



Pe O'Neill l-am mai văzut în ultimul timp, cel puțin într-un film transmis tot de televiziune. Pe Nicolae Motric însă, unul din vechii regizori ai televiziunii, mă tem că nu l-am mai văzut de multă vreme semnând un spectacol de teatru. Nu știu ce a făcut în acest răstimp, poate a lucrat niște emisiuni pentru copii, poate a regizat ceva muzică ușoară, poate și-a perfecționat măiestria la dansurile populare, dar în teatru s-a văzut rar, chiar foarte rar. Și se vede că s-a văzut rar, căci parcă nu amai are dezinvoltura și suplețea (regizorală) din vremurile cînd salaborea creator în și pentru teatru. Spectacolul său cu *Dincolo de zare* nu e rău, nu e nici formidabil, e așa și-așa. Da, se mai vede sensibilitatea regizorului, se mai recunoaște „tăietura” fermă, realistă a cadrului, dozajul precis, de gravură, al albului și negrului, se simte o densitate dramatică în multe scene, secvențe sau cum s-or mai fi numind ele în limbajul deocamdată hibrid al teatrului T.V. Dar Nicolae Motric demonstrase cîndva și o mare forță a imaginii umane, știa să lucreze cu actorii în așa fel încît personajele căpătau un relief puternic și o prezență memorabilă. Vorbese la timpul imperfect sau mai mult ca perfect nu fiindcă aş socoti că aceste calități ale regizorului nu mai există. Nu cred că niște calități profesionale pot să dispară, ci doar se pot ascunde sau retrage o vreme, după cum știu prea bine că, în orice meserie, orice calitate trebuie exersată. Se resimte discontinuitatea exercițiului regizoral în relația cu actorii, în descrierea și, cazul lui O'Neill, analiza personajelor. E adevărat, de asemenea, că, pentru un regizor, de teatru sau de televiziune, un spectacol O'Neill este un spectacol greu. Acest mare tragic modern este cea mai ciudată, cea mai stufoasă, cea mai înclăcită combinație de antichitate elină și Dostoievski, de filosofie contemplativă orientală și freudism, de puritate și sordid, de ceață irlandeză și nemărginire americană, de naturalism și suavitate, de violență și semnare. Și multe încă. O'Neill ea și Cehov, aruncase în aer formele și formulele dramaturgiei, dintr-un dispreț al oricărei discipline artistice și dintr-o vitală nevoie de aer. Eroi lui O'Neill trăiesc într-o realitate sufocantă, inacceptabilă pentru ei, fericirea, niciodată atinsă, fiind proiectată într-o lume nebuloasă, inaccesibilă, fantastică, biată creație a imaginației lor bolnave de dorințe. Citesc într-un remarcabil studiu al criticului Dan Grigorescu dedicat, în volumul *13 scriitori americani*, lui O'Neill: „Dacă vom confunda simțul realității cu idealul pragmatic, fără îndoială că acești eroi sînt vișători fantaști care nu recunosc decît existența propriei «Tări a dorinței». Dar ei visează la melegurile acelea de o frumusețe halucinantă, tocmai pentru că au putut măsura exact proporțiile dramei reale. Visul lui Don Quijote e cu atît mai dureros cu cît se articulează într-un sistem logic fără cusur, e mai logic și mai pur decît realitatea aberantă”. Tragismul covârșitor al pieșelor lui Eugene O'Neill vine din incapacita-

Cine ar mai îndrăzni acum, după ultimele spectacole ale teatrului T.V., să pună sub semnul întrebării existența acestei instituții, s-ar lovi nu numai de protestele celor ce trudesc în birourile și pe platourile televiziunii, dar și de irefutabila evidență a faptelor. Într-un sezon în care, după două luni și multe zile de la deschiderea (anonimă) a stagiunii, toate teatrele din București la un loc n-au reușit să nască decît șapte premiere — teatrul, cînd lăudat, cînd ignorat, al televiziunii a născut, numai în cinci săptămîni, trei premiere, dintre care una *absolută*, ba a mai re prezentat și un spectacol al Teatrului „Bulandra”. Sigur, se pot spune pe marginea celor trei premiere tot felul de lucruri, și bune și rele, dar esențialul este că ele există, că, deci, teatrul de televiziune însuși există și că, chiar dacă, din cînd în cînd, acest teatru doarme, din cînd în cînd el se mai și trezește.

