ce ar fi putut să devină pe scenă investigație critică gravă și devine o piesă de rezonanță foarte înguste, un produs ciudat care exprimă, înainte de orice altceva, dorința de a scormoni în rufe murdare ale vecinilor, cunoașterea „enciclopedică” a vicilor și slăbiciunilor reale sau imaginare ale aproapelui, și plăcerea de a intra cit mai adînc în această preocupare. Ceva tot se mai exprimă, indirect, în această versiune de joc: un coplesitor și sincer spirit filistin, o instinctivă, inconștientă autoportretizare a acelei mentalități sociale care-și găsește voluptățile supreme în birfă.

Judecînd după unele interpretări care nu s-au lăsat acoperite de șarjă, regia lui

Cornel Todea pare să fi urmărit totuși mai mult decît vedem pe scenă după cîteva zeci de reprezentații. Așa se întîmplă cu varianta pe care Dan Herdan o dă eroului celui mai șters din piesă, medicul Dan, singurul om care păstrează, în orgia descrisă de dramaturg, un punct de vedere critic. Schițat aproximativ în text, personajul devine viu și de primă însemnătate în spectacol, pentru că nu rămîne un schematic erou megafon, adus în acțiune pentru a condamna în cuvînt pe ceilalți, ci se înfățișează ca o existență care face parte din această lume, un om la fel de vulgar și de puternic, supus descompunerii ca și ceilalți, dar care, conștient de faptul că a fost învins, obosește chiar și de plăcerile dezgustătoare de pînă atunci și parcurge o neiertătoare criză de luciditate, sfîrșită într-o sinucidere pe care o simțim nedemnă și murdară. Nu fără rezerve privitoare la inegală respectare a măsurii trebuie consemnată și interpretarea lui Romel Stănciugel care-și dovedește aici mari posibilități comice. Aurora Simionică a desenat un început de portret original în rolul tinerei Ani — original prin notele de răutăte spontană pe care i le-a acordat, dar numai un început, datorită lipsei de variație în prezentarea personajului pe toată întinderea piesei. Marcela Sassu a fost poate prezența cea mai lipsită de șarjă din spectacol. Trebuie amintită de asemenea scenografia lui Lucu Andreescu, în parte umbrită, cred, de execuția nu

„Rosmersholm“ de Ib-
sen : Anca Neculce-
Maximilian (Rebekka)
și Marcela Sassu
(Doamna Helseth)



tocmai corectă a atelierelor, dar lăsînd să se citească o interesantă caricatură a parvenitismului exuberant în pretinsa modernitate a decorului și în extravaganța căutată a costumelor de petrecere.

Rosmersholm este, în ansamblul programului din acest an, o încercare serioasă și dificilă, atît prin calitatea textului cît și prin ținuta punerii în scenă. Anca Ovanez propune spectatorilor o severă descifrare a textului, realizînd o atmosferă de refuz hotărît al dramaticului exterior. *Rosmersholm* se prezintă astfel, cu toate aspectele încalcite și subtile ale evoluției personajelor sale ciudat învăluite de enigme, ca o înaintare fascinată spre autodistrugere. Paralizați de un climat intelectual morbid, pe care regia s-a străduit să-l definească în datele caracterizărilor interioare, oamenii piesei și-au pierdut puterea de-a înfăptui ceva vreo-

dată. Îi stăpînește de aceea o istovitoare nostalgie a faptei, a ieșirii din viața pasivă. Încercările lor de a se elibera din nemiscare, de a redescoperi acțiunea, trec printr-un chinuitor labirint de conflicte și erori, printre care figurează și crima (căci, jumătate conștient, jumătate inconștient, Rebekka a ucis) pentru a sfîrși în sinucidere. Moartea, gestul suprem al autonimicirii apare ca singura faptă posibilă pentru acești dezrădăcinați, prinși între lumea înghețată în care au trăit fără să trăiască și realitatea meschină de compromisuri și neadevăruri care li se oferă ca unic viitor posibil.

Regizoarea a impus o maximă reținere interpreților săi. Cu două săptămîni înainte de premieră, o repetiție generală se înfățișa cu totul aton, de o limpezime mereu egală, în care curgerea albă a textului părea să nu spună nimic. Rezulta-

tele acestui mod de lucru s-au făcut simțite abia după ce, în ultimul asalt al muncii, regizoarea și echipa de joc s-au eliberat de rigorile pe care le respectaseră, revenind la o prezentare mai deschisă a textului și căutând să accentueze în acțiune schimbările, trecerile, creșterile de care desfășurarea subiectului avea nevoie. Sușuși intransigentei și aparent sterilei discipline de până atunci, actorii au fost obligați să pătrundă cu adevărată înțelegere situațiile și raporturile extrem de complicate pe care urmau să le aducă în fața publicului. Pe de altă parte, exercițiile drastice de autostăpânire prin care au trecut i-au ajutat în compunerea ținutei, despărțindu-i de multe din acele proaste deprinderi de agitație exterioară care vulgarizează de atâtea ori apariția actorilor noștri în piesele repertoriului vechi. Așa se face că am putut urmări un spectacol Ibsen curat și ferm în expresie, un spectacol Ibsen lipsit de elemente de facilitare și sentimentalism și dominat în primul rînd de mișcarea clară a gândului.

Personajul central al acestei puneri în scenă a fost Rebekka-Anca Neculce-Maximilian. Actrița este înzestrată cu un temperament dramatic deosebit și cu o mare și foarte conștiincioasă docilitate profesională: poate că de aceea ea apare atât de diferită de la spectacol la spectacol, urmînd întocmai, de fiecare dată, indicația regizorului. În *Rosmersholm*, ea a descris pasiunea violentă a eroinei sale sub aparențele unei răceli accentuate și sub înfățișările voinței neomenesc încordate, știind să surprindă și nuanțele de semiton, stările nedecise, suprapuse din mai multe mișcări de conștiință prin care trece personajul. Istoria recentă a acelor fapte care definesc această evoluție dramatică a fost treptat dezvăluită spectatorilor, atât în ecurile stîsei furtuni a simțurilor de altădată, cît și în liniștea nouă a spiritualității de curînd dobîndite. Dan Herdan a căutat să-și adapteze stilul său de joc — îndeajuns de obișnuit cu efuziunea sentimentală — necesităților austere ale montării. El a descris clar și cu o adevărată concentrare problema intelectuală fragilă și incilcită care este definitorie pentru erou, fără să împingă întotdeauna această descriere pînă la crearea unei personalități scenice deplin viabile. Kroll a apărut în interpretarea lui Romel Stănciugel ca un anchetator sigur de sine și preocupat obsesiv de atingerea țintei sale politice. El a avut o importantă contribuție în realizarea tensiunii dramatice aproape politiste a actelor II și III. Adversarul său, Mortensgaard, a fost prezentat de Paul I.

vrlic ca un oportunist de mare abilitate; falsul luptător progresist al piesei a căpătast astfel o coloratură violent respingătoare pe care, să recunoaștem, textul nu o cerea în mod deosebit. Tinărul Valeriu Săndulescu a compus cele două momente poetice dedicate bătrînului cabotin vizitator Brendel într-un discret registru liric, creionînd ușor, fără apăsări de ton și fără atitudini demonstrative, oscilațiile între reverie și adevăr ale acestui personaj semifantastic, un fel de apariție-efigie a sensului mare al piesei. Marcela Sassu a dat prezenței bătrînei menajere o monotonie stranie în care se simțea îndelungata conviețuire în casa fără viață a Rosmerilor.

