

Scriitorul nu rămîne în drama istorică tribut ar adevărului nud al cronicilor îngăbenite de apăsarea vremii. El exprimă, în mod obligator, tot aici, într-o formă mai mult sau mai puțin explicită, atitudinea și poziția sa față de viață, de problematica etică, socială, politică a timpului la care participă ca martor ocular,

În cele mai multe cazuri, istoria nu rămîne, atunci cînd se întilnește cu dramaturgia, scopul principal al operei literare. Ea devine subordonată dorinței autorului de a prezenta în lucrarea sa drama omului dintr-o anumită epocă, dramă care nu poate să nu aibă unele vibrații comune cu contemporaneitatea.

Această înțelegere a piesei istorice trebuie să se răsfrîngă și asupra regizorului, care are datoria să păstreze un echilibru judicios între istorie și contemporaneitate, ferindu-se da de foc de patina incoloră a trecutului nesemnificativ și de actualizarea brutală, vulgară, neartistică a celor întimplare de demult.

Din păcate, recomandățiile acestea destul de simple nu-și păstrează întotdeauna evidența în rezultatele-spectacole ale eforturilor depuse de directorii de scenă. Regizorul lui Despot Vodă la Teatrul Armatei a pierdut la un moment dat busola și a devenit sclavul aparențelor scilpitoare, escamotînd sensurile și poezia textului, care a oscilat derutat, în această interpretare, între istorie și contemporaneitate, confundîndu-le într-o pastă amorfă. Tot așa cum un spectacol cu valori necontestate — Apus de soare — și-a pierdut din solemnitatea și patetismul, impuse de perspectiva justă a istoriei, datorită unei stilizări cam moderne, care a preferat notele mici, de cameră adesea, tonurilor majore ale operei literare. În sfîrșit, Horia, în viziunea de la Teatrul Municipal, în bună măsură fidelă realizării scriitoricești, și-a apărut monumentalitatea impresionantă, în dauxa transiterii generoase a dramei unui om care a înnobilat istoria.

Toate aceste rezultate diverse nu pornesc numai de la concepții sau stiluri regizorale deosebite. Ele s-ar părea că provin — acolo unde virtuțile literare ale piesei trag greu în cumpănă — și din inconsăventa, incompleta tălmăcire scenică a fiorului contemporan care străbate drama istorică.

Răsturnînd, în avantajul sentențiosului nostru de la început, propriile sale formulări, ar trebui să îndemnăm mai degrabă, în compozițiile regizorale ale dramei istorice, la un „refugiu“ în contemporaneitate, care să facă mai densă, mai vibrantă, poezia operelor inspirate.

Pro Sebastian...

(în loc de cronică)

Conform unui ciudat obicei, recent împămîntenit, au izbutit să ajungă la liman spre abundența sfîrșit al ultimei stagiuni (după Decadă, Atelier și M.H.A.T.), patru premiere tirzii: *Horia*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Cei trei mușchetari* și *Steaua fără nume*.

Din motive pe care sper să le fac limpezi mai jos, ultima m-a interesat în mod deosebit. Nu văzusem spectacolul la „Alhambra“ în 1944, mi se părea tentantă formula Eugenia Bădulescu—Ionescu-Gion și, în plus, era vorba de un spectacol cu cîntec: fusese pus la dosar (în aceeași regie, dar în altă distribuție) acum doi ani.

Reluarea lui presupunea o revizuire în calitate și promitea un spectacol bun.

Am fost, am văzut și... am plecat trist. Atît de trist, încît am crezut necesar să pun mîna pe condei și să scriu rîndurile de față. Să fim înțeleși, nu sînt cronicar și nici n-am asemenea veleități. Voi lăsa deci altora mai pricepuți grija de a se ocupa de piesă, de spectacol, de regie și interpretare, așa cum trebuie s-o facă o adevărată cronică. Eu am să încerc numai să pun pe hîrtie niște gînduri în jurul acestui spectacol, și mai ales dincolo de el. Niște gînduri care uneori sînt nedumeriri, dacă nu chiar mihniri.