Așadar, am văzut în aceste cinci săptămîni patru spectacole de teatru: un O'Neill, un Gorki, *Ziaristii* lui Mirodan în versiunea artistică a Teatrului „Bulandra” și, în sfîrșit, *Ludovic al XIX-lea* al lui G. Călinescu, toate împreună alcătuind, prin diversitate problematică, geografică și de gen, o mică stagiune, altfel spus un repertoriu cu care un teatru de undeva, din provincie, dar nu neapărat provincial, și-ar putea mulțumi spectatorii pe parcursul unei întregi stagiuni.

tea organică, fatală a personajelor de a se împăca sau de a se despărți de o realitate pe care o refuză din toată ființa lor.

Întâi deci pe Robert Mayo, cel ademenit de frumusețea pură a depărtării, de chemarea necunoscutului, a misterului de „dincolo de zare”, eșuând tragic în lumea pe care ar fi vrut s-o părăsească, stângindu-se chinuit de neputință și mizerie, având înaintea privirilor mereu nepătrunsa taină a ceea ce se află, sau pare că se află, dincolo de zare. Andrew și Ruth, fratele și soția lui Robert, sînt și ei niște jalnici învinși. Este o piesă cumplită despre îngroparea idealurilor, despre renunțare și nerealizare. Nimic, absolut nimic nu se leagă în viața acestor nefericiți, totul, înăuntrul și în afara lor, se părăginește, se usucă. Rămîne doar neștiuta și neatînsa frumusețe de dincolo de zare...

Imaginea (Beatrice Drugă) și scenografia (Vasile Rotaru), clădesc, într-o exemplară colaborare, un univers sumbru, aspru, pietros și noros, așa cum este universul lui O'Neill, așa cum e pămîntul, așa cum e cerul lui O'Neill, așa cum e sufletul eroilor săi devastați de suferință. Cel mai aproape de personaj a fost George Motoi în Robert, actor de mari disponibilități tragice, jucînd poate prea mult durerea fizică, ba chiar decrepitudinea fizică și întîrziînd uneori în descoperirea suferinței sufletești a personajului. Buni au fost, dar numai în momentele lor dure, Catița Ispas-Berceanu în Ruth și George Buznea în Andrew. Regizorul n-a reușit să-i aducă integral din alte zone ale teatrului către acest atât de particular, atât de singular și atât de zbuciumat O'Neill.

Acum, la sfîrșit, pot mărturisii că teatrul lui O'Neill mă impresionează, mă tulbură, mă cutremură, dar nu-mi place. E ca un monstru urias, care te înspăimîntă, te umple de sfială și de respect, dar pe care nu-l poți iubi. Și nu-l pot iubi pe O'Neill pentru că nu pot accepta această viziune necruțătoare a tragicului în stare pură, golirea existenței umane de orice lumină, neputința absolută în fața vieții. Dostoievski are o grandoare în chiar cea mai neagră dintre imaginile lui existențiale, are o imensă bunățate în cruzime, astfel că lectura lui, oricît te-ar răvăși, în cele din urmă te purifică. O'Neill îi dă însă permanent o senzație fizică de sufocare; or, zic eu în neștiința, în naivitatea mea, arta mare, arta geniuilor nu declanșează senzații biologice, o mare operă de artă nu poate fi ca o boală și, mai ales, nu te poate umili. Dar dacă greșesc eu și nu O'Neill?...

