



In memoriam

Arta lui Octavian Cotescu

Octavian Cotescu a părăsit scena, pentru totdeauna, la 54 de ani, după o carieră strălucită asupra căreia n-au fost dubii niciodată. Nu le-au avut nici profesorii săi ieșeni Gina Sandri și Ion Lascăr, nici Lucia Sturdza Bulandra, directoarea care l-a întîmpinat, în 1950, cu căldură, în teatrul ei și nici unul din regizorii cu care a conlucrat. El însuși n-a avut îndoieli asupra alegerii făcute; și-a ales, adică, profesia cu necesitate. În una din puținele mărturii făcute de-a lungul anilor (dialogul cu Amza Săceanu, în cartea acestuia „Fața văzută și nevăzută a teatrului”) el chiar definește actoria ca o stare de necesitate: „A fi actor este o nevoie. Ai nevoie, la un moment dat, să fii actor... la 13 ani am simțit nevoia de a fi actor și de-atunci existența mea s-a desfășurat doar în sensul acestei nevoi”. Trebuință organică, imperioasă, ea se împlinește printr-o muncă fără sfîrșit. Curios, puțini actori au spus (și au dovedit) că toate personajele pe care le-au creat trăiesc în ei, se păstrează în fibra lor intimă, nu pot muri și nu pot fi lepădate: „Activitatea de creare a unui rol e un proces nemaipomenit de delicat și de intim. Nu numai că n-aș putea să spun unde începe, dar n-aș putea să spun ce este, cînd se termină, sau dacă se termină vreodată”. Într-adevăr, considerînd nu un anume rol, ci un tip rezultat dintr-o serie — cum ar fi eroul mazilian — putem spune că Octavian Cotescu l-a fasonat toată viața, fie că a dat efigie lui Gogu din **Proștii sub clar de lună**, ori personajului cu mai multe

fețe din **Tandrețe și abjecție**, sau lui Iordache din **Acești nebuni fățarnioli**, fie că a împrumutat note distinctive ale acestora lui **Chițimia** al lui Băleșu sau lui Vasile Vasile din **Sfîntul Mitică Blajinu** a lui Baranga. Printre trăsăturile caracterizante erau mirarea că lumea nu judecă la fel ca el, surprinderea că prostia nu-i este acceptată, ba chiar proslăvită, indignarea că e combătut, difidența față de normalitate, incapacitatea de a munci, de a se situa în zona umanului, spaima animalică de a fi prins și scos din vizuina lui suflatească pentru a fi decorat de parazitism.

Cotescu nu citea rolul pe scenă, nu-l recita și nu-l declama. Pentru el textul dramaturgic devenea o realitate proprie, într-o asumare totală. Jovet observase că actorul se acționează, folosește nu paginile ce le-a memorat, ci „o transcripție fizică” a lor. Compunînd personajul, actorul nostru îl hotăra mersul, risul, înrările, ieșirile, respirația, ritmul vorbirii, calitatea tăcerii, direcția privirii; nu rămînea inert nici un element al individualității. În cele cinci părți ale spectacolului **Tandrețe și abjecție** (O plimbare cu barca, Cicatricea, Pălăria de pe nopțieră, Cerc vicios, O sîr-bătoare princiară) montat la Teatrul Bulandra în 1971, în regia lui Cornel Todea, actorul trecea prin diverse stări și ipostaze, partitura caleidoscopică oferindu-l o anume diversitate, dar pe un tip-pivot. Acesta era examinat în împrejurări istorice — în stare să savureze o execuție ca pe un divertisment și să pro-

