

21 ANIMATORI ȘI CREATORI DE SPECTACOLE despre ETAPE ȘI MOMENTE MEMORABILE DIN ACEȘTI 20 DE ANI

Inițial, am dorit ca rîndurile ce urmează să alcătuiască un teanc de fișe pentru o viitoare istorie a spectacolului în deceniile cinci și șase, să fixeze în pagină cîteva capitole sau măcar alineate dintr-un flux de fapte scenice, dintr-un torent de evenimente artistice săvîrșite în acești douăzeci de ani, timp în care și-au întretăiat drumurile și s-au întîlnit pe scenă trei sau chiar patru generații de creatori. Fișele noastre au urmărit să readucă în amintirea unora dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai mișcării noastre teatrale — atît de bogată în forțe creatoare — frînturi din istoria acestor ani. Rezultatul a depășit însă cu mult așteptările. Serile de spectacol, zilele și nopțile de repetiții, momentele de trudă, clipele de satisfacție, răga-

zurile de bucurie, neliniștea și tihna, bucuria și amărăciunea — semnificativ — au rămas vii și fierbinți, aproape de noi, palpabile. Ancorați temeinic în prezent, preocupați de ziua de azi, oamenii de teatru refuză genul memorialistic ca atare, scormonirea în arhivele minții, adăstarea în trecut și preferă, după răspunsul privitor la „istorie“, să dezbată problematica de azi a teatrului, să se concentreze asupra sensurilor viitoare ale existenței lor profesionale.

Din paginile care urmează, inserate oarecum în ordinea intrării în scenă a participanților, se conturează — chiar dacă nu se văd marcate toate locurile și toate faptele de creație — o cronologie firească a experiențelor, care s-au succedat, s-au întrepătruns și s-au transmis de la cei mai vârstnici la cei mai tineri creatori ai spectacolelor, într-o reală ștafetă a generațiilor.

Izbitoare sînt diversitatea personalităților, varietatea punctelor de vedere, fie ele răspunsuri laconice sau confesiuni; caracterul lor este viu, spontan, uneori abrupt, tăios, alteori ușor nostalgic, în orice caz neconvențional; izbitoare e și impetuzitatea cu care cei mai mulți dintre participanți răspund, în funcție de temperament și convingeri, la o întrebare fundamentală: creatorul și prezentul teatrului, raport ce implică presupune viitorul. Rezultatul: o schiță de portret în mișcare, o etalare autentică a preocupărilor, tendințelor, aspirațiilor, cerințelor cătorva reprezentativi purtători de cuvînt ai breslei. Un colocviu organizat la o imaginară masă rotundă, în care cititorul poate descifra uriașa dăruire față de artă și față de public a celor ce acoperă cu fiecare spectacol o pagină din istoria în mers a teatrului românesc.

Dar, înainte de a le da cuvîntul, să lăsăm să stăruie, printre noi, amintirea cătorva mari animatori, care, deși nu mai sînt în viață, rămîn mereu prezenți prin contribuția adusă la înnoirea artei noastre scenice.

CELOR CARE NU MAI SÎNT...