Așadar, venisem la premiera de la „Not-tara” cu un sac destul de mare. Cunoșteam — firește — piesa din lectură; o văzusem în vreo două sau trei versiuni (la Institutul de teatru) dar așteptam nerăbdător s-o văd reluată pentru marele public, după o pauză de 12 ani.

Iată-mă deci, curios, emoționat și cit se poate de disponibil, așteptând gongul.

Mă gîndesc bucuros: în sfîrșit, am să văd biroul șefului de gară, așa cum mi l-am închipuit, nu cu înduioșătoarele aproximații ale producțiilor studentești.

Cortina s-a ridicat și... și nimic. Decorul nu e nici stilizat, nici naturalist și nici măcar „cuminte-realist”, în felul nu prea fericit în care se făceau „reproducerile după natură” din ultimii ani. Spre sincera mea părere de rău (pentru spectacol și pentru Marga Ene), e sărac, inexpresiv și nici măcar nu are hazul (și scuza) improvizăției, ca la Institut.

Trec pe rînd scenele șefului cu Ichim, a șefului cu țăranul. Profesorul intrase de mult și aproape n-am băgat de seamă. Îmi zic: poate fi și așa. E probabil o tactică regizorală. Se cruță, pesemne, pentru întîlnirea cu necunoscuta.

Trece și domnișoara Cucu, și eleva Zamfirescu și domnu' Pascu și... și tot nimic. Nu pot să spun că cei mai mulți dintre interpreți nu ar avea, datele personajelor, dar — nu știu de ce — mi se pare că rămîn mereu în afara lor. Mai am o nădejde: necunoscuta. Iat-o! E într-adevăr frumoasă, puțin ciudată, puțin nefericită, puțin obosită de viață, cam așa cum a vrut-o Sebastian.

Furat, citeva clipe, de apariția Monei, uit să urmăresc textul. Curînd însă începe să mă scicie din nou ceva, ceva ce nu merge. Mi-e necaz, ca la o competiție unde favoritul pierde mereu puncte prețioase. Pînă la sfîrșitul actului, nu m-a prins încă nimic. În pauză, încerc să recapitulez, să-mi dau seama ce se întîmplă cu spectacolul, de ce nu mă prinde. Din capul locului, descopăr că lipsește premisa majoră. E o poveste de dragoste, care trebuie să înceapă discret în acest prim act, și n-a început de loc. Profesorul și necunoscuta (Alcor și Mona), cele două stele care ar trebui să se întîlnească în actul irtii, să se caute în al doilea și să se despărță în ultimul, nu s-au întîlnit încă.

Aș fi vrut ca apariția lui Marin, și mai ales a Monei, să lumineze o clipă biroul șefului. O clipă doar. O pauză, o suspensie, o schimbare de ritm și de culoare în compoziția actului, un ton al lor aparte, de altă calitate, mai aproape de poezia și de stelele printre care îi va plimba Sebastian în următoarele două acte, ceva

care să avertizeze spectatorul că cei doi sînt dominanta întregii orchestrații. Or, se pare că aici regizorul a gîndit altfel. Și-a spus pesemne că ăsta e actul șefului de gară, de vreme ce el stă tot timpul în scenă și nu mai are decît o scurtă trecere în actul al treilea. Și i-a dat mină liberă. Într-adevăr, șeful se simte ca la el acasă, și la propriu, și la figurat. E pe rînd volubil, bonom, autoritar, abuziv, limitat și vulgar, așa cum cere textul, dar ceva mai mult decît e nevoie. Solist dincolo de partitură și împotriva ei, șeful pierde, și odată cu el, pierd și actul, și partenerii.

Gong! Camera lui Miroiu e în întuneric. Marin și Mona au intrat, Marin aprinde lampa. Totul e aidoma indicațiilor lui Sebastian: ușă de intrare pe dreapta în prim plan, fereastră în fund, ușă spre baie în planul doi—stînga, pat, bibliotecă, masă, scaune, portretele lui Copernic și Kepler. E tot, dar lipsește ceva: autenticitatea. E o cameră oarecare, nu camera lui Marin. Dacă biroul șefului n-avea pitoresc, camera aceasta (în care se petrec două treimi din spectacol) nu are personalitate, nu are farmec.

