

foran", Scribe și Elsa Shelley, și-au îmbogățit la noi Paharul cu apă și Fete rătăcite cu câte un prolog, rezultat al febrilității literare care însoțește în muncă pe unii regizori.)

Nimic mai fals. Scriitorul care nu se pricepe la teatru, nu e dramaturg, și dacă această incompetență îl urmărește dincolo de primele piese, e foarte bine să-și mute gândul la proză. Tot așa, regizorul care se pricepe prea bine la literatură poate să-și valorifice inhibițiile pe semnătură proprie și să încerce să-și joace piesele, pe care le-a scris de la început pînă la capăt. În chipul acesta și proza — prin scriitorii valoroși fără instinct de teatru —, și dramaturgia — prin regizorii într-adevăr hărăziți pentru literatură — pot numai cîștiga.

În toate situațiile însă (și colaborarea, în limitele obișnuite, firești, dintre scriitor și regizor, e absolut necesară) nu trebuie uitat că teatrul e și literatură și că oricît de abil, de tehnic, de meșteșugit ar fi mișcat cuvîntul fără emoție, sentimentul castrat pînă la platitudine, nu se ajunge niciodată astfel la poezia dramatică.

Am divagat de la festiv și sumbru la directorii de teatru; de la contemporan la poezie. Deocamdată, însă, nu i-am răspuns pentru a-mi răspunde, în modul cel mai clar, presupusului critic de artă. Și s-ar cuveni!

Nu numai predispozițiile mele optimiste mă fac să cred că începutul de stagiune n-a constituit nici un fel de catastrofă. Datorită numărului impresionant de mare al pieselor noi, avem, în sfîrșit, o largă bază de discuție asupra dramaturgiei noastre, care trebuie măsurată, cu roade incontestabil încurajatoare, într-o perspectivă amplă. Au greșit cronicarii noștri, care s-au mulțumit să consemneze, mai mult sau mai puțin violent critic, câte o piesă, fără a reveni asupra peisajului de ansamblu. Cei ce s-au încumetat, în viteza expresului, să tragă concluzii — vai, pasiunea aceasta nestăvilită pentru generalizări particulare! — au ajuns la teoria eronatelor „viziuni minore”, asociate, ceea ce e și mai inexact, cu „slăbiciunile generale ale dramaturgiei autohtone”. În atmosfera sumbră, care a urmat celei festive, s-au uitat o sumă de lucruri importante: au apărut nume noi — și le citez numai pe cele unde debutul pare asociat cu talentul — ca I. Șerban, Gr. Sălceanu; scriitori ca Sidonia Drăgușanu, Mihnea Gheorghiu, J. Meliusz s-au îndreptat, cu harul lor literar, către dramaturgie; s-au obținut spectacole interesante cu piese originale la Constanța (Ovidiu), Timișoara (Casa liniștită), Sibiu (Hai să jucăm teatru) ș. a. Pot fi toate acestea ignorate? Sigur că nu!

— Domnul meu — mă adresez iarăși antipaticului meu interlocutor de la început — ai darul de câte ori mă întilnești să-mi strici dispoziția. Nu însă pentru multă vreme. Concluziile, pe care le trag din dialogul imaginar cu dumneata, au proprietăți stenice. De aceea, te aștept cu o nouă însinuare...

„Ovidiu” și „Ovidius”

Teatrul Național din București: Ovidiu de Vasile Alecsandri; Teatrul de Stat Constanța: Ovidius de Grigore Sălceanu

Solemnitatea bimileniului lui Ovidiu a prilejuit teatrelor noastre însorierea evenimentului în cortegiul sărbătoresc al ridicărilor de cortină, care au marcat festiv începutul acestei stagiuni. Dincolo însă de caracterul ocazional, festiv, al momentului (cu autentice și tulburătoare rezonanțe în conștiințele noastre), dincolo de consemnarea lui la modul tot atît de

festiv, el înlesnește artei noastre teatrale — prin reîntîlnirea cu Alecsandri, cu lumea antică, cu un stil — o confruntare nu lipsită de interes și semnificații.

