

scrisul actului III și recapitulind impresiile de la spectacol, deși îmi mențin în totul observațiile de mai sus în legătură cu regia, trebuie să recunosc că dintr-un anume punct de vedere foarte prețios, actul acesta a fost totuși salvat. A fost salvat de jocul excepțional al interpreților. Mă refer în primul rând la Tanți Cocea, Jules Cazaban și Beate Fredanov. Tanți Cocea, după scăpărea realizare din actul II a reușit printr-o sobră concentrare să armonizeze la o înaltă tensiune cuvântul, mișcarea, sinceritatea și poezia prezenței. În actul III a știut să se molcomească, să treacă în umbră, lăsând în prim plan jocul tinerilor, Pavel și Veronica. Mi s-a părut extrem de ingenioasă și fericită această discretă și expresivă modestie care, sintem convingși, a ajutat mult. Cu Jules Cazaban s-a întâmplat altceva. Verva cu care a știut să coloreze decrepitudinea coșierului Alexandru (era cit pe aci să spun, a profesorului Kovacs) a completat fericit duetul tinerilor (Michaela Juvara, sobră, la locul ei; Septimiu Sever calm, distins, puțin prea distins). Benedict Dabija (Ilie) a desfășurat trei roluri bine gândite, excelent compuse; în actul III, poate din cauza atmosferei, mi s-a părut că a împins nota de idiotie a rolului un pic prea departe de linia caricaturii: a devenit comic; asta n-ar fi rău, dar a stîrnit simpatie, ceea ce falsifică esența personajului.

Beate Fredanov a recuperat în actul III ceea ce a scăpat, printr-un joc prea vădit calculat, în actul precedent. A știut să se miște, să fumeze și să fie de un cinism și o dezabuzare atât de convingătoare, încît a realizat în scenă o atmosferă de o justă tonalitate. Fory Etterle a creat două roluri splendide, fine: a jucat colorat, compunindu-și mas-

ca din amănunte. Totul a fost interiorizat, semnificativ: cinism, candoare, perversitate, politețe — iată numai câteva din atributele ce ni se pare că nu pot trece nerelevate.

Leny Caler s-a regăsit pe sine, pe un drum, abandonat în ultima vreme. Evoluția domnișoarei Macri cea tinăra a fost marcată de acțiunea în cele trei episoade în care apare, cu o caracteristică îmbinare a umorului ingenuu și tragicului pe care tipul „fetelor bătrîne” îl implică. Ridicolul și tragicul acestor femei — așa cum a fost intrupat de Leny Caler — a stîrnit bine-meritate aplauze.

Ar trebui să vorbesc — și ar fi multe de spus — despre jocul fiecărui interpret în parte. Din punct de vedere actoricesc piesa *Trei generații* nu are roluri secundare. Chiar și cele mai neînsemnate apariții, devin la un moment dat nucleare, polarizînd în juru-le întreaga energie dramatică a scenei. Acesta e cazul și cu tragicul cuplu Ioniță (Ștefan Ciobotărașu) și soția sa Sultana (Marietta Rareș). Compuși anti-tetic, — el, rapacitatea cîinească a sacralului *pater familias* — ea, timorata victimă a sclaviei conjugale —, interpreții au reușit printr-o foarte simplă, dar concentrată, paletă psihologică să sugereze perfect atmosfera-cheie a întregii drame.

Recapitulînd acum, în concluzie, problemele celor „trei generații” avem convingerea că, atît pentru spectatorii entuziaști cit și pentru cei nedumeriți, a rămas ca o certitudine că Teatrul Municipal, W. Siegfried și excelentul colectiv actoricesc ne-au oferit pe textul Luciei Demetrius un spectacol în care gîndirea și interpretarea, problematica și emoția dramatică au mers mină-n mină de la început pînă la sfîrșit.

Ion D. SÎRBU

## A fi și a nu fi în notă

Cronicarului nu i se dă voie să pună note. Dacă ar face-o, dacă ar spune de pildă: textul are nota 7+, actorul X „magna cum laudae”, iar actrița Y este declarată corigentă — și confracții și cei prost notați s-ar supăra.