Dar să ne întorcem la Marin și la Mona, care încearcă acum să se apropie unul de celălalt, să se cunoască. Singuri în scenă, interpreții arată cîteodată ce ar fi putut face. Amîndoi au momente de sensibilitate. Ionescu-Gion mă fură uneori, dar — iarăși nu știu de ce — mă scapă mereu din mină cu cite o notă străină, rece, prea lucidă. Nu înțeleg de ce a renunțat la fermecătoarele stîngăcii, naivității și timidității ale personajului. Profesorul lui prea știe ce vrea, prea e cu picioarele pe pămînt. Și Marin nu poate fi așa. E o compoziție cam uscată, ostentativă, împotriva datelor celor mai elementare ale textului. De ce? E o concepție personală?

Eugenia Bădulescu continuă să-mi placă, dar nu mă convinge. La inconsecvența și neconsistența personajului (voită de Sebastian), se adaugă parcă o cu totul întimplătoare evoluție a lui pe parcursul actului.

În vagul acesta, Udrea și domnișoara Cucu n-au putut veni cu contrapunctul lor. Intervenția lor deranjează mai mult pe spectator, decît pe Marin și pe Mona.

Rămăși singuri, cei doi se apropie de scena cea mare. Lumina s-a stins. Marin îi arată Monei cerul lui și stelele lui. Numai că cerul lui e un fundal urit pictat și prost luminat, iar bietul Marin vorbește mereu cu spatele la spectator, întorcîndu-se din cînd în cînd de trei sferturi, ca să poată fi auzit și văzut, cit de cit. Cade

cortina. Scena cea mare s-a dus, fără să fi fost prea mare.

Instinctiv, mi-aduc aminte de producția din anul trecut de la institut, cu aceeași piesă: Sanda Manu și Mihai Dimiu rezolvaseră regizoral admirabil acest moment. Lumina se stingea complet în clipa când Marin se îndrepta spre fereastra din fund. Cortina cădea și, odată cu ea, cădea repede de la pod, în prim plan, paralel cu rampa, un flanc cu o fereastră. Când se reaprindea lumina reflectoarelor din sală (o lumină de lună), cei doi se aflau la fereastră, în dreptul cuștii sufleurului, privind spre cer, undeva spre balconul sălii. Printr-o ingenioasă răsturnare de planuri, momentul capătă un maximum de forță poetică. Marin și Mona, desprinși de mobila și obiectele meschine din camera care dispăruse, nu se mai aflau în târgul amărit de provincie, nu se mai temeau că puteau fi văzuți de Madame Vișan. Ei pluteau printre stele, cu fețele scăldate de lumina marilor spații și parcă ne luaseră cu ei, și pe noi, spectatorii. Vraja era aproape desăvârșită.

Iată o rezolvare pe care, ce-i drept, Sebastian n-a indicat-o, dar pe care ar fi primit-o, fără îndoială, bucuros.

Mi-a părut sincer rău că Marius Popescu, regizorul spectacolului de la „Nottara”, n-a găsit ceva de aceeași valență poetică. De altfel, mi-a făcut impresia că n-a înțeles semnificația întregului act. Mi s-a părut că interpreții sînt preocupați să facă comedie cu orice preț, or, — cred eu — nu asta era sarcina lor aici. Mona este — ce-i drept — o mondenă superficială, blazată, sătulă de lux și trîndăvie, dar poartă totuși în adînc o fărîmă de puritate care o îndeamnă din cînd în cînd să fugă din mocirla ei parfumată către ceva necunoscut, mai curat și mai frumos. Marin deține o minte și un suflet mare într-un înveliș meschinizat, stîlcit de viața imbecilă a târgului. Drama aceasta a doi oameni total deosebiți ca structură, mediu și mod de viață, dar asemănători prin aceea că amîndoi cred și așteaptă altceva, nu ne permite să tratăm actul doi cu mijloacele comediei de situație.