voace o crimă pentru a-și păstra grația mai-marilor săi — apoi în circumstanțe ale actualității, înfășurându-și nemernicia în fraze principale sau în atitudini sentimentale, proclamând-o cu cinism sau ascunzând-o cu înfricoșare. Cotescu a înfățișat tipul cu o mare finețe și cu o tot atât de mare pătrundere: bărbatul cerea imperativ femeii pe care o părăsea să se frângă de durere la despărțire — fiindcă așa arăta, în capul său pătrat, în care până și romantismul era codificat, o scenă-model de ruptură. Iși infama ciceronian, în ședință, prietenul, denunțându-l și minjindu-l, pentru ca apoi, ghemuind gesturile largi și stringind ghearele în jurul unei sticle de pe o masă de restaurant, să-și declare, autobatjocorindu-se, reaua-credință și, din nou, un ceas mai tirziu, să-și desfacă iar, emfatic și vindictiv, aripile negre de cobe urlătoare. Îl amenința crunt pe Beethoven cu distrugerea, în timp ce, printr-o izbutită metaforă regizorală, alerga năucit, din colț în colț, sub loviturile sonore, invincibile, veșnic triumfătoare, ale Simfoniei Destinului. Valora groaza și cinismul feudalului Varga, crispindu-l cu gîfuituri și gemete, destinzându-l cu un rinjet sardonice, ce părea a convulsiona întreaga-i făptură, obligându-l să-și analizeze, un-suros, propria-i neetichetă, năruindu-l în ticăloșie și poleind în culori grotestice timpa satisfacție a nemerniciei biruitoare pentru o clipă. Aici, ca și în personificarea numitului Iordache din **Acești nebuni fătarnici** — unde impunea ștrelenia, apostaziile neconținute și ridicolul corosiv al croulul mazilian — actorul nu producea nici o mișcare și nici un gest aleatoriu. Dar nu se lansa în nici o mișcare și nu săvîrșea nici un gest prisoselnic. S-a chinuit multă vreme să găsească un echivalent cît mai expresiv al neputinței lui Gogu de a săvîrși „ceva omenesc”. „Ia-te cu miinile de cap!” țipau, isterice, cele două femei din preajma lui, dar el, îngrozit, cu ochii cît cepele și în genunchi, rotea în zadar labela pe lingă urechi, pe deasupra creștetului, incapabil să facă gestul decisiv.

E neîndoielnic că succesul constant în configurarea personajului comic s-a datorat și detașării ironice față de erou, căruia îi divulga inautenticitatea într-o complicitate subtilă cu spectatorul. Un ziar vest-german din München, care a prefut mult opera scenică românească **Tandrețe și abjecție**, a numit această disponibilitate specială a artistului nostru „o suverană distanță parodică față de roluri”. Care ar fi rațiunea ei teoretică? Într-o declarație mai veche, actorul vorbea despre „jocul neconținut în ramele lucidității, avînd mereu prezentă în minte dedublarea”.

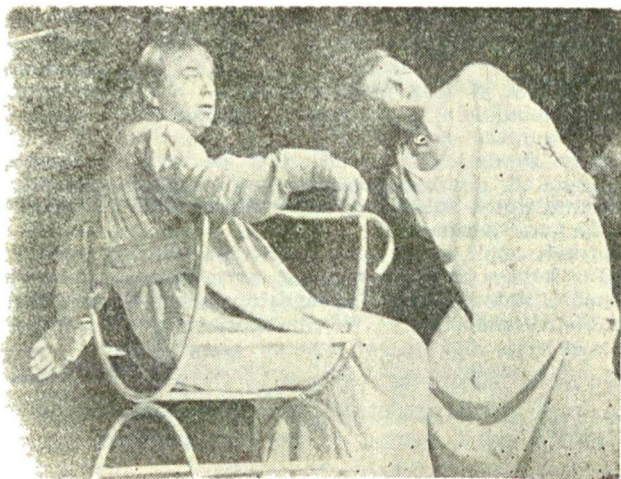
Această precizie în definirea tipului, cu păstrarea unor constante atitudinale, precum și măsura — ostilitatea funciară față de facilități, truvaluri ieftine, improvizatij momentane — i-au dat posibilitatea să dezvolte o **caracterologie** proprie în registrul comediei satirice moderne, pe o claviatură bogată, mergînd de la realismul cotidian al blajinilor ironici și autoironici (în **Fii cuminte, Cristofor!** sau **Varlaam în Omul cu mîrtoaga** — la Televiziune) pînă la grotescul patibularilor (în **Tango**). Un imbecil făurit de Cotescu devenea un prototip. În **Sfîntul Mitică...** era „însăși imaginea parazitului profitor”, cum a scris Traian Șelmaru în „Știința”. O canalie căpăta însemne heraldice în gen; după părerea mea, Tartuffe a arătat mereu, cu brio, cele două fețe ale sale: călugărul bătăran și hulpav, infumurat și viclean, și omul de lume pervers și rafinat, poet baudelairian, sofist ager, ce răstoarnă cu perspicacitate raționamentele altora prin surprinderea punctelor slabe ale logicii lor comune. Interpretul pornea de la considerentul că surprinderea ambelor ipostaze sensibilizează mai puternic fătarnicia omul care face declarații onctuoase, în avînturi veritabil lirice, într-o exaltare cuceritoare, ce o duce realmente pe Elmira, soția lui Orgon, pînă aproape de abandon, e același care se dezbracă iute, caraghios în lenjeria sa bizară, aprîns de lubricitate, gata să se arunce asupra femeii ce părea să cedeze.

