

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Desfășurate în zilele când revista noastră se afla sub tipar, numeroasele și diversele spectacole ale Festivalului (35 de manifestări selectate din realizările a 28 de teatre) n-au putut fi cuprinse decât parțial, în aceste pagini. Cititorii au urmărit însă, desigur, în caietele precedente, referirile de sinteză la fazele zonale ale competiției (Timișoara, Iași, Cluj, Craiova, Brașov), ca și cronica detaliată închinată unor montări de prestigiu, a căror premieră a avut loc mai de mult. În continuare prezentăm desfășurarea fazei finale a Festivalului în câteva relatări mai ample și în unele succinte „instantanee”. Regretăm că „timpul tipografic” neîndurător nu ne-a îngăduit să includem și cuvântul cuvenit spectacolului Coana Chirița al Teatrului Național „I. L. Caragiale”, reprezentație distinsă cu Marele Premiu al Festivalului.

Teatrul „Giulești”

„Absența”

de Iosif Naghiu

Teatrul își plătește deocamdată cu un fel de ezitare datoria socială față de contemporaneitate, preferând căile ocolite. Nu pentru că și-ar manifesta un dezinteres declarat, ci pentru că și-a rezervat locul, poate mai confortabil, al observatorului impasibil, care se mulțumește să gloseze pe marginea faptului cu semnificații clare, clasând, catalogând, epilogând. El se închide astfel, cu puține excepții, de bunăvoie, în alternativa observație sarcastică sau comentariu moralizator, angajându-se rareori în descifrarea a

ceea ce este complicat și misterios într-o realitate încă neexplorată.

Principală însușire a *Absenței* lui Iosif Naghiu ține tocmai de atitudinea în fața vieții: autorul are curajul de a se lipsi de aparatul ordonator al unor concluzii preconcepute, nu simplifică ceea ce refuză să se așeze în tiparul categoriilor cu tradiție, ci acceptă să reexamineze, cum spune o replică din final, „deosebirea dintre bine și rău”, să discute gestul și semnificația lui în conexiunea în care se află, ținând seama atât de zăcămintul originar cât și de lanțul consecințelor pe care le provoacă. Cu alte cuvinte, este o piesă gândită dialectic.

Absența nu-și propune să ofere o imagine atotcuprinzătoare; este ceea ce se cheamă o piesă „de cameră”, în centrul căreia se găsește destinul unui om și al familiei sale. Dar Naghiu este un scriitor de teatru care a avut înțelepciunea să asimileze structurile dramatice ale filonului clasic al teatrului-dezbateri; bineînțeles păstrând toate proporțiile în ce privește cristalizarea artistică, piesa lui, ca o lentilă concavă, strânge în focarul ei o multitudine de sensuri și sugestii. Profesorul universitar Marcu Onofrei și-a pierdut, în urma unei calomnii, locul



Dinu Cernescu — distins cu premiul de regie la Festivalul Național de Teatru pentru montarea piesei *Absența* de Iosif Naghiu

la catedră; lovit și jignit, el se retrage, menunță la legăturile firești ale profesiei și începe o luptă surdă, chinuitoare, spre a-și dovedi nevinovăția. Piesa începe în momentul victoriei; după cinci ani de astfel de strădanii, eroul învinge, e reintegrat în toate drepturile, nu-i mai rămâne decât să-și reia postul din care fusese, în chip abuziv, îndepărtat. Dar e o falsă victorie, și momentul se revelează ca un moment al dramei: brusc, profesorul înțelege că s-a agitat cumva pe-alături, a pierdut din vedere esențialul; iar esențial, în acest caz, este nu locul de drept, ci locul de fapt în existență. Or, ceea ce descoperă el că a pierdut este locul de fapt. Din vina cui?

Absența este altceva decât una dintre dramele erorii sociale și reabilitării eroului inocent — deși ar putea fi înțeleasă și astfel, întrucât asemenea drame se nasc întotdeauna în epocile de mari răsturnări istorice; mai

bine zis, orientarea ei e alta, în sensul că nu consideră evenimentele din unghiul de vedere individual și subiectiv, ci le integrează unei perspective. Importantă e, aici, transformarea dramei, „devenirea” ei în timp.

Ceea ce examinăm acum este însăși viața socială, ca produs al activității conștiente a oamenilor, în clipa în care, devenită forță obiectivă, începe să acționeze asupra lor cu putere de destin. Viața socială, țesut dens și complicat, ghem inextricabil de scopuri și urmări, de principii limpezi și de incontrollabile exorescențe... Un om a scăpat din mână reazemul sigur al muncii, nu și-a dat seama că singurul loc unde se poate apăra este rostul său precis pe lume, a încercat să se relaxeze într-un fel de refugiu biologic („home”-ul), apoi a revenit; dar pe peronul unde se afla nu mai avea cum să prindă trenul potrivit și a nimerit într-altul, care l-a dus pe un drum lăaturalnic, ocolit. Și timpul a curs, ireparabil. Realitatea e nerușătoare, ea nu așteaptă, nu face gesturi filantropice, nu se sinchisește de dreptatea abstractă a cuiva, nici nu separă cu balanța farmaceutică vinovăția de nevinovăție. Există un for suprem în fața căruia nu încap scuze, despăgubiri, reintegrări în drepturi, unde voința și regretele nu ajută: acesta e tocmai timpul.