Cu toate acestea, cronică (exceptînd fi-rește pe aceea conținînd jumătate descripția subiectului și jumătate lista actorilor, care au interpretat „cu căldură”, „cu emoție”, „cu o mare putere de interiorizare”) cuprinde în fond mai multe note și o medie

generală pe care cel ce scrie le pune după puterea minții și a pregătirii sale. Uneori aprecierea e pusă în văzul tuturor, alteori înfășurată în zeci de scutece ca un copil infofolit prea tare, căruia nu-i mai vezi năsul, dar îl auzi scîncînd.

Continuînd comparația, aș spune că Virgil Stoenescu și Octavian Sava se prezintă în fața juriului ca doi candidați despre care „cineva” a vorbit în prealabil cu președintele comisiei și anume într-un mod cit se poate de favorabil. Recomandația stă



Scenă din actul I

în chiar titlul piesei care anunță: 1) o comedie (în sfârșit încă o comedie) și așa spune, mai mult decît o comedie, căci *Nota zero la purtare*, pe scena Studioului „C. Nottara”, este, 2) o comedie pentru și despre tineret.

Cu toate acestea, lucrarea are merite proprii evidente, încît în ultima instanță orice argument în afara ei este inutil, mai ales că apelul la pionierat, la tema „care nu a fost de mult tratată”, la „genul atît de puțin abordat”, — dacă nu e susținut de demonstrația valorii, rămîne aerian și fără obiect, ca o invocare a muzei, sub care nu se află nici un vers.

Stilul comediei în cauză este — dacă mă pot exprima astfel — fără pretenții. În fața ei, persoanele cu gusturi supraraținate ar putea avea o grimasă ca în fața unui produs minor, iar cei care profesază permanent o gravitate solemnă, desigur nu totdeauna vecină cu inteligența, s-ar putea alarma. Dar acest gen de comedie place publicului și răspunde unei necesități obiective. Doar muzicienii nu scriu toți numai pentru orgă și nu compun numai oratorii.

Fiind vorba despre un liceu, despre elevi, aproape nimic din ceea ce dă farmecul unei asemenea atmosfere nu a fost uitat. Magiștrii și discipolii sînt pe rînd porecliți și poreclitori. Profesorul de istorie se adresează numai cu „dromaderule”, elevii i-au uitat aproape numele adevărat, căci pentru ei el este numai „domnul Vucea”. Băieții răspund la apelații ca Tarzan, Barbarossa, Johny și-și dau cit mai mult osteneala să-și transforme porecla în renume. De pe tablă nu lipsesc caricaturile profesorilor, nici de pe scaunul de la catedră, piuneza. Soneria care anunță recreația a fost prevăzută cu un fir secret, burlanul de la sobă legat cu sfoară destinată să declanșeze cataclismul în ora de geografie. Există și inofensiv material exploziv, ascuns în călimări, și praf de strănutat. „Suflatul” dă naștere la calambururi și la note proaste, întirzierile incorrigibilului Barbarossa la scene hazlii și întorsături neprevăzute.

La acest capitol și autorii și regizorul (Ion Lucian) sînt tari. Textul are vervă, spectacolul are ritm, pe scenă este păstrată o voioșie molipsitoare, dar fără stridențe.

Dar din spuma de mare numai Jupiter a putut să facă pe fiica sa. O piesă, oricît de spirituală ar fi, nu poate trăi numai

din „spirite”. Caracterul „ușor” al comediei se referă la cum spun autorii și nicidecum la ce vor să spună. Or, ceea ce dă consistență piesei și o direcție ambianței juvenile este tocmai dorința dramaturgilor de a descifra într-o serie de întimplări mărunte, caracteristice liceului din anii '45, '46, primele zvicniri ale embrionului școlii noi. Ceea ce-și propun este deci grav, așa cum se și cuvine să fie intențiile chiar și ale umoriștilor.