Decorul semnat de Ovidiu Bubulac și Dan Jitianu are calități care îl situează fără îndoială mult deasupra realizărilor noastre scenografice obișnuite nu numai pe scenele din provincie, dar și în multe din teatrele bucureștene. Interiorul vechi, năpădit de amintiri, al conacului Rosmersholm pare reconstituit minuțios, aproape naturalist, la prima vedere. O privire mai atentă ne dezvăluie subtila alianță a amănuntului realist cu o construcție poetică liberă. Haotica îngrămădire a pereților, labirintul de unghere și intrări care incolăcesc spațiul de joc, culoarea vînată mușcăită a lemnului care îmbracă încăperea, parcă smuls din adîncul unei ape stătute, dau întregului o atmosferă de ireal, de halucinație. Mobila riguros construită, foarte frumoasă și foarte exactă în reproducerea stilului, ca și eleganța reținută a costumelor echilibrează fericit ambianța în așa fel încît valorile de caracterizare precisă socială să nu se piardă în plastica de scenă. Dar adevărata, marea descoperire scenografică o constituie dezvoltarea temei portretelor de strămoși. Scena a fost literalmente invadată de chipurile Rosmerilor de altădată, așezate nu numai în lungul pereților, dar și deasupra ariei centrale de joc, chiar în deschiderea scenei. Printr-o tehnică subtilă de replicare a reproducerilor fotografice, Bubulac și Jitianu au obținut o calitate cu totul deosebită în suita portretelor suave și palide, niciodată definitiv limpezite ca imagini, fantomatice, pierdute într-o tristețe fără nume și apăsate de o severitate străveche. Este, poate, aici, în această sugestie plastică puternică, un punct de plecare nou pentru o înțelegere altfel dimensionată a acestui text care pare că nu se „dă” întreg regizorilor săi, sentiment pe care l-am avut și după spectacolul Manea și după montarea Ovanec.

Ana Maria Narti

NECUNOSCUTUL ACT DE NAȘTERE AL LUI *Țândărică*

Am în față câteva documente, care mi s-au încredințat cu grijă, spunindu-mi-se că sînt puținele și singurele mărturii care au rămas să amintească de una din paginile foarte puțin, știute și încă nescrise în vreo istorie a începuturilor teatrului nostru de păpuși...

„Datată „August 1934” și purtînd însemnarea : „cumpărată de mine la Odensee” (orașul natal al lui Andersen), o ilustrată cu un caracter mai puțin obișnuit. Un cartonaș pătrat, îngălbenit de vreme, cu un desen în tuș negru reprezentînd o sirenă plutind grațios printre alge, meduze și caracatițe. Oarecum simbolic, cu un vădit caracter păpușăresc, desenul trădează preocuparea celei care l-a cumpărat : Lucia Ruxandra Calomeri. La 15 septembrie 1947, Lucia Calomeri dăruiește ilustrata Dorinei Tănăsescu, cu dedicația : „Dorinei, una din primele mele colaboratoare la înființarea teatrului de păpuși în țara noastră. Talentată, vrednică și harnică ucenică străbătînd împreună cu mine, fără preget drumuri grele și f. încălțate inerente oricărui început — pînă la ivirea aceleia (Dna. El. Pătrășcanu) ce avea chemarea de Sus să desăvîrșească și să ducă la bun sfîrșit această mare operă de educație...”

„O fotografie cu fațada primei scene a Teatrului „Țândărică”. Pe frontispiciu, desenate sugestiv și amuzant, în fața unei cortine ridicate, două siluete de păpuși amintînd de Pierrot și Colombina, dar îmbrăcate în straie românești. El cu o pălărieuță de cioban de prin părțile Sibiului, Ea cu o bonetă cu panglici, cu o fustă înfioiată și înflorată. Amîndoi cu pieptare triumphiulare prinse în bumbi mărunti. Același desen candid și încîntător înveselește coperta gri-verzuie a unui minuscul program tipărit în 1947, care cuprinde distribuția la două piese : *Sirena cea mică* și *Sperietoarea veselă*, precum și un scurt istoric al tînărului teatru. Prima frază specifică laconic : „Teatrul „Țândărică” a fost creat în noiembrie 1945, din dorința de a realiza și la noi un teatru de marionete, mijloc de exprimare plastică și dramatică, apreciat de mult în alte țări pentru educația și cultura tineretului”.

„Mai sînt apoi câteva tăieturi din cronici apărute în ziarele vremii, cu câteva titluri semnificative : *Inaugurarea teatrului de păpuși „Țândărică”* ; *O tînăra artă* ; *Cu păpușile în lumea basmului* ; *Teatrele de păpuși*.

„În sfîrșit, câteva fotografii din spectacole. Privesc cu duioșie și uimire la o fotografie din spectacolul cu *Țândărică spre mările sudului*, unde zăresc celebrele per-



"Dorinei" mna. din primele
mle colaboratoare la impuntarea Tade
de păpuși în țara noastră — Talanta
medicină și farmacie necesară stralucind
împreună cu mine, fără preget, draga
gude și f. înțelepte încercate ori căruia
împreună — până la învia aceluia (Gm. H. P.
Targușanu) și avea abilitatea de a se face
vădită și a face la bun sfârșit această
mare operă de educație —
le vor în suflet și atunci când
se așază la vechi mna, se se bucură
din plin de stăruie în dorința și marea
de valorosă foră impet — cum era bucură
ca ată și în viața la îndrăgita și în viața
B/te 1902 —

...o ilustrată cu un caracter mai pu-
țin obișnuit...

...și o dedicație a Luciei Ruxandra
Calomeri către Dorina Tănăsescu

sonaje devenite tradiționale. „Tândărică” și „Unchiul” sint personaje concepute viu și pitoresc, într-o manieră foarte modernă. Micul și simpaticul „Tândărică” are capul rotund, acoperit cu păr vilvoi și încălțat; i se disting ca două mărgelușe negre, ochii mici, scripitori ca niște steluțe; are pantaloni scurți, bluză în dungi și două piciorușe firave, încălțate cu niște botfori imenși. Mucalitul „Unchi” are un nas neobișnuit de mare, pe care se odihnesc ramele negre ale unor ochelari care-i acoperă aproape o jumătate de față; o jiletcă împodobită cu o fundă bogată, pantalonii în carouri mari (pătrate simetrice) în două culori...

Aceste documente nu reflectă decît o infimă parte din ceea ce a constituit munca asiduă și pasionată, elanurile și eforturile artistice ce stau la temelia teatrului nostru de păpuși. Pentru a întregi imaginea acestui început pe care ni l-au sugerat doar — neîmplinindu-l — aceste sumare „vestigii”, am încercat să stăm de vorbă cu cîțiva dintre fondatorii și colaboratorii teatrului românesc de păpuși: Elena Pătrășcanu-Veakis, Lena Constante, Ileana Popescu, Al. Brătășanu, Dorina Tănăsescu și Sidonia Drăgușanu, să evocăm și să restabilim împreună faptele care au marcat în țara noastră startul artei păpușărești.