Nu e însă vorba de un fatalist joc al hazardului, ci de o întrepătrundere vic, dinamică, între activ și pasiv în atitudine, de proporțiile variabile, în funcție de context, ale gestului uman. Greșeala e, desigur, relativă, dar ea există; rezolvarea la care a recurs profesorul e o rezolvare corectă, legală — în definitiv, el a utilizat același angrenaj, s-a mișcat aparent în același cadru ca și cei din jurul său. Numai că, în realitate, zbaterea lui a avut loc într-o zonă închisă, reprezentând o „ogîndire” deformată a socialului: o suprastructură creată cu scopul de a susține și de a proteja structura, dar care poate, în unele împrejurări, să se autonomizeze. Demarcația e subtilă, de aceea nici nu înțelege, o vreme, ce i se reproșează. Însingurarea îi va deschide ochii: pînă și cei mai apropiați (soția, copiii, cumnatul) îl dezaproabă tacit (uneori, îl uită pur și simplu), pentru că ei se găsesc cu toții în mișcarea rectilinie și uniformă a normalului, sînt deci prezenți; iar vina lui e de a fi absent.

Sentința e severă, dar se sprijină pe adevar. Tocmai de aceea, refuzul intransigent al happy-end-ului nu întuneacă orizontul; dimpotrivă, optica piesei e stenică și generoasă. Naghiu nu înțelege viața la modul „abisal”, nu propovăduiește un mod de a trăi „pe cuie”, ci o iubeste așa cum e, cu împletirea între dramă și comedie, cu răscrucile și etapele ei calme, cu neprevăzutul, inexpli-



Cornel Coman în rolul Horia din piesa Urme pe zăpadă de Paul Everac (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”) — mențiune pentru interpretare



Marin Moraru în rolul Socrate din piesa Transplantarea inimii necunoscute de Al. Mirodan (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”) — mențiune pentru interpretare

cabilul și banalul pe care-l conține. Sentimentul acesta de forță și plenitudine se creează firesc, fără ostentație, din contrapunctul diferitelor episoade. Aș cita numai două: micul poem în proză despre tovarășul de luptă bolnav de inimă care moare pentru că și-a mizat întreaga energie vitală pe un eveniment minuscul, un ou care fierbe, răsturnând astfel, subiectiv și arbitrar, ordinea universului — clipă de cumpănă între logica bunului-simț și absurd; și dialogul despre western, despre bucuriile simple. E vorba aci despre echilibrul pe care și-l găsește orice om dacă, navigând pe cele mai vijelioase ape, se folosește în mod sănătos de „reflexele de protecție” pe care oamenii și le-au educat. Însași existența lui Victor este pentru piesă un astfel de element de echilibru: adevărurile lui amăruie, de ratat lucid, sună ca un rapel permanent la condiția dublă a ființei omenești, care, spre salvarea ei, nu poate rupe legătura între libertatea la care aspiră și determinarea ce o înălțăuie, nu poate evada în subiectivitate absolută...

Angajându-se atât de departe în explorare și mișcându-se pe un perimetru foarte limi-

tat, jalonat de puține evenimente dramatice (și acestea exclusiv lăuntnice), dramaturgul a avut dificultăți de ritm și gradație. Piesa nu e dintre cele ușor de ascultat și de pătruns, consecvența în a o feri de artificii de construcție și de înfloriri de replică a fost plătită cu prețul unor pasaje statice și al unor inabilități. În ciuda acestui cursur, am regretat, dimpotrivă, puținele abateri de la linia directoare, când pe Naghiu îl părăsește curajul simplității și recurge la rafinamente de „coincidentă”: iubirea dintre fiica eroului și fiul dușmanului, moartea acestuia din urmă în chiar clipa reabilitării victimei și, în sfârșit și cel mai supărător, omonimia dintre erou și cel căruia ar fi trebuit să-i succedă prin numirea la catedră. Evident că nu sînt ornamente, că în acest joc de ipostaze se ascund înțelesuri prin care autorul dorește să-și înalțe piesa în sferile metaforei poetice, ale simbolului. Dar e prea puțin sau prea mult: *Absența* e o solidă și onestă, piesă realistă.