Dar gravitatea în comedie nu este nudă. A fi grav, aici, înseamnă să știi să declanșezi risul, risul la care se gîndeau cei vechi cînd spuneau: „*ridendo castigat mores*”, sau Cehov, cînd zicea că a rîde este o problemă foarte serioasă. Din păcate, de multe ori asemenea citate rămîn aforisme de care cu greu ne despărțim cînd discutăm problema, dar care au mai puțină trecere cînd e vorba de scrisul propriu-zis.

Discutînd în general, cred că neîncrederea în „seriozitatea risului” pornește chiar de la autori, care nu izbutesc sau nu îndrăznesc să-și dizolve seriozitatea în umor. Comediile scrise pînă acum în genul *Notei zero la purtare* păstrează într-o măsură mai mare sau mai mică, dar ca un factor comun, pecetea nesudurii dintre comedia propriu-zisă cu qui pro quo-urile, cu eroii săi hazlii, cu legile sale specifice și o parte din conținutul său, care plutește ca un corp străin, insolubil, moralizator, sub formă de idei abstracte, printre acte și scene. Recenzenții spun uneori că „ideea străbate ca un fir roșu de la un cap la altul al piesei”. Dar ideea n-are voie să străbată „ca un fir roșu” și nici să fie cusută cu ață albă.

Or, cum „responsabilul cu tema”, aproape fără excepție, sînt personajele pozitive, asupra acestora cade „năpasta”. În fond, ele sînt tratate ca adevărați paria pentru că sînt scoase de sub legile comediei, luînd

du-li-se astfel dreptul de a se bucura de binefacerile acestei legislații (spirit, umor, ironie etc.). Uneori ele rămân scheme de tinichea. Alteori, în cazuri mai „fericite”, — eroi de dramă. Dar nici așa nu este bine, căci, precum se știe, muzele lucrează conform unei anumite diviziuni, iar Melpomena n-are puteri și pe uscat și pe mare.

Aici este — deși mai puțin strident decât în unele producții anterioare — și punctul mai slab al lucrării de care ne ocupăm. În spectacol, acest lucru nu îți apare foarte evident, datorită aproape exclusiv lui Iurie Darie (și firește regizorului în măsura contribuției sale). Rolul lui Ștefan Vardia, eroul piesei, utecistul care învață o clasă întreagă „că școala nu este un maidan de golănisme” și încă și mai mult, nu are nici pe departe farmecul lui Barbarossa sau al lui Tarzan. Cu toate că pe parcurs are unele scipiri, el rămâne într-o măsură un copil de zahăr (ceva mai mare de ani) care adoră untura de pește. Dar această remarcă o faci citind textul. Pe scenă Ștefan Vardia este simpatic; când își dăscălește tovarășii are un zimbet prietenos și modest; este principial fără a fi doctoral, deștept fără ifose, generos fără fanfaronadă. Personajul are spirit și farmec, dar spiritul și farmecul aparțin actorului Iurie Darie și nu personajului Ștefan Vardia.

Aici actorul a onorat polița dramaturgilor. Dar nu toți actorii sînt dispuși la asemenea gesturi. De pildă, Cornel Gîrbea a mărit deficitul personajului printr-un plus de rigiditate și de conveniență, dînd încă o și mai mare paloare figurii lui Anton Pleșoianu și ratînd în dulcețarie o scenă care ar fi putut să fie gingașă („Noi mohicanii, slujitorii zeiței Acatama vom spune totdeauna adevărul...”)

Pentru ce autorii au scos din sfera comediei pe acela din care voiau să facă cel mai clarvăzător erou al lor? Pentru ce i-au pus pe buze numai zimbete ocrotitoare, iar în gură replici fără sare, din care rezultă deosebiri între artă și știință („În artă, lucrurile nu e nevoie să fie spuse totdeauna pe de-a întregul. Artă sugerează...” etc.), rezultă politica față de cadrele vechi, rezultă orice — în afară de o individualitate? Pentru ce nu sînt lăsați sfînșii să trăiască printre piramide?