Prototipul imbecilului, canaliei, brutei, individului veros, duplicitarului era realizat printr-un savant joc dublu. Pentru regizor, îndeobște, teatrul în teatru se rezolvă oarecum mai lesne; pentru actor, problema e de a se face și de a se preface în schimbări și treceri rapide, iar uneori în concomitență. Eisenring din **Biedermann și incendiatorii** juca (ajutat excelent de Mircea Albulescu) comedia supărării, violentîndu-și comparsul, dîndu-l cu capul de butoiul cu lichid inflamabil, pentru vina de a-l fi „speriat” pe amfitrionul și așa îngrozit de intruși. În **Maestrul și Margareta**, profesorul din clinica de boli psihice îi „ajuta”, cu o blîndețe serafică, pe pacient, pur și simplu frîngîndu-l. Venalul administrator din **Anecdote provinciale** căpăta un chip goyesc, pentru ca, la un moment dat, liniile dure ale sinistrei caricaturi să se înmoaie, dînd o biată mutră de preocupat suburban. În **Chișimlia**, jocul pe două posturi era chiar esența spectacolului.

Contradicțiile tinzînd să se disimuleze sub o mască unică erau gradate cu minuție, într-o pendulare continuă ce stîrnea o îndoială perpetuă, captivantă, cu privire la adevărul și falsul eroului. Așa cum a definitivat un tip mazilian, Cotescu a închenărat și un tip de bătăran, mize-



**„Tandrețe și
abjecție” de
Teodor Mazilu
(cu Gina
Patrichi)
— Teatrul
„Bulandra”**



**„Măestrul și
Margareta” după
Bulgakov
(cu Ștefan
Iordache) — Teatrul
Mic**

Mărturie

Am fost, timp de o viață și două eternități, colegi de cabină, nebunii aceleiași vis și pierzători ai serilor frumoase.

Tavi avea un miracol — când mi-era frică să intru în scenă, îmi spunea :

— Intră, ești băiat deștept, te vei descurca.

În serile (am avut și de-astea) când eram îngimfat, îmi spunea :

— Fănică, intră acolo și gindește-te frumos că ești acasă.

Mi-a fost așa de drag pentru că de la el am învățat că a fi la teatru înscamnă a fi acasă.