Discuția o socotim cu atît mai semnificativă pentru fenomenul teatral de azi, cu cît la această confruntare sînt antrenate atît forțele coplesitoare ale bătrînului „Național”, cît și entuziasmele și di-

namismul unui tânăr și interesant colectiv teatral, ca al Teatrului de Stat din Constanța.

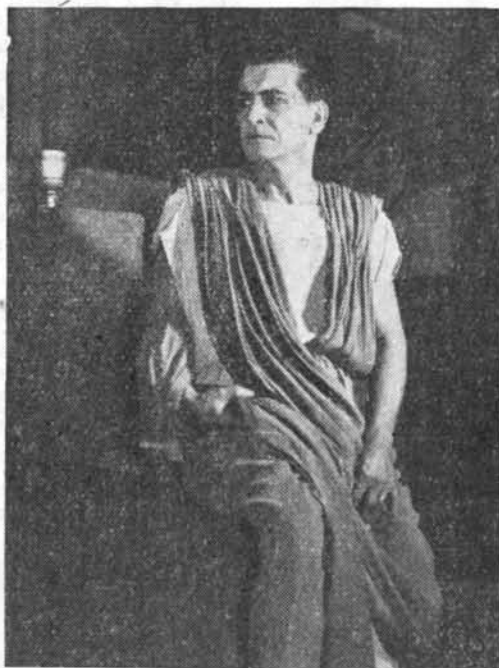
Materialul e oferit, analogic, de bătrînul *Ovidiu* al lui Alecsandri și de o lucrare recentă, *Ovidius*, a poetului constănțean Grigore Sălceanu.

Fără apropieri facile și comparații exterioare, socotim că discuția se poate totuși angaja.

Stranțul destin al lui *Ovidiu* l-a tentat pe Alecsandri desigur, în primul rînd, prin ceea ce îi oferea ca material de simbol și sugestie pentru ideea latinității, atît de scumpă poetului. Dar bănuim că în același timp disponibilitățile sale romantice s-au lăsat ispitite de spectacolul plin de dramatism al unei vieți ruptă în două printr-o ciudată enigmă. Aceasta, cu atît mai mult cu cît analiza descoperă importante elemente romantice în schelăria tragediei — cu un caracter de predominanță —, ceea ce nu se întîmplă în cealaltă lucrare inspirată de antichitatea latină, *Fintina Blanduziei*.

Orice construcție dramatică, pe care ar imagina-o cineva avînd ca personaj central pe *Ovidiu*, trebuie să rezolve întii legătura de necesitate între caracterul eroului și tragedia sfîrșitului său. Dintre soluțiile posibile, Alecsandri se oprește la aceea care satisface cel mai mult spiritul romantic, avid de sentimente dezlănțuite și de antiteze: motivul dragostei trecînd peste opreliști între un poet și o fată de neam împăratec devine pirghia declanșatoare a dramei. Alegerea — chiar fără suficient temei istoric, cum i-a reproșat critica vremii, începînd cu Anghel Demetrescu¹ — își avea însă rădăcini în

viziunea de viață a poetului, în ochii căruia un final tragic determinat de iubire se bucura de un deosebit prestigiu. Motivul ales mai punea în lumină și alte idei, mai vehiculate, dar de același prestigiu: poetul năpăstuit de societate pentru simțirea lui autentică, netributară ipocriziei convențiilor; iubirea ștergînd inegalitățile sociale; ascendențul moral al „prînzilor” spiritului (poetul) asupra „prînzilor” seculari (cezarul), și altele din aceeași familie, generate de școala romantică. Mari pete de culoare, din spectrul romantismului, dau relieful dorit figurilor centrale: *Ovidiu* al lui Alecsandri e adus pînă aproape de granița conceptului de poet damnat.



George Vraca (*Ovidiu*)

Între mijloacele de dezvoltare a nodului dramatic și a personajelor colaterale recunoaștem din belșug elemente împrumutate aceluiași arsenal romantic. Intrîgi stîrnite din pizme și gelozii; ură, persecutînd personajul pînă la absurd (*Ibis*); patimi care conduc un erou spre atitudini extreme și

gesturi frenetice (irumpția, de un baroc hugolian, a Iuliei în mijlocul orgiei); pitoresc și culoare locală (forul cu plebea, ștregariii străzilor, precupețele ocărînd, solavi, oameni exotici, gladiatori, curtezane, orgii²); prezența masei în acțiune (afluînd și defluînd sub înfrîurirea unui caracter curajos), toate acestea completează paleta romantică a pinzei.