Ideea înființării unui teatru de păpuși s-a născut prin anul 1939. Pe atunci, Elena Pătrășcanu, împreună cu un grup de arhitecți din care făceau parte, printre alții: Pompiliu Macovei, Nicolae și Gina Bădescu, Mircea Alifanti, Gustav Gusti, Corina Gusti, desfășura muncă ilegală de partid la Școala de arhitectură, la Belle-Arte. Se căutau aici, în cadrul acestei munci, pentru a da glas pozițiilor înaintate ale vremii, felurite formule mai mult sau mai puțin esopice — concursuri de afișe, conferințe, simpozioane etc. Ideea unui teatru de păpuși a apărut, în condițiile dictaturii fasciste, drept o modalitate, cu deosebire eficientă, de critică mascată a asprelor stări de lucruri și de agitație patriotică a spiritului cetățenesc. Tradiția lui Vasilache era în această pri-

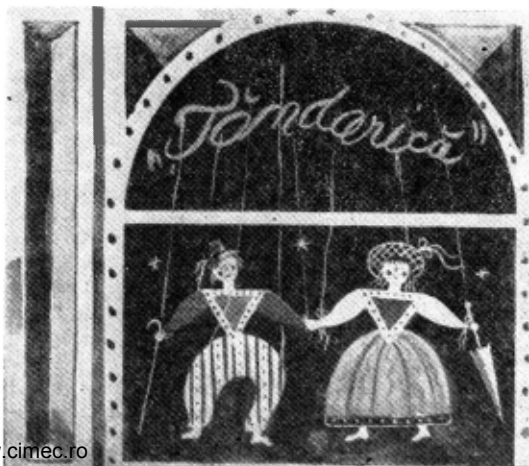
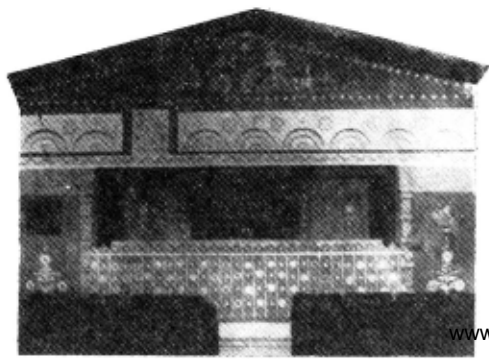
vință stimulative, așa cum stimulatoare era și mișcarea păpușărească ce se desfășura pe scară largă în Cehoslovacia. Prin ale sale 3.000 de înjghebări teatrale de păpuși cite existau acolo înainte de război, țara lui Švejk se înfățișa ca model pentru inițiativa protestatară propusă; popularele figuri ale teatrului păpușăresc cehoslovac: „Spiebl” și „Hurvinek”, cuplu de „prostănaci” de faimă mondială prin adevărurile ce le rosteau în legătură cu evenimentele, personajele și racile vremii, își ofereau din plin pilda experienței și izbînzilor lor. Și, cu gîndul la fapta și spusa lor scenică, s-a cristalizat în bună măsură și a fost concepută păpușa noastră, botezată „Tăndărică”, destinată și ea să fie purtătorul ingenuu de cuvînt al nemulțumirilor, nedreptăților și asupriților zilei. La realizarea unui teatru de păpuși au fost chemați, atunci, să ia parte pictorul Jules Perahim, cu verva lui incisivă, tinăără și plină de fantezie neconformistă, precum și poetul Gh. Dinu. Dar, din păcate, îndrăzneța intenție n-a ajuns — datorită vitregiei împrejurărilor — să se materializeze decît mult mai tîrziu...

Abia după 23 August 1944, după ce aflate despre impresionanta activitate propagandistică desfășurată pe front de Teatrul de păpuși al lui Obrazțov, Elena Pătrășcanu cu alți trei artiști care au îmbrățișat cu entuziasm ideea: Al. Brătășanu, Lena Constante, Ileana Popescu, încearcă în primăvara anului 1945, în cadrul foarte divers al activității cultural-artistice a Uniunii patriotice, să lanseze din nou, și mai stăruitor, inițiativa înființării unui teatru de păpuși. Un călduros apel la colaborarea benevolă a altor creatori din diverse domenii artistice a cunoscut răspunsul concret — cu machete și schițe — al Ligiei Macovei (cu un cal de lemn), al lui Boris Caragea și Zoe Băicoianu (cu alte figuri tot din lemn), al lui Ștefan Constantinescu, G. Locwendal ș.a.

În vara aceluiași an, restrînsul colectiv al celor patru inițiatori și animatori se întîlnește cu „formația” Luciei Calomeri despre care Maria Constantinescu-Iași îi vorbise Elenei Pătrășcanu. Sub auspiciile Casei Școlaelor, unde avea și un atelier, Lucia Calomeri animase păpuși, folosind felurite modele cunoscute peste hotare, încă de prin anii 1939—1940, organizînd „ore ale copiilor” și șezători cu păpuși pentru educarea și divertismentul publicului școlăresc. În aceeași vreme, Lucia Calomeri este consilieră a unui cămin de studențe și întîmplarea face ca într-o duminică să cunoască o studentă la Belle-Arte, consemnată militară în cămin, fiindcă dăduse dovadă de „dezordine” (își risipise, în focol studiilor sale, desenele și schițele prin încăperea dormitorului). Studenta se numește: Dorina Tănăsescu, iar lucrările ei sînt pentru Lucia Calomeri vrednice de toată prețuirea. Îi propune de aceea cu entuziasm să-i fie colaboratoare la Teatrul de păpuși pe care intenționa să-l organizeze și pentru care și

Fața primei scene stabile a Teatrului „Tăndărică”

...pe frontispiciul sugestiv și amuzant, două siluete de păpuși...





„Cu Tândărică spre mările sudului“ : două siluete

Protagonista din „Sirena cea mică“

concepuse un scenariu. Studenta e cucerită de idee; aleargă la Academie — la Belle-Arte — să caute și alți colaboratori, ca și ea, voluntari. Se oferă printre alții Ella Conovici, ilustratorul de cărți Aurel Stoicescu. Dădirlat. Și iată-i pe toți adunind cîrpe, hîrtii, desenînd schițe de costume, de decoruri. Așa, cu entuziasm și pasiune, fiecare făcînd de toate („noi vorbeam, noi dansam, noi minuiam, noi construim marionetele și decorurile” povestește Dorina Tănăsescu) s-a născut spectacolul *Sanda și cei trei ursuleți*. Au urmat apoi și altele: *Mama lui Ștefan cel Mare*, dramatizare de Lucia Calomeri, *Miki în închisoare*, *Cu Vasilache la bilci*, *Cîntece și dansuri populare*. Firește, spectacole naive, fără pretenții; se jucau la diferite școli — pe Popa Tatu, Sfinții Voievozi, Saligny, Dudești etc.; de Crăciun se jucau și la unele întreprinderi mari din Ploiești și București. S-au făcut și turnee în taberele de tineret. Războiul întrerupe această activitate.

Iată-i apoi, după Eliberare, în toamna anului 1945, pe toți acești iubitori ai artei păpușărești înînlîindu-se laolaltă, alături de Elena Pătrășcanu. Și, împreună cu Dorina Tănăsescu, Lucia Calomeri mai aduce un grup de minuiitori detașați din învățămînt: Lucia Georgescu, Silvia Melinte, Nuți Fotache, Mica Roman, M. Hacıghian, E. Stanciu Chladek, V. Stanciu ș.a. precum și cîteva marionete rudimentar lucrate.

Cu dosarul 3909/1945, înscris la Tribunalul Ilfov, acest colectiv se constituie persoană juridică, sub controlul Ministerului Artelor, cu denumirea: Teatrul de păpuși „Tândărică”. Conducerea artistică: Elena Pătrășcanu; director tehnic: Lucia Calomeri.