Ștefan BĂNICĂ



Cu Ovidiu Schumacher în
„Chițimia” de Ion Băieșu — Teatrul
„Bulandra”



Minetti, în piesa omonimă de
Thomas Bernhard, alături de
Tatiana Iekel — Teatrul Mic

rabil sau larvar, bestial sau doar furtiv în potlogării mărunte, fariseic, pînditor, cinic, violent, agresiv și retractil, comici-zindu-l cu intensitate, cu umor îmbelșugat și ironie distilată. Aici a înseriat personajele Edek, Eisenring, Baronul (din **Azilu de noapte**), Tartuffe, Costel (**Tanța și Costel**) și altele. Privesc fotografiile rolurilor de mai sus și observ cîteva trăsături comune: obraji umflați, acru mofluz, cu colțurile gurii lăsate, ochii îngustați, zîmbetul perdid, risul timp, părul în neorînduială, pe frunte, buza răsfrîntă a dispreț batjocoritor, împietrirea chipului. Mi-amintesc, firește, și inflexiunile atît de spirituale ale glasului: interogația fals-candidă, surpriza mimată acut, tonul mîeros, hohotirea înăbușită în gușă, indignarea clamată, sclifosirea (la lecțiile de limbă engleză ale lui Iordache, luate de la Silvia), orgața răpîită, asprimea demagogică, imprecizia gălăgioasă, șoapta de reptilă.

Nu toate rolurile i-au reușit, dar nîciodată n-a „ucis” vreunul, — cum a zis, la un moment dat, Radu Popescu, socotînd, eronat, că fixitatea cretină cu care actorul înzestraseră un personaj al lui Baranga ar fi anulat acea făptură. Macbeth însă a fost o strădanie mare, nefinalizată, ce se străvedea ca și cum am fi privit actorul la lucru, nu ființa scenică finită, acționînd. Dar în acel spectacol paradoxal n-a reușit pe deplin nici Toma Caragiu, în Banquo; și n-au izbutit nici alții. A fost și unul din puținele eșecuri ale lui Liviu Ciulei. De regulă, însă, Octavian Cotescu și-a impus personajele, mari sau mici, poate și din cauză că le personaliza în compartimente distincte ale galeriei sale tipologice. Un actor însemnat creează, într-o existență, o teatrotică, unde oamenii cărora le-a dat viață sînt oarecum clasificați, așezați pe categorii. O apariție episodică, un rol mai redus ca întindere, ori semnificație, nu e conceput în sine, ci raportat. Aura Buzescu, făcînd o secretară în **Ultima oră**, amintea de doamna Dangaard; Alexandru Ciugaru din **În Valea Cucului** era întruchiparea acelai din filmul **Directorul nostru**; Radu Beligan în **Doctorul Șmil** din **Apus de soare** îl reamintea, prin accentele unei suavități inteligente, pe Miroiu din **Steaua fără nume**. Dacă am avea la dispoziție material de filmotecă, sau măcar un album cu fotografii ample și bune, am putea studia caracteristici ale marilor personaje ale lui Cotescu — Molière în **Cabala bigoșilor** (curtean versatil dar artist schimbător, om suferînd și copilărește îndrăgostit de o actriță foarte tină, epuizat de nesfîrșite lupte, lipsuri, contrarietăți personale, mărț, dincolo de decădere fizică, uriaș prin geniu), Horia în **Procesul Horia** (tăcut, înclăștat, impozant tragic), El în **Nu sînt turnul Eiffel**, sau

Bărbatul în **Interviu** (elegant, sigur, felin, meditativ, sarcastic, anxios, viril), Edek din **Tango** (dezvăluindu-și treptat amenințarea potențială, punctînd-o cu mici grosolănii, pași întîi furișați, apoi apăsați, gesturi frînte, rînjete garnisind stupidele anecdote, priviri oblice, schimonosirea sadică a feței și, în sfîrșit, respingătoarea, dominatoarea invitație la dans), — am putea deci detecta caracteristicile acestora, în embrion, în rolurile mai mici din **Vlaicu și feciorii lui, Tache, Ianke și Cadir, Pădurea, Nebuna din Chaillot, Puterea și Adevărul, Oamenii de azi, Învățătoarea, Fotbal, Portretul, Iubire pentru iubire, Casa de mode**.