În același timp însă, întîlnim în *Ovidiu* zone care se mențin în transparența luminoasă a clasicismului. Bucuria vieții, din partea I — gustată cu voluptate în

² E. Lovinescu crede a ști că principalul izvor de documentare pentru Alecsandri ar fi fost volumul *Rome au siècle d'Auguste* al lui A. Dezobry.

¹ „Epoca” nr. 910, 1888.

echilibru și seninătate (străină frisoanelor și tensiunii nervoase a romanticilor) — și demnitatea în suferință din partea a II-a constituie piloni de rezistență ai operei, ținând de peisajul clasic.

Desigur că această intruziune a elementelor romantice în peisajul clasicității nu putea să nu pună în discuție spiritul de unitate al operei, și în special unitatea psihologică a eroului. Există în tratarea lui Ovidiu alternări de sonorități și de tonuri grave, unele jocuri de lumini și umbre, care împrumută personajului aerul unei sculpturi rodniene, unde impresia se construiește, întreagă, în privitor, prin urmărirea înlănțurii de plinuri și goluri. (Și sugerarea aceluși nadir unde converg aceste disparități este sarcina principală — și cea mai grea — a regiei și a interpretului lui Ovidiu.)

Reprezentată întâia oară la 9 martie 1885 (într-o primă versiune în patru acte), reluată în 1887 (în cinci acte, cu adăugirea personajului Corina³), tragedia lui Alecsandri ne apare în 1957 rezistind desuetu-

³ La Academia R.P.R. se mai află o versiune în limba franceză, cu mențiunea: *Sce-*

dinii (prezentă în elemente de limbaj, în intrigă, în construcțiile contradictorii ale personajelor), ca vestigiile bătrinei cetăți istriene în luptă cu stihia. Prin ce înfruntă Ovidiu asaltul anilor?

Prin muzica versului alecsandrian (în special în inflexiunile lui lirice și reflexive), prin ingenuitatea bătrîmului bard, prin noblețea convenției, prin generozitatea cu care își înalță mesajul.

Un spectacol Ovidiu 1957 pune în fața realizatorilor — regie, scenograf și interpreți — probleme din cele mai complexe: estomparea elementelor desuete, a exceselor romantice, măsură în petele de pitoresc, pentru a da întregului — păstrându-i totuși specificul — o rotunjime clasică. Pe linia acestei echilibrări a materialului teatral cred că trebuie găsită principala reușită a spectacolului „Naționalului“, sub direcția de scenă a Mariettei Sadova.

nario d'opera. G. Bengescu, în *Amintiri despre viața intimă a lui Alecsandri în timpul misiunii sale diplomatice din Paris*, afirmă că această versiune poetul a citit-o compozitorului francez Ch. Gounod, care proiecta să-i compună muzica. („Conv. Lit.“, XXV, 1891/92, p. 970).

Scenă din actul III din „Ovidiu“ (Teatrul Național-București)



Cu o bogată desfășurare de mijloace scenice, cu diversitate de imagini și efecte, cu multă, multă culoare, spectacolul rămâne echilibrat, zvelt, cu o bună organizare a timpului scenic. Și acesta este în primul rând meritul regiei, care a izbutit să-și impună rigoarea.

Efortul următor al regiei era de a potența toate componentele spectacolului către un plan superior, către un mesaj, o idee poetică.

Plăsmuirea scenică a tabloului I s-a înscris în zona rară a poeziei teatrale. Liniiile decorului (pictor: M. Tofan), profilate într-o vastitate de spații, lumina irizată filtrându-se printre negurile unui imens orizont, aparițiile aeriene ale Iuliei (Maria Botta) și ale lui Ovidiu (George Vraca) se îngemănează cu tonurile și gesturile actorilor, creind o armonie, *un tot liric* — moment superior al unei Arte a Teatrului.