Atelierul Teatrului Național, unde lucrau ca pictori-scenografi angajați Elena Pătrășcanu și Al. Brătășanu, devine acum și... atelier al noului teatru de păpuși, și laborator de studii și cercetări privind arta minuirii. Se pornește de la indicațiile lui Skupa, dar cercetătorii își permit, dincolo de ele, inovații. Dorina Tănăsescu, de pildă, „adaugă o porțiune de cruce cu două fire în plus față de tradiționala cruce de 14 fire, cu care se minuiuau marionetele cehoslovace”. Atribuindu-se personajului-păpușă mai multe mișcări decît cele prevăzute în „prospect”, fiecărei mișcări noi îi era necesar un nou fir. Firește, faptul atrăgea după sine o complicație în tehnica minuirii. Realizarea mersului, a dansului însemna, practic, o adevărată problemă. Am asistat recent, în cadrul unui curs de perfecționare a cadrelor din teatrele noastre de păpuși, la un

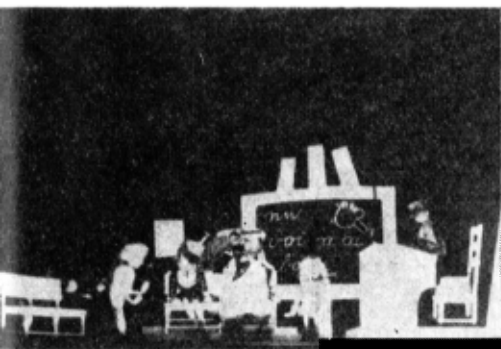
examen de minuire „la vedere” — disciplină pe care o predau, la marionete, artista emerită Dorina Tănăsescu, la păpuși de mină, Brîndușa Zaița-Silvestru și Justin Grad. Și mi-am dat seama cât de complex și istovitor este să sincronizezi, să armonizezi și să ordonezi „haosul” de firc (cite 30 pentru o păpușă), de miini care se împletesc, se suprapun... se încurcă. Mi-am dat seama și de ce Moni Ghelelter, invitat, cum își amintește Elena Pătrășcanu, să monteze unul din primele spectacole de păpuși, după câteva repetiții în care a asistat la o încurcătură de ațe, de picioare, de miini, a capitulat, părăsind domeniul pentru totdeauna. Au rămas să lucreze aci cei care aveau „o răbdare de înger”.

* * *

Înarmați, așadar, cu răbdare, fără resurse materiale (fondurile bănești erau minime: se lucra mai mult de dragul artei — salariu propriu zis au primit la început, doar contabilul și femeia de serviciu), pasionații animatori purced la realizarea primului spectacol: o reprezentație de probă, adresată celor mici, alcătuită din diferite numere de dans și folclorice, jucată în sala Inspectoratului școlar din str. Uranus. Despre această reprezentație, o cronică a lui J. V. Pandelescu consemnează: „Deși nu

Sus: Școala părinților din spectacolul „Cu Tândărică spre mările sudului”; jos: din același spectacol, un cuplu celebru: Unchiul și Tândărică

Bufnița din „Galoșul fermecat”



a fost decît o experiență, o încercare, (...) am rămas impresionați de cele realizate. Pe un podium în proporții, un fel de triptic scenic, a cărui fațadă era decorată cu gust de către d-ra Lena Constante, am asistat la (...) un spectacol demn de a fi văzut de cele mai pretențioase gusturi. Dansul ursuleților în special a atins culmi de perfecțiune, de adevărată artă. (...) Totul bine pus la punct, bine sincronizat, cu o muzică improvizată ad-hoc de Marius Constant, care a ținut personal pianul (...) Un asemenea teatru trebuie să trăiască... Asemeni spectacole, oferite în paralel cu o propagandă culturală sănătoasă, vor constitui mijlocul cel mai bun de pătrundere a artei și educației în rândurile adică ale poporului nostru. Începutul este făcut. Avem toți datoria să fim alături de o inițiativă care încheie în ea generozitate și progres."

Montarea „de anvergură”, considerată demnă să marcheze momentul inaugural al teatrului, a fost: *Cu Tândărică spre mările sudului* (prelucrare după o poveste 32 mai de E. Kästner), scrisă anume pentru Teatrul „Tândărică” de Gh. Dinu și Sidonia Drăgușanu, cunoscută la acea vreme ca autoare de literatură pentru copii și tineret.* Solicitată de Elena Pătrășcanu și Lena Constante să colaboreze pentru deschiderea teatrului, Sidonia Drăgușanu este firește sedusă de idei și „comite”, dintr-o răsuflare, în 12 zile, prelucrarea. Autoarea ne-a mărturisit că această piesă reprezintă de fapt... debutul său în teatru. Fără să aibă clară viziunea lucrului terminat, cerințele ridicate de anecdotică, de realizarea fantasticului, a fabulosului, a umorului specific, au constituit pentru ea una din cele mai pasionante experiențe scriitoricești: „universul copilăriei mele păstrat intact în tainele sufletului meu, ca și în acela al majorității oamenilor, a găsit acum prilejul de a reînvia și de a retrăi într-o feerie”.

Subiectul acelei povestiri animate a cucerit prin simplitatea lui, străbătută de pulberea imaterială a fantasticului. Două personaje-păpuși, create cu acest prilej: „Tândărică” (transformat din mica păpușă Sanda, cumpărată de Lucia Calomeri la un bilci din Cehoslovacia și minuită de Silvia Melinte) și „Unchiul” (mînuit de Dorina Tănăsescu), împreună cu armăsarul Năzdrăvan, călătoresc pînă în mările sudului și înapoi, întîmpinînd pe parcursul itinerariului tot soiul de peripeții și descoperind o lume în care totul se petrecea de-a-ndoaselea: trec printr-o grădină paradisiacă și poposesc într-o cetate unde copiii au grijă de părinți și de oamenii mari, le fac educația și-i pun să scrie pe tablă „nu voi mai bate”; la Ecuador, în inima unor prea exotice meleaguri, în „Țara zgîrie-norilor”, eroii încearcă naiv, copilăros, cu haz, să rezolve contradicțiile specifice tuturor continentelor. Substraturile avaturilor celor doi eroi erau de foarte mare actualitate — deși, desigur, tratate cu naivitate — și constituiau pentru momentul dat acte de abilități propagandă politică. Pus în scenă de Nicolae Massim, care rămîne de-a lungul anilor unul dintre colaboratorii credincioși ai acestui teatru, spectacolul s-a bucurat de un imens succes. Reprezentația a avut loc într-o sală amenajată într-o fostă caravană cinematografică, așezată pe un teren viran de pe bulevardul N. Bălcescu (pe locul unde se află astăzi magazinul „Unic”). Acolo a fost de fapt *primul sediu stabil al primei scene românești a unui teatru de păpuși*.