Mi se pare demn de relevat faptul că ecoul osîrdiilor și clamărilor lui Ion Sava, frînte pretimpuriu de necrutarea biologicului, răsună — după douăzeci de ani de la stingerea lor — proaspăt în conștiința și elanurile înnoitoare ale unora din cei mai aleși urmași ai lui. Și că viziunea pe care și-o făcuse el, „băbește!“, despre rosturile și căile artei și artizanilor teatrului cearcă astăzi să se organizeze și să se sistematizeze aievea. Cazul lui Sava nu e singurul. Alături de el se așază, cu aripi la fel de nemilos și pretimpuriu frînte, și Victor Ion Popa și Ion Aurel Maican și, dureros de aproape de noi, Radu Stanca. Toți patru, străbătuți parcă de același presentiment al plecării întempestive, și-au trimis spre noi mesajul, arzînd etapele, înainte de a fi putut, într-un climat prielnic, să-și concretizeze, să-și verifice, să-și cristalizeze gîndurile creatoare. E drept, Stanca și-a văzut primele tatonări (la Sibiu) devenind deopotrivă acte ale prematurului său sfîrșit, într-un moment în care îndrăzneala de a cere să se redea teatrului ce este al teatrului începuse, chiar dacă răzleț și timid, să plutească în aer. Tony Gheorghiu și Ciulei erau pe aproape. Popa și Sava — fără a fi ajuns a trăi nici clipa de naștere a republicii — și Maican — bucurîndu-se măcar de primele înfiripări ale așezărilor republicane — își încheiau însă o îndelungă și nespus de bogată și șerpuitoare carieră, cu sentimentul neîmplinirii, cu dorul unei esențiale, definitive și definitive restructurări. „Macbeth cu măști“ fusese la Sava, dincolo de orice preocupări și demonstrații stilistice, un act de ostentație, de frondă, într-o atmosferă teatrală bîntuită, îndată după Eliberare, de marasm și aparentă nevolnicie artistică. Fusese în același timp mărturisirea parabolică a încrederii lui în redresarea posibilă și necesară a scenei românești, mărturisire care însoțea violența publicistică a chemărilor lui la ordine, la competență, la onestitate, la spirit de răspundere și de echipă, la cultură, în genere, și la cultura gustului.

Mișcat de aceeași nestînsă febrilitate și vecinică goană după altceva și altcum — mai bun, mai eficient, mai nou —, Maican avea darul stăpînirii de sine; înviersunarea lui se aplica asupra obiectului. Violentase insolitul și sordidul, pentru a înălța din neprevăzut și din îndoieli arhitecturi și spații de joc. Cronica vremii consemnează subsoluri, hrube, săli de bal, bodegi, simple ganguri care, sub tenacitatea lui constructivă, deveniseră



Lucia Sturza Bulandra (Doamna Clandon) în spectacolul „Nu se știe niciodată“ de G. B. Shaw, la Teatrul Municipal. În alte roluri : Beate Fredanov (Gloria), Vasilica Tastaman (Dolly) și Puiu Hulubei (Filip)

săli de teatru. Niciodată însă „scenele lui“, meru altele, meru altundeva — în centru și în cartiere —, nu răspundeau unei gratuite voluptăți ctitoriale. Maican era robit de obsesia comunicării artistice cu publicul. De aici, pasiunea lui iscoditoare, entuziasmul descoperirilor și încercărilor de tot felul. De aici și știința lui de a acomoda virtuțile scenei după necesitățile ei funcționale, după zestrea ei tehnică, după programul, dimensiunile, aptitudinile trupei actricești cu care era chemat să lucreze, ori pe care și-o suda el însuși echipă (chiar dacă efemeră), în acest scop. De aici, aparenta lui versatilitate, ușurința cu care a putut (în buna veche epocă a Iașilor antebelici) să se miște în cele mai felurite zone stilistice — ale expresionismului, ale romantismului, ale clasicismului de curte, elizabetan, aulic, ale profundelor ambianțe realist-psihologice, ale superficialelor construcții bulevardiere; iar după război, ușurința cu care a știut să-și adune cîștigurile nenumăratelor lui izbînze eclecticice pe o linie neechivocă social și umanist angajată. Pe această linie, strădaniile lui, ca director general al treburilor teatrale și prin exemplul muncii, creației și forței sale cald antrenante, erau menite să ajute a se pune capăt cauzelor ce duceau la ceea ce el numea „dezvoltarea anarhică a teatrului“: repertoriilor și ansamblurilor întimplătoare, conducerilor de teatru arghirofile ori nechemate, spectacolelor respinse de stil, străine de artă sau de interes artistic... De numele și acțiunea lui Maican rămîne legat acel Teatru Modern (construit într-o fostă retragere pentru cotiugi ale salubrității publice, ajunsă mai tîrziu braserie și cafenea de zi și de noapte), în care l-a adus pe Ramadan să joace *Puterea întunericului* și în care l-a convins pe Puiu Iancovescu, rătăcit un răstimp pe drumurile unei nespus de păgubitoare și — se credea — iremediabile autodegradări, să redevină el însuși și să demonstreze în pirandelianul *Henric al IV-lea* nesfîrșitele lui resurse interpretative. De numele și acțiunea lui e legat fostul Teatru al Confederației Generale a Muncii. Regizorul Sandu Eliad, care l-a secundat, poate povesti despre pasiunea cu care Maican, printre salahorii de bina, a pus literalmente mina pentru grăbirea preschimbării, printr-o totală reamenajare, a unei scene de comerț teatral ieftin, într-una destinată să slujască arta pentru marea public nou, muncitoresc, abia trezit, pe-atunci, la dreptul și bucuria reală a culturii. Colectivul Teatrului Giulești, care și-a dorit și-și vede scena și sala înnoite pe măsura