O forță poetică asemănătoare capătă și primul tablou al părții a doua: o pinză vastă, unde, ca și în opera poetului, muretul mărlă și stihiiile neimblinzite devin o prezență centrală, din care se distilează parcă plinsul versurilor Tristiei.

Tabloul ospățului, însă, realizat cu multă culoare și o izbutită compoziție a personajelor în cadru, a sacrificat pitorescului și culorii transparența mesajului. Reducerea orgiei la un singur plan (al senzualității exacerbate) nu este conformă — după opinia noastră — nici cu adevărul istoric, nici cu spiritul lui Alecsandri. Ovidiu, ca și alți reprezentanți ai psihologiei clasice, avea priceperea savantă de a extrage voluptăți de ordin superior: orgia avea un nimb de spirit. Profunditatea în bucuria imediată — senzorială — a vieții este o dominantă, filtrată din clasici, a operei lui Alecsandri, peste care nu trebuie trecut cu ușurință. În țesătura tabloului, esențialele pasaje rostite de Ovidiu — închinarea către Venus și oda femeii — sclipeșc izolat, pentru că ansamblul e rupt de personalitatea poetului, înscrinându-se mai degrabă — prin sublinierea insistentă și *exclusivă* a notei senzuale — într-o pinză olandeză.

Mărturisim rezerve și față de ultimul tablou (desfășurat în interiorul get din Tomis), socotind că nu s-a găsit cea mai fericită transpunere scenică „sîmburelui



Maria Botta (Iulia) și Toma Dimitriu (August) în „Ovidiu“ (Teatrul Național-București)

viu” al finalului alecsandrian. La bardul „veșnic tânăr”, finalul poetului exilat este plin de mesaj, de o nobilă convenție, cu potențe de simbol, de cea mai pură esență alecsandriană⁴. În spectacol, ideea este înecată într-o tratare apăsat descriptivă, de un realism fără aripi. Cadrul plastic (reconstituit ipotetic, dar cu insistență de detalii) se acordă cu jocul aproape naturalist (cu accentul pus pe maladie), însă *alături* de sensul interior al textului.

Momentele de transfigurare poetică din spectacol își capătă incandescența și prin prezența lui Ovidiu — George Vraca —

⁴ Intuită totuși de regizoare; probă: a simțit necesitatea proiecției finale, care amplifică pînă la grandios silueta poetului. Soluția nu e deplină, întrucît efectul e rupt de desfășurarea anterioară, care se mișcă pe cu totul alte dimensiuni.



Zoe Caraman (Fabia) și Constantin Codrescu (Ovidius) (Teatrul de Stat — Constanța)

care-i împrumută cu devoțiune marelui elegiac inalterabila sa tinerețe, plastica desăvirșită cu elocvențe, timbrul inegalat al vocii sale. Cîntecul stihurilor lui Alecsandri, ca și intonațiile elegiei ovidiene sună — în rostirea inspirată a lui George Vraca — cînd însoțite, cu limpezimi acustice de o nebanuită puritate; cînd joase, învăluite, infiorate; cînd viroase, cînd abia șoptite, cu elanuri sau cu regrete, cu seninătăți sau cu amărăciuni.

Încintarea noastră nu este umbrită decît de regretul că aceste momente de elevație au un caracter sporadic: prind aripi, ne poartă spre înălțimi promițătoare și deodată ne pomenim azvîrliti în pulbera prozei. Aceasta se datorește într-o bună măsură contradicțiilor din construcția psihologică a eroului — deficiență la Alecsandri — dar și prezenței insuficiente

la interpret a unui al doilea plan, lăuntric, care să unească într-un singur filon momentele fragmentare, să reușească totuși să inchege, dincolo de disparitatea elementelor de text de care dispune, fizionomia spirituală a personajului. Interpretarea a oscilat însă în limpezirea liniilor rolului, ajungînd în tabloul final (poate dintr-o intenție, înjust servită, de realism imediat, poate din teamă de stilul sublim) la o soluție care nu ne-a satisfăcut, din pricina urmării prea apropiate și în detalii a progreselor bolii exilatului (diagnosticate cu pătrundere și competență de criticul Radu Popescu). Aglomerate, aceste detalii au pus pe planul secund mesajul apoteotic: între convenția simbolului (imaginea omului murînd statuar, încununat cu lauri, așa cum apare în spectacol în scena finală) și verismul, în care e jucată această moarte e totuși o neconcordanță! Problema găsirii mijloacelor de expresie (acceptabile gustului nostru din 1957), eficiente pentru modurile sublime, rămîne deschisă.