Gorki n-a fost nici el un luminos, n-a emis nici el propozițiuni pașnice, sedative asupra condiției umane, iar *Azilul de noapte* este cea mai ercincenă dintre piesele ce s-au scris vreodată despre mizerie, suferință, întineric și speranță, piesă fără de care nici mai sus amintitul O'Neill, nici Beckett n-ar fi scris așa cum au scris. Este și Gorki un autor tragic, dar tragismul lui nu strivește, nu pulve-



Virgil Ogășanu și Irina Petrescu în „Ludovic al XIX-lea” de George Călinescu

rizează ființa omenească. Chiar în acest *Azil de noapte*, închis peste tot ca un mormînt, mai există un aer de respirat. Pe Gorki îl iubesc, deși nu mă copleșește ca O'Neill, fiindcă *ăi* Gorki nu e doar noapte și frig...

După *Cei din armă*, televiziunea ne-a oferit *Micii burghezi*, o altă dramă de familie, sau mai exact, o dramă a generațiilor. Gorki a dezvoltat motiulul ehevian al incompatibilității structurilor, arătînd prăpastia morală dintre mulțumiți și nemulțumiți, dintre adaptați și revoltați. *Micii burghezi* fixează un astfel de moment de ruptură care opune generațiile și destramă precara unitate familială. Despre piesa lui Gorki s-a vorbit însă mult în ultimul timp, grație spectacolului prezentat la București de un mare teatru din Leningrad, astfel că nu ne rămîne decît să remarcăm, mai întîi, curajul televiziunii, care n-a ezitat să dea „pe post” spectacolul propriu la scurtă vreme de la turneul teatrului leningrădean. Să remarcăm, de asemenea, curajul regizoarei Jucana Coroamă, care, după mulți ani de la jucarea pe o scenă bucurășteană a unui bun spectacol cu *Micii burghezi*, n-a ezitat să reia unele date ale vechiului spectacol, ba chiar și unii interpreți, dar,

mai ades, n-a ezitat să nu reia niște date ale vechiului spectacol, tentind interpretări noi, redimensionând spațiul scenic, și ritmînd cinematografic unele scene. Să remarcăm, în sfîrșit, căraful Dinei Cocea de a renunța, în acest spectacol, la trăsăturile sale distinse, luminate de o intensă și iradiantă spiritaalitate, cu care a imobilizat atîtea momente de teatru, pentru a adopta o mască străină, tristă, marcînd astfel apăsăt stingerea nu numai a unui personaj, dar și a unei lumi — supraviețuitoare inertă, neînțeleasă și neînțelegătoare a istoriei.

Cu *Ziaristii* ne întîlnim pentru a doua oară la televiziune. Dincolo de senzația de nealterată prospețime pe care o trezește textul lui Mirodan la fiecare nou spectacol, semn că piesa a rămas într-un strat fundamental al dramaturgiei noastre contemporane, descoperim încă o dată că *Ziaristii* este o lucrare multiplu și divers interpretabilă, ceea ce-i confirmă valoarea. În spectacolul lui Valeriu Moisescu personajele nu par dispuse deloc să glumească, replicile sînt rostite cu neglijență voită, ca în tramvai, ca în birou (cum s-ar zice, nu ca la teatru, ci ca în viață), „poantele” sînt date cu motoarele stinse. *Ziaristii* nu mai este o comedie-dezbatere, ci o dezbatere pur și simplu. Sau o evocare a unei epoci de entuziasm romantic, de frenzie a luptei. Comedia s-a adîncit în meditație istorică.