Spectacolul are supremul orgoliu de a se devota piesei; de aici, atmosfera sa gravă, sobrietatea și economia mijloacelor. Masa lungă, încărcată de urmele festinului victo-

riei, în prima parte, apoi acoperită de cărți răvășite, semn al derutei, în partea a doua, înconjurată de spațiul vast, întunecat, pus-tiu, caracterizează desăvârșit casa bintuită de o unică obsesie (scenografia — Sanda Mușatescu). Dinu Cernescu urmărește claritatea sensurilor, precizează nuanțe, dar nu subliniază nimic cu tot dinadinsul, lasă drama să curgă liberă, respectându-i complicațiile... Acest regizor pare să fi intrat într-o perioadă de succese reinnoiri: dacă la *Meșterul Manole* construia energie o arhitectură de idei, de data aceasta practică o regie pe care aș numi-o delicată, transparentă.

Începînd cu distribuția: G. Ionescu-Gion (Marcu) este, prin natura sa artistică, predestinat parcă interpretării unor astfel de personaje a căror dramă se consumă mocnit, într-un registru aparte, intraductibil în limbajul curent — ceva rămîne întotdeauna neexprimat, ca o durere ce nu poate fi împărtășită. Actorul poartă aci pe umeri imensa oboseală a singurătății și zădărniceii; de aceea, rolul său nu e alcătuit din două stări deosebite, „înainte” și „după”, despărțite de pragul „revelației”, ci are o unitate temperamentală: în prima parte, un soi de presentiment mereu reprimat minează bucuria, în cea de-a doua, resemnarea atenuează zbuciumul, pentru a se innobila în gestul final. O replică neașteptat de eficientă reprezintă personajul Victor, jucat de Ion Vilcu, actor pe care nu l-am văzut pînă acum într-un rol atît de conturat: mobil, casant, o minte trează, o vulnerabilitate secretă, o experiență de viață exprimată lapidar. Cornel Dumitraș (Petre), cu un text minim, sugerează mai mult decît spune, concentrează într-un gest mic, într-o tăcere, un portret de generație. Și mai ales știe să asculte pe scenă, să fie prezent în atmosfera spectacolului.

Cum spune piesa, „femeile, în casa asta, nu prea au importanță...” Dar în fond nu e adevărat, Mara e însăși siguranța, ocrotirea, „polul fix” al corăbiei în derivă; de aceea, am fi „dorit-o pe Marga Anghelescu mai puțin crispată. Energică și dominatoare, ac-triței i-a lipsit blîndețea, solitudinea tîndră. Athena Demetriad (Clara) a fost cam stingace, n-a știut să descopere viața perso-najului său.

Corado Negreanu, apariție episodică, a construit minuțios pe ipoteza oferită de text; dar a accentuat astfel nota de bizar a perso-najului.

Ileana Popovici



Teatrul „Tineretului” Piatra Neamț

„Cronica personală a lui Laonic”

de Paul Cornel Chitic

Personalitate copleșitoare și contradicto-rie, figura lui Vlad Tepeș i-a impresionat într-atîta pe contemporanii lui, încît țările românești, cărora condițiile vitrege nu le-au îngăduit să figureze prin tipărituri proprii în bibliografia incunabulelor, sînt în schimb prezente în prețioasele ediții prin cărțile care vorbesc *despre* ele: nu mai puțin de șase lucrări, tipărite la Augsburg, Strassburg, Bamberg și Nürnberg istorisesc isprăvile ves-titului „Dracole Wayda”. Ceea ce i-a izbit pe autorii acelor lucrări a fost latura sen-zațională pe care le-o oferea cruzimea (ne-depășind de altfel măsura practicilor din momentul istoric respectiv) execuțiilor dom-nitorului și amploarea numărului lor. Marea împărțitoare de dreptate care e istoria a restabilit, firește, proporțiile: așa cum ni se înfățișează azi, Vlad Tepeș a fost unul din cei mai iscusiți comandanți de oști ai țării, un vajnic luptător pentru independență, un domn care, spre a întări puterea centrală, a anihilat tendințele anarhice ale marii boie-rimi, nedîndu-se înapoi de la cele mai dure metode de represime.

Recurgînd la ficțiunea unei așa-zise „Croni-ci personale a lui Laonic” (e vorba de cronicarul bizantin Laonic Chalcocondil, ale cărui lucrări constituie, împreună cu cele ale lui Duca, cele mai bune izvoare ale istoriei principatelor pentru secolele XIV—XV), Paul Cornel Chitic încearcă reconstituirea unui fel de istorie arcană, care la urma ur-melor nu e chiar atît de arcană, de vreme ce nu ne dezvăluie decît lucruri îndeobște cunoscute, ci mai curînd apocrifă, atît prin insolitul interpretării ei, cît și prin modi-ficarea unor date istorice, începînd chiar cu imaginara prezență la curtea gospodarului din București a cronicarului însuși. Perso-najul dramatic pe care ni-l revelează „Cron-ica personală” e un domn însetat de drep-tate, dar de o dreptate absolută, în care pro-nunțarea verdictului e instantaneu și inexo-