O distribuție bine echilibrată a dat relieful necesar principalelor caractere pe care Alecsandri și-a sprijinit trama dramatică: Toma Dimitriu a găsit accentu-viguroase pentru a grava profilul sever al lui August, iar Maria Botta, sensibilitatea lirică dar și impetuoșitatea temperamentală, ajungînd pînă la vehemența (din finalul părții I) a Iuliei. Cuplul Ion Iancovescu — Niki Atanasiu, mergînd pe linia tradiției C. Belcot — Iancu Niculescu, a avut verva comică și notele satirice cu care Alecsandri a colorat perechea Pinax-Hillarius. A. Alexandrescu-Vrancea a apăsător prea mult relieful de intrigant clasic al lui Ibis, căruia i-a dat și o rostire crispată, poticnită, a versului. De asemenea, am fi dorit mai multă căldură și poezie Corinei (Carmen Stănescu) și „expressivitate”, în limite artistice, lui Ovid Teodorescu (Clévetius).

Alecsandri a vrut ca poetul *Artei iubirii* să piară din dragoste.

Autorului contemporan Grigore Sălceanu i s-a părut minoră o asemenea tilcuire a enigmaticului „ingenio perii” din epitaful ovidian. El a creionat un profil mai auster al eroului, pentru a-l sustrage oricărei suspiciuni de frivolitate. Ovidius al său este în primul rînd *civis*, preocupat

de soarta statului, și traiectoria sa tragică e hotărâtă de participarea la un complot politic. Autorul constănțean a imaginat o relație între luptele pentru succesiunea lui August și exilarea poetului: Ovidius, fermă conștiință civică, conspiră contra apetențelor tiranice ale lui Tiberiu și mai ales ale mamei sale, Iulia.

Dramaticeste, conflictul este posibil, în linia tragediilor politice shakespeareene, și a și prilejuit autorului conturarea netă a câtorva caractere nu lipsite de consistență și chiar de dimensiuni: August, Iulia, Tiberiu. Din această nouă ipoteză dramatică, însă, a ieșit sărăcită figura poetului.

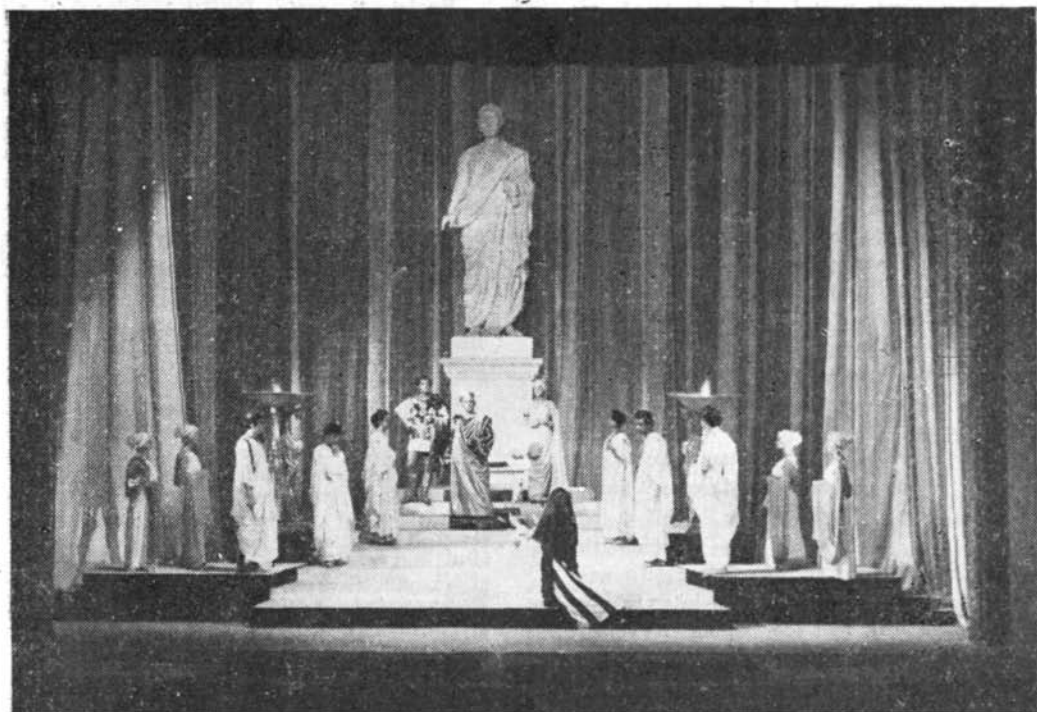
Această conștiință republicană, care face din Ovidius o figură puritană din familia lui Brutus al lui Shakespeare — un „caracter de bronz“ cum îl vrea Grigore Sălceanu —, apare destul de puțin înrudită cu fizionomia morală a poetului, așa cum ea se profilează din paginile operei sale.