I-a fost dat actorului să realizeze un soi de antologie a procedeelor și o sinteză a modurilor sale de conspect în **Minetti**, (Teatrul Mic). Piesa lui Thomas Bernhard, propunînd o biografie glosată a unui bătrîn și decrepit actor vest-german, în retrospectivă cu vîsări funambulești, nu oferea prea multă substanță. Actorul român a depășit considerabil condiția personajului prin contextualizări originale gîndite, lux de detalii, policromie categorială a realismului întruchipării. Pe lîngă datele ce i le cunoșteam, Cotescu și-a mai relevat aici capacitatea excepțională de a decupa spații scenice proprii în ambianță, o mobilitate tot altă de excepțională — ce-l făcea să umple scena, vădîndu-se stăpîn al absolut al unei lumi transcendente, populate de fanteze viscolite — și un fel propriu de a utiliza costumul. Găsesc o remarcă veche a lui Cervantes, într-un îndemn adresat histrionilor din vremea sa „Să știi să porți costumul în mod avantajos”. Interpretul nostru plutea în spectacolul **Minetti** într-un palton vechi, rău croit. Îl folosea ca pe un vestmintă prea larg, pentru a sugera bătrînul istovit de vîrstă și de privațiuni. Îl făcea să fluture în complicatele arabescuri ale corporalizării. Și, deodată, buleandra ponosită se transforma într-o mantie vrăjitoarească, evocînd cu atîta forță poetică mirajele artei încît te așteptai ca pe la poale să se ivească spiriduși și ieie.

Nici aici, unde, în cea mai mare parte a acțiunii, era solitar pe scenă, nici în spectacole cu distribuții ample, Octavian Cotescu n-a jucat de unul singur. Pentru el, relația cu partenerul, cu toți partenerii, era lege. În **Hedda Gabler**, comunicarea cu Gina Patrîchi era atît de extraordinară, încît o clipă am avut senzația, ca spectator, că am pătruns cu indecență într-o scenă intimă dintr-o casă necunoscută. În **Azilu de noapte** actorul se străduia dramatic, aproape exasperat, să stea de vorbă cu ceilalți, care-l evitau, sau îl respingeau. Iar în **Tartuffe**, toate scenele sale erau, printre altele, încercări persuasive de se-



Cu Mircea Albulescu în „Domnul Bledermann și incendiarul” de Max Frisch



Nae Grlimea din „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale

ducție a celorlalți, sau obstinate tentative de repudiere. Mi-a amintit odată (cînd le demonstra studenților săi — dintre care mulți sînt azi actori de frunte — cit de vie și mai ales **neîntreruptă** trebuie să fie legătura fiicăruia cu cellalți) de un imbold dat confracților săi de către faimosul comedian de odinioară, Lelio Riccoboni „Inchipule-ți că actorul care-ți dă replica e în acea clipă unica ființă a lumii, singura care poate culege sentimentele tale”.

Cotescu lucra astfel, în conexiune inebranabilă și permanentă, în rolurile caragialene Nae Grlimea și Cațavencu (pe care le-am analizat, dealtfel, pe larg, în cartea „Elemente de caragialeologie”, Ed. Eminescu, 1979). Pe tot parcursul vieții sale scenice frizerul se exercita, ca să zic așa, pe alții. El intra arborînd jemanfîșismul, mîncînd semințe de bostan, preocupîndu-se vag de treburile locan-dei — lăsată cu nădejde în seama calfeii — dar ascultînd cu o viclenie de pre-pelicar, cu urechile clulite, relatările despre ce s-a petrecut în lipsa lui, mistifi-cînd-o actoricește pe Mița, jucîndu-i un renghi ca să-i poată fura sticlucă, respin-gînd și potolînd amantele cu mitocănie, manifestînd o curlenie sulemenită față de bărbați. Cînismul său nu arăta defel bonom, fondul era agresiv. Se amintea dealtfel, elocvent (în discuția Pampon-Iordache), că „dom’Nae” îl buzunărise și-l bătuse pe spițerul escroc cu biletul „tras cîin circulație”; pe urmă, vedeam cu ochii