Ne descoperim uneori spunînd despre o piesă de teatru că are poezie. Despre piesele lui Călinescu ar trebui să spunem că au muzică. Altfel zis, cîntă. (Așa cum însuși Călinescu, vorbind, cînta). Ceea ce Petre Bokor a intuit perfect, punînd din cînd în cînd personajele să cînte replicile, să joace adică, să se joace, fiindcă marele om de spirit scria teatru dintr-un joc al formidabilei sale fantezii, așa cum, în tinerețea sa, Eugen Ionescu făcea din critică un joc al inteligenței. Ar fi mult, enorm de mult de scris despre aceste grațioase, explozive, scînteietoare, ironice, volubile și profunde jocuri teatrale ale lui Călinescu, reale desfătări pentru auz, privire și, mai ales, pentru minte. Cîm se juca George Călinescu? Își intitula, bunăoară, o piesă *Ludovic al XIX-lea*. Iar cititorul, sau spectatorul (spectatorul care a așteptat zece ani ca acest giuvaer să vadă lumina scenei; televiziunea e prima, singura „scenă” care a observat că există valori — și cite mai sînt! — nearătate publicului), spectatorul, zic, își scoțea înnebibit memoria, manualele de istorie, larusurile, bibliotecile, memoria prietenilor și cunoscuților, memoriile oamenilor de seamă și ale celor fără de seamă spre a afla cine a mai fost și Ludovic al XIX-lea, toată lumea știînd și toate manualele și memoriile și larusurile scriînd că au fost numai optsprezece Ludovici. Și iată un joc începînd cu un șoc. Și, mai departe, cititorul sau spectatorul află că totuși Ludovic al XIX-lea e un rege, ba chiar un rege al Franței, și iar

își blestemă memoria și biblioteca și mai caută printre bastarzi, veri, nepoți, restauraționiști, legitimiști, spinzurați, ghilotinați, strecurați, Ludovici Filip, Ludovici Bonaparte, Ludovici de Anjou, de Bavaria, de Orléans, poate a greșit la socoteală, poate că stă prost cu matematica... (Despre istorie nici nu măi poate fi vorba). Și, pînă să se obișnuiască spectatorul sau cititorul cu ideea unui Ludovic al XIX-lea (unde au fost 18, meargă și al 19-lea), alt șoc: apare în plină Curte a regelui Franței, nu se știe de unde, un regizor care zice: „Bravo, tovarășe rege; bravo, tovarășe cardinal”. Iar spectatorul, perplex, află că totul nu-i decît o înscenare, un teatru în teatru (cui să-i dea prin cap că un scriitor începe teatru în teatru tocmai cu teatrul din teatru?), că regele e miner, cardinalul e inginer, mareșalul artificier, guvernatorul Bastiliei cimentar și așa mai departe, o echipă de actori (amatori) formată dintr-o echipă de mîneri (profesioniști), oameni ai zilelor noastre, constructori ai unui tunel și iubitori ai artei. Este un șoc? Este. Dar un joc? Bineînțeles. Din șoc în șoc și din joc în joc, cititorul sau spectatorul află că Ludovic al XIX-lea nu e acela din piesă, ci acela care joacă în piesă, că așa i se spune nu la Curte ci acasă, chemîndu-l Ludovic Moldovan și fiind botezat al XIX-lea de pe cînd lucra — forțat — într-o mină germană unde se mai aflau cam tot atîția Ludovici, de toate națiunile, cîți regi cu numele ăsta a avut Franța... Și jocul conținuă, într-un dans calcidoscopic fascinant, cu dense reflecții filosofice și politice, într-un amestec de secole și dialecte, de plietiseală monarhică și febrilitate muncitorească, spre bucuria spectatorului sau a lectorului și spre bucuria autorului însuși. Astfel de piese pot scrie numai marii generoși ai spiritului, cei care se bucură dăruînd bucurie. Petre Bokor a intrat admirabil în jocul lui Călinescu, în toate culele și nuanțele piesei, urmînd cu grijă desenul subtil, stilizat al textului, comunicînd voios paradoxurile și subtilitățile replicii, punîndu-i pe actori să cînte cînd ar fi trebuit să cînte, să se joace ori de cite ori trebuiau să se joace, să fie gravi, ironici, sentimentali, fără să le ceară distanțări, sublinieri, accentuări. Contrastul epocilor e purtat de la „tovarășe rege” și „tovarășe cardinal” la un suferinș vecin cu niște picioare bărbătești în ciorapi de mătase tip secolul 18. Actorii, în frunte cu Virgil Ogășanu, au demonstrat că este o bucurie nu numai să citești sau să vezi teatrul lui Călinescu, dar și să-l joci.

Și cînd te gîndești cită muncă și cită inteligență s-au cheltuit pentru bucuria noastră, cită muncă și cită inteligență stau la temelie unui joc!

Dumitru Solomon