cerințelor și năzuințelor lui creatoare de azi, nu trebuie să uite înflăcărarea cu care Maican, acum douăzeci de ani, acceptase să pună temelia de început a acestui teatru „de periferie“. Aceeași înflăcărare o risipise el și în angajarea sa în noua orientare expresivă și de conținut a cuvîntului și gestului dramatic. *Așa s-a călit oțelul și Minerii* lui Davidoglu intră printre cele din urmă experiențe regizorale ale lui Maican. Sint însă experiențe edificatoare — desigur nu neapărat pentru soluțiile, cît pentru sensurile pe care le inaugurai și pentru semnificația lor stimulatorie în direcția, neîncercată pînă atunci, a culturii și funcției teatrului nostru. Ca și Sava, Maican, sfîrșindu-se, lăsa în plin elan de început, pe seama altora, destinele scenei noastre.

Orizontul se limpezise însă, deși drumul era încă anevoios, rezistent. Ceea ce se numea pe atunci „mlădițe ale noului“ răsărise învolburat de îndrăzneală, firav însă și nedeprens cu bătaia vînturilor potrivnice. Climatul pretindea, mai presus de toate, consolidarea noului, jalonarea clară și temeinică a dezvoltării lui. Momentul se înfățișa, de aceea, solicitînd mai degrabă buni grădinari și cîrmaci dibaci decît spirite expansiv-inventive.

În asemenea împrejurări și-a putut dovedi utilitatea un Ion Șahighian, a cărui prezență — la Național, apoi la fostul Teatru al Armatei, ori pe felurite scene noi ale țării — nu poate trece neobservată. Lipsit de veleități excentrice, rolul lui Șahighian s-a concentrat cu precădere asupra tasării terenului sănătos, asupra fructificării, în pondere și sîrguință, a celor învățate la școala lui Gusty. Șahighian nu a fost un temperament al marilor zboruri, ci al execuțiilor oneste, al unei apropieri calme dar stăruitoare de marile valori ale tradiției naționale și universale; Sică Alexandrescu revăzuse pentru acele zile pe Caragiale; Șahighian, pe Delavrancea, pe Alecsandri, pe Davila. Nu-l poți desprinde pe neuitatul Hagi Tudose al lui Bălțățeanu, nici gestul elevat al lui Horațiu, desenat de Vraca, de actul regizoral, temător de zgomot și surle, al lui Șahighian.

În genere, atmosfera era închinată elanurilor sobre și disciplinate, chiar dacă uneori vecine cu atitudini conformiste. Lecția exemplului personal era dominantă. George Vraca, vrăjitorul cuvîntului și al atitudinilor statuare, a fost, în mijlocul colectivului care i-a fost încredințat să-l conducă, la Teatrul Armatei, un îndrumător pilduitor, de acest ordin. El polariza în juru-i cu propria-i omenie, sîrguință și seriozitate în execuția faptei artistice, mai degrabă decît prin răscolirea spiritelor, atenția și bunăvoința colectivului său. Teatrul condus de el nu a fost mișcat, în afară de el însuși, de ceea ce am numi forțe de vîrf. A fost însă un teatru al valorilor utile. Ceea ce n-a fost puțin, într-o vreme în care funcția culturală se revendica în primul rînd de la acumulare culturală.