Ovidiu — sensibilul la spectacolul senzorial al vieții — voluptuosul bucuriei existenței, cel care știe să ajungă la pla-

nurile profundității în aceste zone senine, galante — dacă vreți — ale umanului, acest Ovidiu a rămas în afara operei lui Sălceanu. De aci rezultă un caracter monocord al eroului, mai unitar, ce e drept, și fără meandrele contradictorii din Alecsandri, dar excesiv de rectiliniu, egal cu sine însuși pe tot parcursul celor cinci acte. Ne-ar fi interesat să fi văzut cum lira amabilă a poetului, jubiland, se înfioară la atingerea durerii, răsucindu-se în sine și emițind note din ce în ce mai grave; dar momentul revelației durerii la această ființă născută pentru incitare — moment esențial pentru curba sufletească a lui Ovidiu — este ratat în construcția personajului la Sălceanu.

Pe datele sale, însă, lucrarea e destul de solid construită — relațiile între personaje bine delimitate, conflictele nete, caracterele unitare. Versul, deși aterizează câteodată în platitudine („Văzind că scrie versuri, aflai că e poet“), are și unele frumuseți de netăgăduit. Autorul a vizat monumentalul, pe care l-a și atins în ultimele două acte (mai puțin lungimile din final).

Scenă din actul IV din „Ovidius“ (Teatrul de Stat — Constanța)



Lucrarea lui Grigore Sălceanu s-a bucurat, pentru a fi pusă în valoare, de dragostea certă a regizorului Val Mugur și de inspirația poetică a decoratorului Mircea Marosin. Ceea ce caracterizează spectacolul de la Constanța este efortul *către o imagistică poetică*, care să plasticizeze scenic mesajul textului. Imaginile spectacolului nu urmăresc — în mod deliberat — o reconstituire istorică, cu insistențe veriste, nici nu slujesc finalități de spectaculos, pitoresc, sau agrement coloristic; ci, tind să creeze o plasmuire scenică organizată în jurul unei idei poetice, să realizeze o exprimare *metaforică* a sensului dramatic interior. Extrăgând din lucrarea lui Sălceanu *mesajul orgoliului etic al artistului față de lumea din jur*, liniile decorului lui Mircea Marosin — într-o *unitate de ritm* de la tablou la tablou — se avântă într-un elan nestăvilit, pentru ca în ultimul act să se răsucescă și să se frângă brusc, întoarse spre public. Socotim această dominantă a imagisticii spectacolului deosebit de aptă pentru a da concretețe zborului frânt al existenței eroului.

Ultima imagine a spectacolului, fericit inspirată, se ridică pînă la nivelul unei adevărate *metafore regizorale*. Stinca pe care a expirat poetul își potențează materialitatea pînă în zona simbolului, liniile ei dominînd spațiul (nu numai al scenei, dar, prin mișcarea dată, și al sălii), ca o corabie navigînd peste veacuri spre a purta gloria poetului exilat.