Aparent mărunte, faptele legate de acest sediu și de acest prim spectacol vin să alimenteze poate tezaurul de anecdote al teatrului. Dar, dincolo de ceea ce apare astăzi amuzant în ele, aceste fapte sînt pline de semnificație pentru caracterul de pionierat al activității ce s-a depus aici. Construită pe rămășițele a patru camioane, sala „teatrului”, cu o capacitate de aproape 150 de locuri, era acoperită cu o prelată îmbibată cu ulei, pentru a rezista intemperiilor, ceea ce nu înseamnă că iarna nu pătrundeau totuși prin pereții ei subțiri și umezi, prost încheiați, zăpada viscolită și gerul care îi îngheța, dîndu-le un luciu metalic asemenea... zidurilor unui palat de cleștar. Soba de tuci, instalată undeva în „sală” scotea în permanență trombe de fum care se rîspindeau pretutindeni, dar mai ales se adunau în cămăruța-cabină a artiștilor. „Din această pricină vedeam acolo lumea ca printr-o ceață, ca printr-o fantastică și cenușie feerie” — își amintesc interlocutorii. Toamna, cînd începeau ploile, se auzea susurul șuvoaielor curgînd pe sub scaune; publicul stătea sub umbrele, cu șoșoni și galoși, dar nu pleca nimeni. Fără organizatori, fără publicitate, sala era în permanență tixită. Veneau, firește, copii, de toate vîrstele, să urmărească cu ochii strălucind de curiozitate și plăcere mirajul de pe minuscula scenă, dar și oameni în vîrstă, care rămîneau să vadă aceeași reprezentație de cîteva ori. (Un pasionat spectator al acestor spectacole a fost, printre alții, și Dr. Petru Groza.)

* Debutează în 1934 cu romanul „Într-o gară mică” și obține premiul pentru cea mai bună carte de tineret; înregistrează apoi succese cu cîteva povești și mai ales cu scrierea pentru preșcolari *Moața, Creața și Grasul la bal*.

În acea mică mică față de scenă, stăteau la fiecare spectacol, chiriciți, cu genunchii la gură, actorii: Eugenia Popovici, Clody Bertola, regretați Nicolae Băltăteanu și Cezar Rovințescu, precum și Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Mircea Balaban, Nae Ștefănescu, Anca Balaban, Irina Mareș. Acești entuziaști colaboratori ai Teatrului „Tândărică” de atunci au însoțit viața personajelor din lemn și cirpă ale spectacolelor, rostindu-le replicile, folosindu-se în acest caz de un sistem de oglinzi pentru a sincroniza textul vorbit cu mișcarea păpușarilor. Orchestra condusă de Marius Constant (care compunea și muzica) — neexistând pe vremea aceea bandă de magnetofon — venea și ea cu regularitate și executa partiturile în aceleași condiții romantice, de înghesuială și învălmășeală. Nu existau în acel moment nici specializări pe „ramură”; totul se făcea în „devălmășie” — și planurile tehnice și sculpturile păpușilor, și croitoria și pictura. *totul*. Era o problemă grea și îmbrăcatul păpușilor, confecționarea perdelor etc., căci nici bani deajuns nu se aflau la dispoziție pentru metraje. „Mergeam din prăvălie în prăvălie și ceream mostre textile pentru teatrul de păpuși. Căpătăm cadouri. Luam de la croitoresele din București resturi de stofe, și toate intrau în lada noastră cu... minuni.”

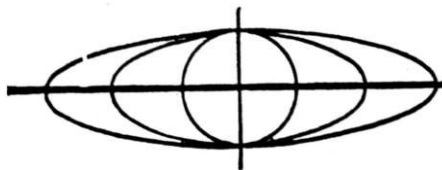
În cei doi ani cît a funcționat această sală (1945—1947) s-au mai montat aici *Tândărică la circ* de Edith Prager, *Pădurea fermecată* (după piesa *Cele 12 luni*) de Marșak și un spectacol *Actualitate politică*, adresat celor mari, cu care teatrul a participat, atît la sediu cît și într-un lung turneu cu o scenă mobilă, la campania electorală pentru primele alegeri de după Eliberare.

În 1947, „Tândărică” își amenajează o nouă sală, anexă a cinematografului „Gioconda” în fosta piață a Senatului. Nostim e că în cadrul acestei săli, decorată pentru copii, vopsită în culori pastel, roz și bleu, cu expoziții de desene ale copiilor, etc., ziua juca Teatrul „Tândărică”, seara, în această atmosferă de teatru de păpuși, aveau loc reprezentațiile de estradă. În sala *Gioconda*, Teatrul „Tândărică” a prezentat piesele *Sirena cea mică* după Andersen, de Lucia Demetrius, *Sperietoarea veselă* de Eugen B. Marian, *Galoșul fermecat* de B. Matveev, *Tândărică și borzacul* de Profira Sadoveanu.

Un tinăr, inimos colaborator al lui Harry Brauner, tehnician la Institutul de folclor, Ciocos, „confectionează în această perioadă un magnetofon (asemenea aparate nu se cunoșteau încă pe atunci la noi; se auzea că există astfel de „monștri” tehnici în străinătate). Înregistram pe bandă, la radio. Avantajul era uluitor, mai ales pentru minuitoare, care la repetiții puteau acum relua, pînă la infinit, o muzică sau un text după care trebuiau să sincronizeze și să armonizeze mișcările păpușilor.

Succesul mare cu unele spectacole — pe care l-a înregistrat „Tândărică”, în această perioadă, și mai ales succesul cu *Sperietoarea veselă* — se datorește atacurilor parodice la moda vremii, la morala și etica burgheză, la unele dansuri ca „Boogie-Woogie” și „Conga”, pe care păpușile aveau posibilitatea să le exagereze foarte amuzant.

Legătura cu actualitatea, caracterul combativ al spectacolelor reprezentau una din cele mai importante trăsături caracteristice ale activității acestui teatru. Încă de la primii săi pași, el a încercat să obțină colaborarea celor mai de seamă artiști din teatrele dramatice. Apelul la autori de seamă, ca Lucia Demetrius, Marcel Breslașu, la regizori ca Liviu Ciulei (care a conceput decorul pentru două piese), împreună cu eforturile creatoare ale artiștilor păpușari au constituit baza fecundă a realizărilor de valoare care, cu vremea, au cucerit nu numai adeviziunea și simpatia publicului românesc, dar și a celui de peste hotare. De la primul mare succes local cu *Tândărică spre mările sudului* la Teatrul „Tândărică” de azi, dezvoltat de-a lungul aproape a două decenii sub conducerea artistei emerite Margareta Niculescu, de la contribuția adusă de Dorina Tănăsescu și Ioana Constantinescu la întemeierea Teatrului de păpuși din Cairo și pînă la succesele înregistrate de „Tândărică” în lume există o continuitate organică.



La Praga, în zilele aniversării I. T. I.

Deschisă dintotdeauna înnoirilor și inițiativelor menite a lărgi aria de cunoaștere, de comprehensiune și difuzare a fenomenului cultural mondial, Praga a fost în anul 1948 gazda ospitalieră a Congresului de constituire a Institutului internațional de teatru. Era firesc deci ca, după douăzeci de ani, orașul de aur să-și deschidă din nou porțile primitoare pentru aniversarea celor două decenii de activitate ale acestei organizații internaționale a oamenilor de teatru.

Pentru cei peste o sută de participanți, din 27 de țări ale globului, reuniunea de la Praga a prilejuit nu numai un șir de întâlniri prietenești și festive, nu numai un bilanț de realizări comune, ci, totodată, o confruntare de opinii în probleme profesionale generale sau specifice.

La douăzeci de ani de la înființare, Institutul internațional de teatru se poate mândri cu un șir de acțiuni care au contribuit la crearea și consolidarea unor relații de colaborare între oamenii de teatru din zeci de țări, la un larg schimb de informații și de păreri cu privire la problemele vieții teatrale de pe tot globul, la cunoașterea și înțelegerea unor aspecte specifice ale teatrului din diverse țări. Publicațiile I.T.I. — *Le Théâtre dans le Monde*, *Informations internationales* și *Créations mondiales* — sînt deschise tuturor centrelor naționale pentru știri și informații, pentru participare la dezbateri pe teme teoretice, pentru afirmarea unui punct de vedere propriu în mișcarea universală a ideilor.