noștri cum Grlimea o imobiliza pe iste-rica Mița, ca un luptător de greco-ro-mane, pentru ca după ce-i lua, în sfîrșit, sticlucă cu lîchidul caustic, s-o apuce de ambele mîini și s-o tîrască, lovînd-o din mers, pînă-n odăiță, unde pur și simplu o zvîrlea ca pe o cîrpă, pe podea. Cînd Catîndatul, legat la falcă, începea să facă obișnuitele lui fașoane, frizerul-subchi-rurg-dentist se urca pe genunchii lui, des-chizîndu-l gura cu forța, ca la cai, nău-cîndu-l sub greutate, maltratîndu-l ca să-și introducă „ostromentele” în cavi-tatea bucală a clientului, îndemnîl său de „șezi binișor” adresat acestuia devenînd ridicol față de zvîrcolirile disperate ale omului din scaun, care nu mai putea să respire cu matahala aceea răsturnată peste el. După bal, găsîndu-le încăierate pe cele două dame în frizerie, Nae le despărțea cu brutalitate, lovîndu-le iute și simultan, cu dexteritate, pe amîndouă, și urlînd la ele, împingîndu-le cu atîta putere încît le prăvălea pe scaune. Iar ca să le trezească din presupusele leși-nuri, le pălmuia iar, cituși de puțin tan-dru, apoi le moraliza aspru, atrăgîndu-le atenția să-și vină în fire, ceea ce ambele și făceau numai-decît, nu atît de teama amanților oficiali, ce urmau să apară iminent, cît de posibila admonestare con-tondentă de către cel ce le vorbea.

Ideea regizorală atît de originală și geniul actorului scoteau personajul din galeria frizerilor cu lavalieră, mandolină și mustața în furculiță, fluturaș parfu-

mat și zgloboi, și-l așezau într-un raft tipologic superior, ca produs reprezentativ al satirei caragiale, vizind — cum zicea Pompiliu Constantinescu — „un mahala-gism etic și intelectual”, figurind un mas-cul greoi și obtuz, viețuind la nivelul primar al „poștei și pindei. Sigur, e vorba de acțiuni fizice, dar acestea erau puse în serviciul unei comunicări fervente cu ceilalți, determinind tipul de relații, care, la rândul său, stabilea stările și mediul.

Distribuirea lui Cotescu de către Liviu Ciulei în Cațavencu a fost întâmpinată cu unele reticențe. Ele s-au dovedit, ulterio-rior, nefondate. Și aici raporturile erou-lui cu lumea au fost bogat concepute, re-torul clântău fiind efectiv generatorul in-trigii, nu un avocat agramat și țănoș, ci o lichea versată, al cărei discurs lă-trător era rostit acum cu interesante in-terogații zvirlite auditoriului din actul trei și, în esență, cu seriozitate, cu efor-tul vizibil de convingere a celor ce-l as-cultau. Actorul sensibiliza nu numai la-turile morale ale eroului, ci fenomenul de cațavencism; și adică o chintesență a poli-ticianismului fără scrupule, demagogiei patriotarde, camelconismului, spiritului versatil. Era mereu în mișcare și extrem de atent la tot ce se întâmpla în jur; pă-rea un mosor pe care se înfășurau toate firele acțiunii.