Pentru ce au simțit autorii nevoia să sublinieze cu trei culori, anumite gesturi? Pentru ce Mișu Felecan cînd își trimite colegul după țigări mai crede necesar adausul: „am vrut să-l umilesc”? Pentru

ce profesorul Butnaru pe care, vedem foarte bine, nu-l interesează altceva decît mișcările scoarței, vrea, de cîte ori apare în scenă, să ne asigure că el „nu crede în om”? Vă dau cuvîntul că și fără acest ajutor și într-un caz și-ntr-altul, înțelesesem intenția. Vecinul meu de bancă — la fel. Căci la urma urmei — cum spune Pleșoianu — „arta sugerează”.

E bine să amestecăm utilul cu frumosul. Romanticii au pus laolaltă scene în care se plînge și se rîde. Dar amestecuri ca cel de care vorbeam mai sus sînt tot așa de greu digerabile ca siropul la salata de castraveți. Pentru ce se opune gravitatea — rîsului? Pentru ce autorii de comedii — și în bună măsură și Virgil Stoescu și Octavian Șava — s-au lăsat antrenați de această prejudecată inventată de cei ce-și inchipuie că zimbetul știrbește importanța ideilor, iar exuberanța degradează autoritatea anumitor eroi?

Dar ar fi disproportionat să insistăm mai mult. Adevărul este că în măsura în care dramaturgii au izbutit să iasă din plasa acestei prejudecăți, rezultatele sînt reușite și ele determină culoarea generală și a textului și a spectacolului. Atmosfera *Notei zero la purtare* este îmbibată de poezia gingașă a adolescenței cu tot ceea ce presupune ea: candoare și exaltare, sfiala primelor mărturisiri, teribilismul utimelor pozne și durerea celor dinții înfrîngerii, întrebarea tulburătoare „ce vom deveni?... Este însă o poezie care stă sub semnul unei anumite epoci și poartă sigiliul ei: Johnny vinde și cumpără la negru țigări americane și conduce conga pe coridoare; Mișu Felecan, băiatul colonelului și seniorul clasei, îi poruncește servului său să-i scrie compoziția la limba romînă ca și mai înainte; dar venirea unui nou coleg îl tulbură și îl aruncă la acte nesăbuite pentru că elevul nou este utecist. Profesorul de istorie a început să tremure de frica celor de la minister, dar încă nu atît de tare încît să nu spună fetei lui Pleșoianu: „vezi-ți ca și pînă acum de treburile dumitale de „elevă”... Femeile să nu se amestece în răzmerițe, că-s și neputincioase și nepricute. S-aude? Nu te lua după Ioana d'Arc! Franțuoaica aia rurală n-a fost decît o mică exaltată, care a aruncat inutil și gratuit niște pietre în balta istoriei!”

Această poezie a liceului este proprie fiecărui erou. Ea nu învăluie caracterul la suprafață, ci pornește dintr-un resort mai ascuns, pentru că în general, eroii au sufletul delicat, sînt sfioși, stăpîniți de pudoarea de a nu se arăta sentimentali.

De aceea personajele se dedau la lirism numai în momentele în care autocontrolul pare slăbit. Din păcate însă, suavitatea sentimentelor se transformă pe alocuri — și mai ales în ultimul act, care constituie de altfel o remorcă inutilă — în sentimentalism, romantismul de calitate în romanțiozitate siropoasă și prăfuită, ca orice romanțiozitate. Barbarossa face adevărate acrobații ca să nu se afle pasiunea sa pentru astronomie și, timid, nu reușește „să-i vorbească” Danei. Ștefan Vardia poartă melancolia unei dragoste tănuite; Daniel Popovici, secretul unui personaj care amintește de „Microbul”, sub o mască impenetrabilă (din păcate uneori prea tristă, mult prea tristă pentru o comedie). Pină și Tarzan, boxerul pasionat, pentru care directe de dreapta par să fie totul în viață, gata din orice să se ia la bătaie, are o căldură interioară și o generozitate pe care înfățișarea sa nu le trădează.