Ciclul de reuniuni pe tema „Formarea profesională a tînărului actor” — dintre care una a avut loc la București în 1964 — a contribuit la cunoașterea și aprofundarea unora din problemele esențiale privind învățămîntul dramatic.

În prezent, Centrul belgian al I.T.I., cu președintele său Georges Sion, pregătește o sinteză a celor cinci reuniuni, demnă de interes pentru toți cei interesați de pregătirea profesională a viitorilor actori.

Cel de-al doilea ciclu de reuniuni internaționale privind formarea profesională va avea drept temă dezvoltarea profesională a tînărului regizor după terminarea studiilor. Centrul național român și-a asumat sarcina de onoare, dar și de mare răspundere, de a deschide ciclul, organizînd prima reuniune internațională cu această temă în primăvara anului viitor. Succesele școlii noastre de regie, concretizate în pleiada de tineri regizori talentați și inventivi, care activează sau încep să activeze azi în teatrul nostru, oferă suficiente premise pentru o demonstrație substanțială, elocventă, stimulatorie de discuții fructuoase.

Autoritatea și prestigiul Institutului internațional de teatru au atras în jurul său o bună parte dintre organizațiile internaționale existente în domeniul teatrului, care s-au afiliat în ultimii ani la I.T.I.: Federația internațională de cercetări teatrale (F.I.R.T.), Federația internațională a actorilor (F.I.A.), Asociația internațională a teatrului de amatori (A.I.T.A.), Uniunea internațională a marionetiștilor (Unima), tînăra Asociație internațională a teatrului pentru copii și tineret (Assitej). Cea de-a douăzecea aniversare a I.T.I. a coincis cu congresul de constituire a unei noi organizații internaționale — cu sprijinul și sub îndrumarea I.T.I. — și anume, Organizația internațională a scenografilor și tehnicienilor de teatru, care reunește în sinul său reprezentanți de înaltă calificare ai diferitelor ramuri de tehnică teatrală, începînd cu arhitectii, scenografilor, inginerii de sunet și lumină etc.

Pe agenda Institutului internațional de teatru figurează pentru viitorul apropiat, alte acțiuni interesante, mărturisind preocuparea acestui organism pentru sprijinirea și stimularea artei teatrale, pe calea studiului, a cercetărilor, a emulației. S-au început, sub conducerea lui René Hainaux, redactor-șef al revistei *Le Théâtre dans le Monde* — care în 1965 a publicat un număr închinat integral teatrului românesc —, lucrările pregătitoare pentru întocmirea unei Bibliografii internaționale a artelor spectacolului. Este o întreprindere uriașă, care va cuprinde câteva mii de titluri, reprezentând lucrările fundamentale apărute în lumea întreagă cu privire la artele spectacolului — istorie, teoria dramei, teoria spectacolului, regie, arta actorului, scenografie, tehnica de scenă, artele auxiliare etc. — și constituind un instrument de bază pentru orice om de teatru, cercetător, teoretician sau practician al artei scenice. Lucrarea va fi elaborată prin colaborare internațională, comitetul de lucru cuprinzând și un delegat al țării noastre, care și-a adus contribuția la o primă etapă a muncii de destelenire a terenului.

O întreprindere ambițioasă pe planul stimulării creației dramatice este pe cale de a se realiza prin înființarea unui Teatru internațional al tinărului autor. Ideea lansată la ultimul congres al I.T.I. a găsit un teren fertil în Iugoslavia, unde vor avea loc în toamna acestui an discuțiile preliminare. E vorba de un teatru care va lansa în premieră mondială piese ale tinerilor autori din toate țările, trimise de centrele naționale, pe baza unei riguroase selecții și confirmate de un juriu instituit de I.T.I. Așteptăm concretizarea ispititoarelor intenții.

Colocviul organizat cu prilejul aniversării I.T.I. a avut drept temă „Teatru, atelier de creație pentru autor, regizor, actor și scenograf” — o temă vastă, care cuprinde în ea, de fapt, întregul proces al artei scenice. Deschise prin referatele prezentate de regizorul Otomar Krejča și de scenograful Josef Svoboda — tandem bine cunoscut astăzi dincolo de granițele Cehoslovaciei —, discuțiile au demarat lent și neinteresant, pentru a se însufleți abia spre sfârșit și a deveni cu adevărat un schimb de opinii și de experiență. De vină au fost și enunțarea temei, nestimulatoare, și faptul că dezvoltarea teatrului în diferite țări, în condiții cu totul inegale, împiedică stabilirea imediată a unui teren comun de discuție. S-au emis idei interesante, nu lipsite uneori de spirit polemic, cu privire la caracterul creator al spectacolului de teatru, care depășește simpla interpretare a unui text literar, cu privire la mijloacele de creare a poeziei scenice, la dificultatea stabilirii unor relații de colaborare între artiști cu personalități puternice; s-au atins din nou problema primatului, a drepturilor și datoriilor regizorului, cea a sistemului de organizare a vieții teatrale, a raportului dintre scenele oficiale și micile ateliere de creație adiacente. Sub impresia proaspătă a evenimentelor din Franța, în plină desfășurare încă la data aceea, Jean Darcante a făcut un apel patetic la oamenii de teatru pentru înțelegerea spiritului tineretului de azi, ca o condiție esențială pentru propria regenerare. Dacă vor să transforme teatrul, oamenii de teatru trebuie să se transforme întâi pe ei înșiși — a spus secretarul general al I.T.I., nu fără temei.

Și pentru a face contactul cu atelierul teatrului de miine, gazdele au prezentat câteva demonstrații ale studenților Institutului de teatru, ca etape ale procesului de învățămînt, începînd cu examenul de admitere și încheind cu producția ultimului an de studii. Revelatoare la această ultimă etapă a fost pregătirea multilaterală a studenților actori, capacitatea lor de a juca, cu aceeași înaltă profesionalitate, drama și comedia muzicală.

Această plurivalență interpretativă am văzut-o apoi manifestîndu-se în spectacolele teatrelor din Praga, spectacole care surprind în primul rînd prin diversitatea genurilor și a modalităților de expresie.

Spre cîntea teatrului și a publicului praghez, sălile teatrelor în care am intrat în aceste zile de iunie, în care începuse binecunoscuta caniculă, erau pline, fie că era vorba de spectacolul muzical *Fringhia cu un singur capăt*, fie că era piesa tinerii autoare Alena Vostra, *Al cui e rîndul?* Se jucau în această lună iunie spectacole pe care le văzusem acum doi ani și care se mențineau pe afiș ca și în zilele premierei, ca de pildă *Trei surori* de Gheorghe de Geheorghe în regia lui Otomar Krejča și scenografia lui Josef Svoboda, la Teatrul Za Branon, *Procesul* după Kafka și *Ubu-rege* de Jarry la Teatrul Na Zabradli (Balustrada), sau *Patimile și învierea lui Isus* de Jan Kopecky la Teatrul Realist.