În această ambianță de aparentă cuminenție, primejduită desigur de riscul cenușiuului, temperamentul vulcanic, dublat de o neostenită energie, al Luciei Sturdza Bulandra, la Municipal, făcea un contrast izbitor, rudă cu paradoxul. Cu atît mai mult cu cît venirea ei la acest teatru se petrecuse într-un moment de mare însingurare, de resemnare și renunțare, în cariera ei fulminantă, al cărei început se plasează în pragul acestui secol, pentru a se încheia apoteotic în anii unei generații a cărei maturitate zărește mijind sfîrșitul de secol. Cine ar fi bănuit în bătrîna protagonistă a groteștii comedii *Arsenic și dantele vechi* puterea covîrșitoare, și mai ales tinerețea, cu care Lucia Sturdza Bulandra avea să adune imensa ei experiență de decenii, crescută din școala lui Davila în școala propriei sale companii, pentru a o folosi drept neualtă inițială în vederea unui adevărat debut, a unui nou început de carieră? Cercetătorul de mîine, adîncindu-se în amănuntele de viață și de creație ale Luciei Sturdza Bulandra, va sfîrși, fără îndoială, prin a creiona un portret edificator al aceleia care a trecut cu dezinvoltură de la *Fedra* lui Racine la *Stăpîna din La Paz*, de la *Lumea în care te plictisești* la *Vassa Jeleznova* și *Mamouret*. El va ști să surprindă marele zăcămint de vigoare, de luciditate, de știință și de eleganță în modularea interpretării, printre coordonatele caracteristice ale artei sale. Dar îi va fi greu să renunțe la tentația de a marca cu numele ei, nu numai epoca propriilor sale ultime realizări, ca artist al scenei, ca organizator și animator al teatrului, ci întreaga mișcare teatrală desfășurată, în general, în această epocă. Fiindcă, în adevăr, prezența Luciei Sturdza Bulandra și acțiunea ei în cadrul instituției pe care o conducea radiau și înriureau dincolo de această instituție.

Ar fi prea mult și prea greu, dar poate și de prisos, în limitele acestor rînduri, să urmărim în amănunt traiectoria acestei „epoci“ și mai ales etapele de rodire și modul în care a putut să rodească acțiunea ei animatoare. Ni se pare îndestulător să subliniem conștiința caracterului trecător, fluid, al fiecărui rod al muncii sale, de care era pătrunsă. Lucia Sturdza Bulandra era stăpînită de sentimentul propriei sale transformări și propriilor sale disponibilități la transformare. O mărturisese deschis, așa cum și-a mărturi-