Pe această concepție scenografică a spectacolului, regia a căutat să conducă și interpretarea, cu reușite parțiale. Dacă a izbutit o unitate plastică a interpretării, în noblețea atitudinii și a gesticii, nu aceeași omogenitate a obținut-o în mijloacele de joc unde autenticități de expresie și emoție ale unor interpreți (C. Codrescu, Jean Ionescu, Octavian Ulevu, Liviu Crăciun, în parte, Zoe Caraman și Cristina Minculescu) coexistau cu un joc exterior, excesiv (ca al Marcelei Sassu, de pildă).

Constantin Codrescu (în reprezentație, de la Teatrul Armatei din București) ne-a oferit o imagine închegată a lui Ovidius. Meritul său cel mai de seamă îl constituie, după opinia noastră, faptul că a știut să aducă pe scenă *umanitatea superioară* a personajului, simțindu-i prezentă unde-

va, într-alt plan, o spiritualitate care unifică și dă sens diferitelor momente și situații, diferitelor gesturi și tonuri. Iar aceasta e un merit a cărui importanță este de apreciat. Îi reproșăm însă că, în interpretarea sa, caracterul monocord, rectiliniu — datorat de altfel autorului — a apărut în trăsături și mai acuzate. Codrescu abordează chiar de la început un ton tragic, anticipînd finalul. I-am fi dorit o dozare a timbrului elegiac pe parcursul acțiunii, pentru a da relief și notelor de atitudine etic-orgolioasă a artistului, cu care textul îi dădea posibilitatea să-și coloreze rolul. O a doua obiecție i-o aducem referitor la unele imperfecții tonale, sau mai degrabă la un manierism (sau o prejudecată?) care-l face să-și intretăie debitul, să rupă elanul versului, să fărâmițeze suflul amplu⁵.

Aceste rezerve nu umbresc însă realizarea de ansamblu a lui C. Codrescu, care, în tabloul final, și-a descoperit dinlăuntru accente emoționante, autentice, concentrate, capabile să transmită fiorul tragic, *determinat de suferința unei existențe superioare*. Și aceasta considerăm — alături de imagistica poetică a montării — reușita cea mai de seamă a spectacolului *Ovidius*.

Regiei îi revine meritul unei mișcări armonioase, al unei compoziții echilibrate, în spiritul stilului clasic, știînd să dea o bună utilizare planurilor decorului (cu o rezervă față de primul tablou, unde construcția oarecum abstractă, cerebrală, a decorului face ca și mișcarea să aibă un caracter abstract, cu slabe articulații logice, devenind pînă la urmă îndeajuns de fastidioasă). Nu ne putem opri a nu da încă un exemplu (pe lingă cel amintit mai sus, al imaginii finale) de plasticizare inspirată a textului, în actul IV. Aici, i-

⁵ Diagnosticăm aici o tendință a unor actori din generațiile mai noi, de „prozaizare”, de teamă de formele vaste, ample, ale simțirii omenești — tendință care se pare că provine dintr-o înțelegere plată a realismului. Dintr-o dorință sănătoasă de simplitate și firesc, de eliminare a tonurilor goale, declamatorii, unii din bunii noștri actori tineri ajung la simplificarea primejdioasă a problemei: ei confundă *firescul*, care se aplică întregii game a „firii” omenești, cu *colidianul*, pe care-l aplică *nefiresc* și trăirilor firești în viața omului, excepționale, necotidiene. Nu acesta este însă cazul lui C. Codrescu, la care sesizăm totuși unele nuanțe ale fenomenului.

deea grandonii și orgoliului imperiului e realizată astfel: într-un spațiu imens, scaldat în reflexele unei lumini purpurii, o statuie uriașă a lui August, plasată pe un eșafodaj central, domină și strivește totul în jur; lateral, de o parte și alta, se întrezăresc prin transparența estompată a tuluiilor, ca niște umbre apăsătoare, zeitățile Romei, de aceleași gigantice dimensiuni. Plasindu-l în scenă pe Octavian a picioarele proprii sale statui, prin raporturile contrastante care se stabilesc instantaneu între cezarul-statue și cezarul-om, se dezvăluie dintr-o dată, plastic, situația cuprinsă în text, a unui August bătrîn, șovăitor, copleșit sub povara de a fi „împărat și zeu”.