Discreția aceasta a fost păstrată în regia lui Ion Lucian. Atmosfera și caracterul au nuanțe fine. Arcadie Donos (Tarzan) este masiv, pitoresc, bonom, cu gesturi impulsive și stăpîniri comice; Eugenia Bădulescu (Mariana) sirguincioasă, sensibilă, cu un suris nostalgic, cam prea nostalgic pentru fata care l-a iubit pe Mișu; Aurelia Vasilescu (Dana) a apărut așa cum trebuia: o femeiușcă în devenire, în capul căreia sint numai gulerase și ciorapi nylon fără dungă; Nicu Iacob (Ion Pascu) un malagambist fervent, deși cam monoton din cauza clișeeilor; Constantin Dinescu (Daniel Popovici) a reușit un lucru cu totul remarcabil: a dat expresivitate inexpressivului, a făcut adică dintr-un chip voit șters un personaj care se întipărește în memoria spectatorului.

Nuanța a fost păstrată pină la chipurile groțesti, cum este domnul Vucea, din care Neamțu-Ottonel a făcut un zbir foarte comic în intoleranța sa, cu turnuri psiho-

logice fine, important și laș, dar laș fără clănțănit din dinți și tremurături de genuinchi. Și pentru că sintem la corpul didactic, de vreme ce el se consideră ca făcînd parte din acesta, trebuie să punem aici și pe intendentul școlii, pe moș Griguță, căruia Stelian Niculescu i-a dat mult din farmecul bătrinelor ordonanțe care vorbesc despre general cu „noi” „noi am fost”, „noi am condus”...

Aceasta nu înseamnă că în tabloul general al spectacolului nu sint colțuri mai puțin lucrate. Profesorul de geografie (Tomazoglu) nu are tonuri și semitonuri. Din cauza textului, dar nu numai din cauza lui, apariția acestuia este tristă și compactă ca o pată de negru. Nu există negru închis și negru deschis. Pentru ce atita sumbru și atita tristețe într-o comedie?

Actorii Radu Dunăreanu (Mișu Felecan) și Dinu Moiescu (Nicu Dumitran) sint cum se spune „în rol”. Cu toate acestea, fantezia și culoarea sint răspindite cu multă parcimonie. N-ar fi pretins Mișu Felecan mai multă strălucire și îndrăzneală, mai multă ascuțime de spirit care să-i justifice puterea seniorială?

Am lăsat intenționat la sfîrșit pe Aurel Cioranu (Barbarossa), tocmai pentru că alături de Iurie Darie lui i se cuvine o mențiune specială. Barbarossa este un zăpăcit cu umor, este sentimental cu sfială, pasionat cu anumită jenă, candid cu cea mai mare dezinvoltură.

Dacă n-aș fi cronicar, lui Iurie Darie și lui le-aș pune nota 10 cu distincție. Dar cum sint cronicar, trebuie să mă feresc de asemenea izbucniri ieșite din protocol și să vorbesc în limbajul nostru, adică despre „talente promițătoare pe care le-a scos la iveală acest spectacol în care autorii ne arată că...”

**Ecaterina OPROIU**

## Rețete meșteșugărești

Prezentarea pe scena Teatrului Național din București a unui spectacol cu un text aparținînd unei literaturi cu tradiții atît de diferite de ale noastre, ca ale culturii chineze, pune probleme interesante: pentru public, necesitatea de a se instrui cu adevăratele valori ale unei civilizații milenare; pentru oamenii de teatru, eficacitatea metodei prin care artiștii s-au apropiat de fenomenul puțin familiar al unui text de cultură extrem orientală.

*Cupa răsturnată*, prelucrată după o dramă clasică chineză, este iscălită de scriitorul sovietic A. Glova. Ne aflăm în China feudală, secolul al XII-lea. Bandații asediază templul în care se află frumoasa In-In, împreună cu mama ei Tsu-i, „văduva onoratalui ministru” și sclava lor Hun-Ian. Un tînăr student, Tchang, care o iubește și e iubit în taină de In-In, izbutește să salveze templul. Odată primejdia trecută, Tsu-i regretă făgăduiala