sit și oarea de „rugina ce amenință să se aştearnă peste ultima perioadă a carierei” sale. De aceea, cred, nu e bine să judecăm pripit, în lumina perioadei ce a depășit-o, imensa ei faptă de însuflețire directorială, în care autoritatea ei energică se amesteca osmotic cu dragostea fierbinte pentru fiecare element din colectivul său, în care fermitatea deciziilor sale, aparent inebranabilă, era totuși în fond rezultatul unei atențe și binevoitoare înțelegeri și luări în seamă a opiniilor din jurul ei și a spiritului general ce domina momentul respectiv. Ar fi, altfel, de neînțeles o seamă de stări contradictorii, cu care totuși s-a împăcat și înlăuntrul cărora a știut să se impună, echilibrând contradicțiile, domolind conflictele. Nu e cazul aici să stabilim locul pe care, cu formația și convingerile lor, l-au ocupat în relațiile cu Lucia Sturdza Bulandra, un Jules Cazaban, o Beate Fredanov. Dar îmbrățișarea echipei de la Odeon (de o cu totul altă formație), în chiar momentele structurării echipei de la Municipal, este o dovadă că, mai presus de distincții sau convingeri stilistice, Lucia Sturdza Bulandra pusesese unitatea *funcției* artistice și că plasase planul eticii, în munca și raporturile slujitorilor artei, deasupra planului estetic. Era un moment în care eforturile ei creatoare și animatoare se îndreptau spre descoperirea valențelor artistic-expressive, pentru a da pregnanță impulsurilor și convingerilor civice, a căror neobosită slujitoare s-a dovedit și pe tărîmul vieții obștești. De aici, de altfel, menirea prin excelență socială pe care o atribuia repertoriului; de aici și pasiunea ei în încurajarea și promovarea literaturii dramatice originale. Din asemenea perspectivă, patosul cu care a știut să înfrunte și să doboare zidul de opoziție ce i s-a ridicat în față cînd a vrut să pună pe afiș *Lumina de la Ulmi* a lui Horia Lovinescu iese din sfera anecdoticii, pentru a revela semnificativ o atitudine programatică. Semnificativă a fost, pe alt plan, și folosirea ramificată și adesea contradictorie a inițiativelor și personalităților regizorale în teatrul ei. În această ordine de idei, nu atît o predispoziție eclectică intră în joc, cît dorința de a realiza prin contrast o judecată de valoare. Între Dinu Negreanu, Ion Olteanu, Moni Ghelerter, Liviu Ciulei, Lucia Sturdza Bulandra se ferea să descopere ambiții stilistice, fiindcă se ferea, pentru public și pentru cauza cultural-civică a teatrului său, de riscul derutelor. În momentul în care însă problema expresiei în teatru, a personalității stilistice, începuse a se ridica și a deveni în opera de artă criteriu valoric determinant pentru eficiența estetică (aceasta înglobînd și pe cea civică), Lucia Sturdza Bulandra a trăit drama, poate cea mai grea în carieră: drama sfîrșitului de carieră. Lucia Sturdza Bulandra n-a acceptat în forul ei intim *Cum vă place*, în montarea lui Ciulei, așa cum a socotit neconformă poziția artistice pe care o apăra, formula în care Radu Penciulescu înscenase *Brigada I-a de cavalerie*. Susținuse împotriva acesteia, cu vehemență de mamă rănită, o producție a echipei tinere a teatrului său, ce intrase în competiție cu echipa strunită de Penciulescu. Își susținuse, în fond, „copiii”, pentru ceea ce demonstraseră ei ca elan, dăruire, combustie umană, bună-credință. Dar n-a putut rămîne indiferentă față de inedita forță artistică și perspectiva pe care le vedea croindu-și drum prin fapta lui Ciulei sau a lui Penciulescu. O stare de neliniște o cuprinsese, mișcată de intuiția unui univers de criterii și de valori în care, cu nestinsa ei ambiție de „a nu pierde pasul” în contemporaneitate, simțea că nu poate pătrunde cu ușurință. A avut totuși puterea nu numai să se plece acestor criterii și să nu bareze drumul artistic ce se deschidea în față-i, dar și să încerce, în preajma marii căderi de cortină, din rou, o proprie reinnoire. „M-am învechit în *Mamouret*”, mi-a mărturisit Lucia Sturdza Bulandra în ultima ei vară. „Ce spui de *Cum vă place*? Ce-ai spune dacă aș intra în Pelaghia Vlassova din versiunea lui Brecht al tău?”

* * *

Reacția la auzul numelor lui Sava, Popa, Maican, Stanca, Șahighian, Vraca, Lucia Bulandra, în această rotundă oră aniversară, este dezlegată de aplecarea pur pioasă în evazivul și evaziunea paseistă. Numele lor sînt argumente și stimulente în actualitate: Sava — pentru înnoirea stilistică maximă; Popa — pentru pecetea autenticului; Maican — pentru repulsia față de inerție; Stanca — pentru funcția teatrală a teatrului; Șahighian și Vraca — pentru lecția osîrdiei modeste; Bulandra — pentru disponibilitatea continuă a actului de creație și de animare.