În schimb, nu putem fi de acord cu unele alunecări ale regiei spre un grandios operistic, pe muchia de cuțit a grotescului, în scena apariției, corale, a complotiștilor (actul I, unde se frizează de-a

dreptul ridicolul) și a invocației — corală și ea — către Zamolxis, în actul V. O mai judicioasă măsurare a timpului scenic ar fi evitat și lungimile din final, unde se cereau tăieturi în text, care — neoperare — au apărut acuzate în spectacol. Muzica, redusă la câteva instrumente, fără prezențe excesive, s-a integrat viziunii ansamblului.

Nu putem încheia aceste notații fără a nu sublinia distanța străbătută de teatrul din Constanța de la nivelul spectacolelor prezentate în competițiile teatrale din ultimii doi ani (*Torpilelor roșu și Inelele de cositor*) și nivelul — atit al realizării, cit și cel de probleme — mărturisit prin *Ovidius*. Efortul depus aici, ca și aspirațiile formulate cu o lucidă claritate, constituie un câștig pe care-l așteptăm fructificat în spectacolele viitoare.

Crin Teodorescu

Prin urmare: „așa cum e în viață”

Teatrul „C. I. Nottara”: Seara răspunsurilor de Sidonia Drăgușanu

Nu se pot pune, totuși, chiar toate piesele pe care le-am văzut în acest început de stagiune pe același plan. Aproape toate sînt caracterizate, cum spunea un coleg al meu, printr-o „viziune minoră”. Da, este adevărat. Dar în cadrul acestor piesulele care descoperă fațetele unui orizont îngust, există nuanțe diferite, tonuri diferite, spirite ca putere de pătrundere diferite și, în sfîrșit, talente diferite. (Unele dintre piesele pe care le-am văzut în toamna aceasta nu te lasă de fapt să bănuiești nici o scintile de talent. Dar cronicarii discută întotdeauna dacă intriga e verosimilă, conflictul — destul de ascuțit, personajele bine „conturate”. Nimeni nu discută niciodată despre talent, deși, realitatea mi-e martoră, multe lucrări ar merita mențiunea: „Este justă, este perfectă. Îi lipsește un singur lucru: talentul.”)

Trebuie, deci, să se discute ultima recoltă a dramaturgiei noastre nu numai după trăsăturile ei comune. Piesa Sidoniei Drăgușanu mi se pare că se distanțează oarecum de ceea ce am văzut pînă acum. Prin ce calități? În primul rînd, prin faptul că este o piesă scrisă bine.

Bine din punct de vedere gramatical, bine din punct de vedere stilistic, bine din punctul de vedere al replicii, care este sprintenă, promptă și nu rareori spirituală. Sidonia Drăgușanu are de altminteri un fel de vocație a cozierii, adică are o limbuție plăcută, colorată și feminină, care topește ghețarii, intimidează pe solemni, descumpănește pe snobi și obligă să fii deschis, pentru că pe asemenea ton nu se pot spune niciodată minciuni. Care este tonul scriitoarei? Este un ton direct, familiar, aproape intim. Sub lumina reflectoarelor, eroii săi vorbesc ca doi locatari de la etajul opt, care stau seara la fereastră și privesc luna. Eroii vorbesc, deci, cu un glas coborît, cu vorbe de fiecare zi, dar cînd sînt romanțioși (căci uneori și personajele Sidoniei Drăgușanu sînt romanțioase), sînt romanțioși nu așa cum se face pe scenă, ci așa cum fac uneori pămînteni cînd vor să semene cu eroul unei cărți sau să-și dea aere de poeți. Îmi place replica vioaie, plină de intuiții, cu umor dar și cu o secretă nostalgie a *Serii răspunsurilor*. Dar, mai ales, îmi place tonul sincer al piesei. Este o plăcere să vezi pe scenă oameni care