Sensul, evoluția, mișcarea celor două personaje unul către celălalt dau ritmul întregului act. Pornind de la două puncte antipodice, departe unul de altul la începutul actului atîta cît pot fi două stele care nu sînt sortite să se întilnească, Marin și Mona trebuie să se apropie într-un ritm mereu crescînd în intensitate și poezie, pînă la căderea cortinei. Lucrurile nu s-au întîmplat așa în spectacolul de la „Nottara”. Cei doi au evoluat fără creștere, fără căldură și fără sentiment. Sărutul, injustificat și nepregătît de evoluția

afectivă a personajelor, m-a izbit neplăcut. Mona apărea ca o odioasă profesionistă, Marin ca un seducător camuflat, iar noaptea de dragoste care urma, lua o tentă urîtă. Piesa se putea termina aici. Așa stînd lucrurile, transformarea Monei de la începutul actului al treilea într-o femeie luminoasă, simplă și modestă, gata să rămînă toată viața în camera și în târgul ăsta unde totul i se pare dintr-o dată frumos, își pierde semnificația pură și capătă una penibilă. Sîntem obligați să gîndim că această miraculoasă metamorfoză se datorește unei simple și vulgare revelații carnale de o noapte.

Sub semnul acesta, actul al treilea nu a mai putut fi interesant. Apariția lui Grig, abstracție făcînd de insuficiențele ei, a întărit confuzia. M-am întrebat de ce a vrut să rămînă Mona și de ce se hotărîște totuși atît de repede să plece.

N-am simțit-o că se zbate între puritatea lui Marin și a fericirii simple pe care acesta i-o dăruiește și între lumea ei care o cheamă înapoi și care, prin Grig, prin brutalitatea lui, o tirăște pînă la urmă, dezarmată, în vechea mocirlă.

Am plecat de la spectacol, cum spuneam, mîhnit și nedumerit. Să fi acordat eu oare, piesei, mai mult decît merită? Ajuns acasă, am recitit-o, și m-am liniștit... Piesa și Sebastian nu erau de vină. Și nedumeririle au devenit mai acute.

Cum se poate ca Sebastian, un autor prin excelență scenic (dovadă că e atît de jucat în țară și străinătate) să piardă totuși pe scena teatrului „Nottara”? Ce anume a pierdut? Miezul, adică poezia. Și doar indicațiile textului sînt mai mult decît limpezi. E drept că aici indicațiile au fost respectate, dar mai mult în litera decît în spiritul lor. Despuiată de lirisul și de semnificațiile ei adînc omenești, tratată ca o simplă comedie de situație, aproape ca o farsă, piesa a fost trădată. Dintr-o dată, totul a devenit ridicol, urît. E inuman să privești târgul și oamenii care își duc acolo mica lor existență, cu sarcasm. Preocupați să stîrnească risul, în goană după cîrlige, interpreții au pierdut — de cele mai multe ori — esența lor omenească, gingășia, vibrația sensibilă a textului. N-am găsit aproape de loc generozitatea și căldura lui Sebastian. Dezmanizate și depoetizate, personajele au căzut ușor pradă șarjei și uneori chiar vulgarității.

Se știe prea bine că genul acesta de comedie se mulțumește să culeagă un zîmbet, vecin uneori cu lacrima. Hohotul de ris e linia de minimă rezistență. Se ciștigă destul de ușor, dar cu prețul abdicării de la calitate. Se pare că pe această linie a mers spectacolul de la „Nottara”.

Fiecare dintre noi facem citeodată lucruri aproximative. Totul e să o știm și să nu ne-o iertăm. Perspectiva lucrului făcut o căpătăm numai după o pauză de respirație. Abia atunci ne dăm seama ce am greșit, ce n-am știut sau n-am putut face, cum am face dacă am lua-o de la cap. Nimic nu e prea grav dacă se poate repara, fiindcă nimic nu e definitiv. *Steaua fără nume* de la „Nottara” se

poate repara, bineînțeles dacă cei în drept găsesc că e cazul. Și zău că e cazul. O spun cu toată sinceritatea și cu toată simpatia pentru colegii de la „Nottara”. Nădăjduiesc că nu i-am mîhnit și că, în linii mari, sint de aceeași părere cu mine.

Pentru că în fruntea acestor rînduri, alături de „Pro Sebastian” eu aș vrea să pot adăuga „Pro Nottara”.