Am revăzut cu plăcere acest spectacol, care încîntă prin prospețimea și candoarea nesofisticată, prin umorul duios, blind, ca o amintire din copilărie. E o compoziție bazată pe vechi mistere medievale, în versuri care păstrează simplitatea originii lor populare și într-o interpretare care reconstituie vechile spectacole de teatru

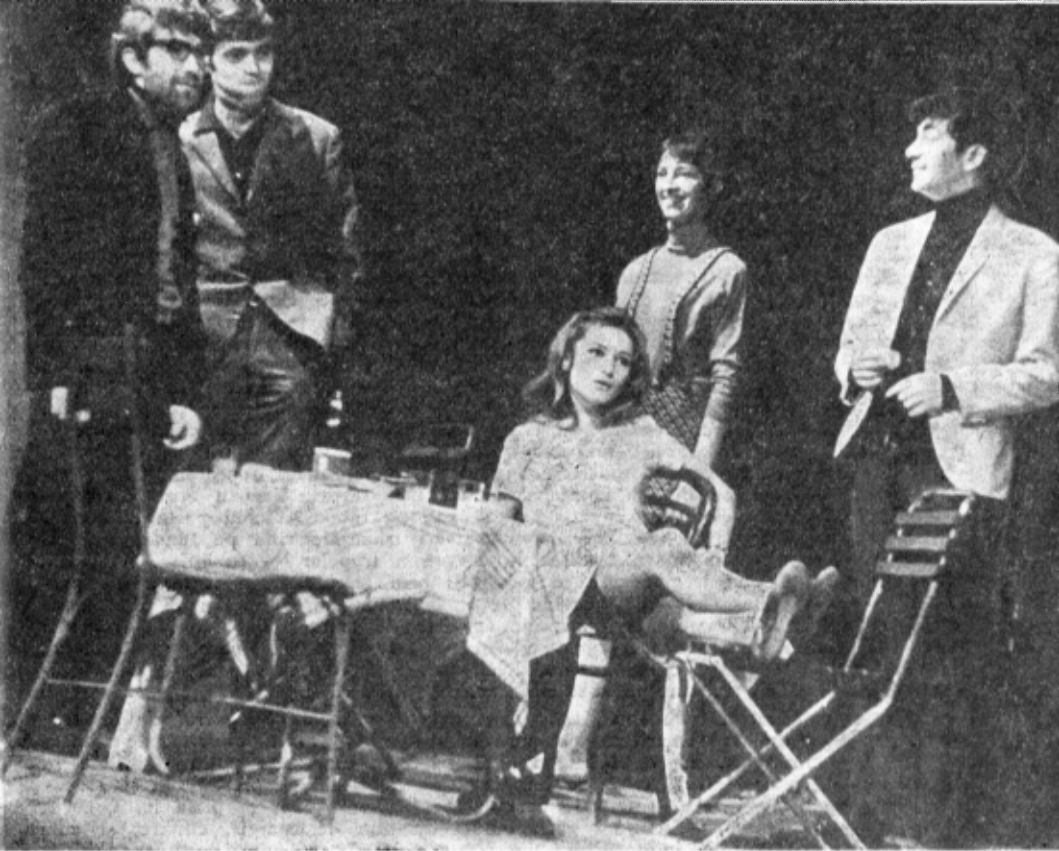
popular. Comentariul muzical, executat de corul fetelor, cu obraji trandafirii și costume colorate, creează o stare de spirit senină și plăcută, contribuind la efectul de distanțare necesar unui asemenea spectacol. Interesant e că, în timp ce totul e învăluit într-o aură ușor umoristică, dar fără pic de îngroșare, aproape imperceptibilă, personajul Isus e interpretat cu multă discreție și sobrietate pentru a nu jigni sentimentele dreptcredincioșilor.

Citeva personalități continuă de mai mulți ani să domine teatrul praghez prin activitatea lor prestigioasă. Este cunoscut — spuneam — peste hotare, tandemul Krejča-Svoboda. Regizorul Otomar Krejča a plecat în anii trecuți de la Teatrul Național din Praga cu câțiva actori și a întemeiat noul teatru „din dosul porții” — „Za Branon” — pe scena căruia se învecinează drama cu comedia muzicală, cu pantomima și piesa scurtă. Aici am văzut acel încântător spectacol muzical, plin de fan-tezie și totodată de o precizie uimitoare a compoziției, care se cheamă *Fringhia cu un singur capăt* și care e o prelucrare liberă după texte ale dramaturgului austriac Johann Nestroy. Câțiva actori excelenți — cîntăreți, dansatori și mimi — în frunte cu Jan Triska, Maria Tomașova, Borik Prochazka, un decor simplu, ușor demontabil, de Josef Svoboda, o cortină vie, muzical-coregrafică, realizată printr-un grup de vreo douăzeci de actori corp-ansamblu, perfect instruiți, ale căror mișcări de dans erau altele la fiecare tablou, într-un ansamblu riguros manevrat, o muzică antrenantă, creatoare de bună dispoziție și organic încadrată în acțiunea scenică — iată elementele constitutive ale acestui spectacol, în care poate că Nestroy era mai puțin prezent, dar din care nu lipseau, în ciuda aerului facil și accesibil, accentele grave, întrebările cu privire la rostul vieții, la fericire, la iubire.

În regia aceluiași Otomar Krejča, pantomima de inspirație populară a lui Michel de Ghelderode *Măști ostendeze* a căpătat aspectul visului unui marinar beat în noaptea de carnaval, un carnaval debordînd de exuberanță, de culoare, de figuri grotești, de haz truculent, într-o sarabandă îndrăcită și fără sfîrșit.

Teatrul Realist din Brno : scenă de ansamblu din „Patimile și învierea lui Isus” de Jan Kopecky





Teatrul „Na Zbradlí“ (Praga) : scenă din „Dificultatea de a te concentra“ de Vaclav Havel

Celălalt mare regizor, rămas credincios Teatrului Național și continuând aici o activitate căruia i se datorează, am impresia, prestigiul și ținuta acestui teatru centenar, este Alfred Radok, pe care l-am văzut înclinînd mai mult spre dramă și căutînd de fiecare dată dezvăluirea unor sensuri adînc sociale, existențiale. În decorurile lui Josef Svoboda, masive, apăsătoare, transmițînd atmosfera înăbușitoare a claustrării în prejudecăți, Alfred Radok a căutat în piesa lui Federico Garcia Lorca, *Casa Bernardei Alba*, drama umană, recompunerea universului spiritual și a vieții cotidiene, de un realism crud, a femeilor din casa Bernardei. Interesantă îndeosebi mi s-a părut rezolvarea personajului Bernarda, în care s-a evitat reducerea la unica dimensiune a tiranului-femeie, căutîndu-se trăsăturile sale umane, de căldură maternă. Bernarda apare astfel ea însăși o victimă a prejudecăților crude ale mediului, iar tragedia este trăită în primul rînd de ea însăși, căci e evident că pe fiica cea mai mică o iubea. Despotismul Bernardei e o osînda pe care ea o execută sub imperiul unui sistem întreg de relații și norme sociale, cărora și ea le este sclavă. În felul acesta, tragedia se umanizează și devine și mai cumplită.