Unii critici nu l-au înțeles, au exprimat indoile, l-au negat. Un cronicar autorizat și de finețe l-a judecat (în „România literară”) prin spusele lui G. Călinescu „Cațavencu se resemnează cu bonomie” (în final) și a apreciat că „discursul pe care, învins, îl rostește în onoarea prefectului e plin de ranchiună, veninos chiar”, deci „fals”. Dar tocmai aici era unul din elementele de noutate, seducă-tor, căci atît regizorul cit și actorul de-ciseseră că lupta pentru putere, pentru prefectură în speță, **va continua** (nu-i dăduse oare Zoe, discret, avocatului o speranță?). În săptămîna următoare, aceeași revistă publica însă și o altă cronică la spectacolul Teatrului „Bu-landra” cu **O scrisoare pierdută**, în care se opina, dimpotrivă, că „în locul unui Cațavencu imbecil și labil, incapa-bil de dedublare (cum îl vede G. Căli-nescu) dăm de un Cațavencu a cărui pros-ție nu-l împiedică să fie ipocrit, viclean și plin de resentimente (subl. mea)... Di-mensiunea «idilică» a stupidității se pier-de într-o mare măsură; ni se dez-văluie, în schimb, aspectele mai puțin evidente, dar moralmente mai primejdio-ase, ale aceleiași stupidități, care rămî-ne marea temă a lui Caragiale. O astfel de perspectivă îmbogățește în nuanțe carac-terologice comicul caragialean”. În „România liberă”, Radu Popescu socotea rolul „marele gol al interpretării”, de-oarece ar fi fost prezentat nu eroul știut,

ci „un lufoc mecanizat”, „un inocent funambul de provincie”. Cum însă cro-nicarul discredita în întregime noua montare a capodoperei numind-o „o zădărnice”, judecățile asupra inter-preților trebuiau să treacă, toate, prin acest filtru prestabilit. Dar și cotidianul publica (a doua zi chiar) un articol al lui Eugen Barbu, în care, cu destule rez-erve asupra viziunii regizorale și a unor interpretări, scriitorul sublinia că Octavian Cotescu „face din Cațavencu o neuitată și colorată canalie”. Dinu Săraru, în „Săp-tămîna culturală a Capitalei”, își exprima entuziasmul, scriind că actorul „este real-mente magistral în definirea cameleo-nismului politic, a iezuitismului provin-cial, în anvergura arivistă și în lășitatea cea mai lamentabilă, toate jucate cu plasticitate a mișcării și a gestului care-l fac de asemenea memorabil”. George Genoiu (în revista „Ateneu”, apoi în cartea sa „Teatrul de toate zilele”) por-ne de la ideea că viziunea asupra lui Cațavencu pe scena Teatrului „Bulandra” e cu totul originală, un „aliaj pe care nu-l poate realiza decît un mare actor”, aliajul (în materie de modulații verbale) constituindu-se din nuanțe revendicate de **interesele** eroului, el devenind „îndrîjit, galant, protocolar, emfatic, dezolat, umil, batjocoritor, naiv, rugător, sentențios...”. O cronică analitică notabilă a revistei „Teatrul” (Ileana Popovici, nr. 2/1972) semna la unul din însemnele noului spec-tacol, ce prezenta „sisteme de alianțe și adversități, determinate, de presiunea interesului”, Cațavencu fiind creat de Cotescu cu scrupulozitate („nici un amănunt nu rămîne la voia întâmplării”) „un personaj neașteptat, combinație de slăbiciune și viclenie... dibaci, impertinent, ținîndu-se pe burta la nevoie, știînd să-și poarte umilînța ca pe o floare la butonieră — ca să iasă intact din orice încurcătură și s-o poată lua apoi de la capăt, adaptabil, insistent, tenace, în felul său nemuritor”.

Mi s-a cerut, acum un an, o inscrip-ție pentru un medalion al artistu-lui. Am scris că-l socotesc pe Octa-vian Cotescu unul din instrumentele ho-tărîtoare ale uriașei orchestre a teatrului românesc contemporan, care nu se potic-nește în dificultatea nici unei partituri, oricît de celebre. Fără el, portative ale acestor partituri — de la Caragiale, Baranga, Mazilu, Băieșu la Ibsen, Shaw ori Max Frisch — ar fi rămas mute pen-tru scena noastră. Cu el, armonia virtuoz-ului ansamblu se întregeste și ecoul acestuia în nație și în lume își amplifică prelunga-i rezonanță.

Astăzi nu am altceva de îndreptat aici decît timpul verbelor: cu cea mai adîncă tristețe, trebuie să le pun la trecut.

Valentin SILVESTRU