Miron NICULESCU

Divertismentul autorului

Cu prețul, acceptat, al unei inconștențe dramatice evidente, Mircea Ștefănescu a scris *O piesă cu dragoste* ca dintr-o răsufletare: un divertisment, un joc în dialoguri, însălat pe citeva melodii ale lui Elly Roman. Totul e conceput în maniera cea mai puțin complicată, mai comodă, cu personaje puține, cu un decor unic (mai precis, reductibil la unul singur), cu un conflict care e mai mult pretext, simbur elementar de acțiune.

Soții Bărbuceanu — el scriitor, ea compozitoare de muzică ușoară — au divorțat după un an de căsnicie, nu pentru că le-ar fi secat sentimentele de iubire, ci dintr-o neînțelegere de principii: Dinu refuză să scrie, în colaborare cu Marieta, o „comedie muzicală de actualitate” și, în ciuda insistențelor ei, se îngroapă cu îndărătnicie în elaborarea unei drame istorice, negînd posibilitatea inspirației din viața contemporană. Dimpotrivă, Marieta simte contemporaneitatea ca sursă principală a compozițiilor ei. Soții se reîntîlnesc într-o casă de creație la Sinaia, unde conflictul pare să se rezolve în înțelegere reciprocă. Aparent, însă, fiindcă izbucnește din nou, adîncindu-se, dar întărind totodată premisele definitivei pacificări. La întîmplările familiei Bărbuceanu, asistă și contribuie un pictor, Radu, o asistentă universitară de istorie, Corina, dar mai ales Matei, scriitor de texte muzicale și ambițioasa lui consoartă, Sevasta, pasionată a intrigilor mărunte. Pînă la sfîrșit, Dinu se convinge de justetea ideilor promovate de Marieta, aceasta e fericită că și-a recîștigat, apropiindu-și mai mult, soțul; Radu și Corina au revelația sentimentului de dragoste ce-i lega nedeslușit la început; Matei e promovat de la „textier” la autor de comedie — el e de fapt autorul *Pieseii cu dragoste*, care se naște în însuși cuprinsul spectacolului, din conflictul soților Bărbuceanu — iar Sevasta, după cele citeva urzeli și întorsături alternative, se declară mulțumită de finalul fericit și,

mai cu seamă, de saltul profesional al soțului.

Pretext sau divertisment, comedie lirică sau muzicală, *O piesă cu dragoste* e întii de toate un exercițiu, o demonstrație de abilitate teatrală. Mircea Ștefănescu demonstrează aici cum se poate scrie o piesă jucîndu-te de-a și cu teatrul, cu ușurință (nu ușurătate) și uneori cu candoare. Folosind un procedeu de fapt nu cu totul original (acel exploatat „hai să facem un spectacol” în spectacol), autorul îl salvează în mare măsură prin adresa sau mai bine zis adresele strecurate în țesătura comediei. Pledează pentru actualitate ca izvor de inspirație creatoare, combate prejudecata inferiorității, ca specie, a comediei muzicale, afirmă puterea dragostei și... descoperă publicului mecanismul construirii unei piese. Bravura ajunge pînă la transformarea actului III într-o recapitulare a celor precedente, adică a unor date complet cunoscute de spectator și gata rezolvate în evoluția acțiunii, fără ca faptul să jeneză prea mult. La lectură, *O piesă cu dragoste* nu e o „piesă” de rezistență; montată, ea dobindește culori și lumini destul de durabile, chiar și în delinierea caracterelor.

Nu știm dacă pricepera dramaturgică a lui Mircea Ștefănescu avea nevoie de o confirmare. În orice caz, *O piesă cu dragoste* — toamai prin ușurința tramei, prin invenția și conducerea elementară a conflictului și creionarea facilă a personajelor — o confirmă. După cum confirmă, astfel, reala capacitate de adaptare a autorului la condițiile specifice ale comediei muzicale. Oare nu e bine să acordăm autorului dramatic dreptul și posibilitatea de a se amuza, de a se verifica într-un exercițiu facil și ingenuu, dacă acest exercițiu ne amuză, pînă la urmă, și pe noi?

Dacă autorii și-ar fi conceput comedia avînd în vedere un anumit colectiv teatral, credem că n-ar fi putut face abstracție de cel de la Brăila. În primul