În piesa lui James Saunders, *O mireasmă de flori*, pe care a pus-o în scenă în decorul lui Ladislav Vychodil — un decor extrem de convențional, care lasă scena aproape goală, mulțumindu-se doar să plaseze cîteva scaune și obiecte de recuzită, pentru a oferi cîmp liber sugestiei și imaginației spectatorului —, Alfred Radok a urmărit punerea în valoare a dramei unei generații, a adolescenței sensibile și pure, strivite de neînțelegerea celor vîrstnici. O actriță tînără foarte înzestrată, Klara Jemekova, a dat viață eroinei lui Saunders cu o sensibilitate controlată de inteligență, cu o mare putere de emoționare, fără pic de fals patetism și melodramatism. O mică

orchestră plasată înscenată sublinia cu note de jazz caracterul convențional al piesei, transformind-o într-un spectacol-concert, fără a-i răpi gravitatea, dar împiedicînd sentimentalizarea spectatorilor pînă la pierderea simțului critic.

Înclinația lui Radok pentru elemente convenționale, care să sublinieze sensuri realiste, a căpătat o expresie deplină în spectacolul cu *Cei din urmă* de Gorki. Colaborînd din nou cu Svoboda, a folosit aici unele procedee ale „lanternei magice” (ei amîndoi, de altfel, sînt creatorii acestui gen de spectacol), pentru a lărgi cadrul spectacolului și a-i îmbogăți semnificațiile dincolo de litera piesei. Pe un spațiu scenic deschis, populat cu elemente de mobilier destul de eteroclite și plasate aparent la întîmplare, ca într-o magazie de vechituri sau ca într-o casă în preajma mutării, acțiunea piesei se desfășoară îmbogățită cu momente noi, cu scene de pantomimă, căpătînd valențe noi prin imaginile proiectate pe fundal în chip de comentariu. De pildă, în scenă, senzuala Nadejda face baie într-o cadă de lemn, ridicîndu-și lasciv brațele. Gestul ei este continuat pe fundal, de alte brațe, în cu totul alt sens: se proiectează imaginea tînărului revoluționar arestat, care are brațele ridicate prinse în cătușe și fixate de zid, într-o poziție chinuitoare. În scenă, tînăra Vera își trăiește înfîrșirea visului de dragoste cu caraghiosul escroc Jakorev, iar pe fundal apare imaginea acestuia, urmărindu-i pe revoluționari. Elementul cel mai surprinzător în această compoziție scenică e o orchestră (din nou!) plasată sus, pe fundal, făcînd parte integrantă din imaginea proiectată și întonînd mereu marșuri triumfale cînd pe fundal se proiectează parada armatei țariste, trecerea în revistă a trupelor — subliniere ironică a falsei străluciri a unui regim care se menținea prin teroare. Prin toate aceste procedee, drama familiei Kolomițev devine de fapt drama unei societăți în descompunere, iar episodul Vera capătă dimensiuni poetice de mare amploare. I s-ar putea reproșa regizorului unele exagerări, care dau pe alocuri un aer baroc spectacolului, dar realizarea stă mărturie, în ansamblul ei, pentru modul cum poate căpăta rezonanțe ample și vii un text care părea să aibă semnificații restrînse.

Pe scena Teatrului Național, sala Tyl, comedia muzicală *Scriptarul de pe acoperiș*, realizată de trei americani pe motivele povestirii *Levie lăptarul* de Șalom Alehem, a dobîndit rezonanțe sociale care se pare că erau mai puțin manifeste în spectacolul de la New York. L-am revăzut în acest „musical” pe prestigiosul și neobositul actor Ladislav Pesek — pe care acum zece ani l-am văzut în piesa lui Osborne *Artistul de music-hall* — și l-am găsit la fel de plin de energie, cîntăreț și mim expresiv, emoționant pînă la patetism, picurînd un grăunte de umor peste excesele de duișie. Ansamblul bun, desigur nu atît de desăvîrșit ca la un teatru specializat în acest gen, a demonstrat totuși profesionalitate în scenele muzical-coregrafice, așa cum greu ai putea aștepta de la trupa unui teatru național de dramă.

N-au lipsit, desigur, din acest bogat tablou al teatrului praghez, și petele cenușii ale reprezentațiilor mai puțin interesante. Una dintre acestea se datorează piesei lui Tennessee Williams, *Perioada de acomodare*, jucată la Teatrul Realist de cîțiva actori buni, dar într-un spectacol care nu comunica mare lucru, piesa însăși fiind destul de puțin semnificativă.

În schimb mi s-au părut semnificative pentru o anumită etapă în dramaturgia cehoslovacă piesele unor autori autohtoni: *Dificultatea de a te concentra* (sau *Concentrare în condiții dificile*) de Vaclav Havel prezintă un șir de episoade instantanee din viața unui om oarecare, o viață cenușie, fără finalitate, risipită între discuții cu nevasta, scene cu amanta, dictări către secretara al cărei picior se leagă obsedant. *Pisica pe șine* de Josef Topol este o dramă a singurătății în doi. Eroii sînt doi tineri care, după șapte ani de relație cvasiamoroasă, își pun întrebări asupra rostului vieții și asupra sentimentelor lor, ajungînd la concluzii nihiliste, dezabuzate. Din nou despre tineri, piesa tînerei scriitoare Alena Vostra, *Al cui e rîndul?*, prezentată de teatrul cu alură experimentală „Cinoherni Klub” — Clubul dramatic, aduce în scenă un grup de băieți și fete fără preocupări deosebite, care trăiesc o viață fără țel, inventînd jocuri și aventuri pentru a-și da impresia că trăiesc interesant. E vorba în general, după piesele acestea, de o dramaturgie de notație directă, un fel de nou naturalism, exprimînd o stare de spirit incertă, o căutare a adevărului primar, nesofisticat, dar rămînînd parcă la suprafața lucrurilor, la aspectele lor exterioare.

Ceea ce rămîne valoros în aceste notații cu aer de autenticitate este tocmai căutarea febrilă a unui adevăr artistic, pentru a cărui găsiră însăși frămîntarea creației constituie premisa esențială.

Margareta Bărbuță

M
I
C
A
P
U
B
L
I
C
I
T
A
T
E
M
A
R
E
A

M
I
C
A
P
U
B
L
I
C
I
T
A
T
E
M
A
R
E
A

Alina
la Filantia

MOTOCICLETA
atara, vind. Tel. 59

CUMPAR sau inchiriere
morci turism, dormitor, gâtit.
23.90.19. (35516)

MOTOCICLETA M.Z. 250 cm atea
e comandă în atara toate bună,
nd le pret convenabil. Cristea Ion,
Costache Stamata 32, sectorul 5,
regi. (35521)

ND motocicletă Zundapp
atasa atara exceptională,
Temp 3. Tel. 41.47.88. (35522)

EDES 1940 vind. atr. IN
statia Vesnesian — Gar
(35510)

... inel safir cu
... gemoniet, tur-
... diverse plasa
... ore 17-20. (38620)

... adă bele, încltoare cexen
vind. Tel. 17.32.41. (35618)

Din casă liberă, antreu 2 camere,
dinto, baje, calea Moșilor 104,
her Victoria (35622)

CUMPAR semineu, draperii, su-
perle, cărți. Tel. 58.14.34. (16-21)

GORDINI nou în roșej,
33.46.18. Intra orele 18-

VIND covoraș
Minerva atr.
10. etajul

CEIM
800



condensant
P = 0.05
vas

... în vi-
... amănun-
... tel. 16.27.65 și
... orele 7-16.
(9995)

AGENZIA
DE
PUBLICITATE

EMBURI
ANTE

ma
lest
Mi
vita

Str. Eforiei nr. 6 sectorul 6 București Tel. 16.79.45.

RECLAMĂ EFICIENTĂ PRIN PUBLICITĂȚILE ADMINISTRATE DE I.S.I.A.

www.cimec.ro