

Personajele firești ale lui Caragiale

Caragiale este Petrică, cel cu lupul. Cel care de atâtea ori a mințit lumea că vine lupul, încât, atunci când acela vine cu adevărat, nu-l mai crede nimeni.

Lumea descrisă de el este una de făcături, de imitații și de impostori, “în care una vorbim și alta fumăm”, exact ca în România de azi. Personajele sale sunt, de regulă, niște lichele simpatice - asta, fiindcă stârnesc râsul în maniera burghezului gentilom și fiindcă le-a dat viață în “la belle époque”, când nimic nu părea prea grav, iar massmedia și telecomunicațiile erau de-abia în scutece. (Că lucrurile n-aveau să rămână așa și că viitorul nu se anunța prea vesel a presimțit-o Caragiale însuși, care spunea, spre sfârșitul vieții, că “noi am râs destul”, iar celor ce vor urma nu prea le va mai arde.)

Sau sunt aceste personaje, în cel mai bun caz, niște hahalere cărora ești tentat să le treci multe cu vederea fiindcă sunt fii și “fiice din popor”, fără educație. Amoralismul lor absolut este oarecum scuzabil, fiindcă nu s-a aflat nimeni să le vorbească, “în cadru organizat”, despre existența moralei – asta, fiindcă trăiau într-o țară a cărei clasă conducătoare i-a tratat întotdeauna, fără excepție, pe cei de dedesubt cam la fel cum i-au tratat colonialiștii europeni pe băștinașii sud-americieni; așa cum, de altfel, se întâmplă și în zilele noastre, la noi. Ca atare, adesea poți exclama “iartă-i, Doamne, că nu știi ce faci!”, acordând aparentului lor cinism un minimum de circumstanțe atenuante.

Cea mai completă și succintă caracterizare a lumii lor îi aparține lui Eugen Ionescu:

Eroii lui Caragiale sunt nebuni după politică. Sunt niște cretini politicieni. În așa măsură, încât și-au deformat limbajul cel mai cotidian. Ziarele sunt hrana întregii populații: scrise de idiști, ele sunt citite de alți idiști. Deformarea limbajului, obsesia politică sunt atât de mari încât toate actele vieții se scaldă într-o bizară elocvență, alcătuită din expresii tot atât de sonore cât de minunate de improprii, în care cele mai rele nonsensuri se acumulează cu o bogăție inepuizabilă și servesc la justificarea, nobilă, a unor acțiuni incalificabile: prietenii sunt trădați “în interesul partidului”; înșelată de amantul ei, o femeie îi aruncă în față cu vitriol pentru că “are o fire republicană”; se “iscălește cu curaj” un denunț anonim; ești falsificator pentru binele patriei; vrei să fii deputat din dragoste pentru “țărișoara mea”; faci parte din toate regimurile pentru că ești “imparțial”; nu dai posturi decât “fiilor națiunii” (...) Distanța dintre un limbaj pe cât de obscur, pe atât de elevat și șiretenia meschină a personajelor, dintre politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară, adulterele grotești ce se amestecă cu toate acestea fac ca în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic. Niciodată stăpânite de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea vreunui sacrificiu, nici de vreo altă idee (“de vreme ce avem un cap, la ce ne-ar sluji inteligența”, se întrebă ironic Caragiale), aceste personaje cu conștiința uimitor de liniștită sunt cele mai josnice din literatura universală.

(Note și contranote, editura Humanitas, București, 1992)

Poate că nu, sau poate că există oarece scuze pentru josnicia măcar a unora dintre ei: a semi-ruralilor debusolați și intimidați de mediul urban în care s-au trezit pe nepusă masă. De unde, în cazul de față, și snobismul lor de foarte joasă altitudine (Zița, cu ale sale Drame ale Parisului, de exemplu) - cu atât mai lesne exploatabil sub aspect satiric. Dar în teatrul lui Caragiale, ca să vorbim numai despre el (deși discuția se poate extinde cu folos și asupra prozei), nu toate

personajele pot fi astfel exploatare. Dacă demagogii, mitocanii, țatele și năucii comediilor sale pot fi descifrați cu ușurință în cheia inautenticității, a “hainelor străine” pe care le poartă, a “picioarelor nespălate și frizurii pariziene” de ultimă modă, cei câțiva care-și poartă, așa zicând, propriile straie, îi pun în încurcătură pe regizori și interpreți, care nu prea știu cum să le “rezolve”.

Cazul cel mai limpede este cel al Vetei din “O noapte furtunoasă”. Relația ei cu Chiriac este singurul element de autenticitate al piesei. Și singurul lucru, de aici, de care autorul nu-și bate joc. Ceea ce se întâmplă între cei doi este o chestiune de sex și nimic altceva, iar cuvintele acestei femei încă tinere, soția unui bătrân caraghios, adresate amantului ei, contrastează vizibil cu ghiveciul de neologisme al celorlalți. În scena ei cu Chiriac, Veta e patetică, însă impresia noastră e că vorbește firesc. Și anume, despre lucruri care, spre deosebire de nălucirile celorlalți, au o existență reală – dureros de reală și de concretă. Pe care, cu alte cuvinte, poți să le pipăi și să urli “este !”.

Comedia aceasta clasicizantă, cu unitate de loc, timp și acțiune, venită, din motive de nesincronizare istorică a culturii române, ne-la timpul ei, într-un moment când clasicismul era de mult o simplă noțiune de manual școlar (în așa măsură, încât un lector francez nu găsea, pentru a o defini, alt element de gen proxim decât numele lui Courteline), nu are, însă, unitate de ton. Femeia căutându-și, cu nevinovăția creaturilor pădurii, împlinirea erotică, de care instituția căsătoriei a lipsit-o (cu cât firesc constată ea, în prezența propriului soț, că eșarfa de sub perna ei îi aparține amantului!), nu este, totuși, nici curvă, pardon, josnică, nici personaj comic. Comică, pentru noi, este situația. Veta nu este comică și nici măcar cinică, ci doar vitală, ceea ce toți ceilalți nu sunt. Ea aparține, pur și simplu, altei specii și asta, încă o dată, doar fiindcă nu aparține orașului. Și fiindcă, pe de altă parte, n-are cu adevărat acces la gazete nici dacă i le citește Ipingescu. Astfel, pe ea n-o poți judeca, poți doar constata existența ei, care este, într-adevăr, nedumeritoare aici.

Prin contrast, mai tână și romanțios-isterica ei soră Zița, cu pretențiile ei contrazise de propria-i apariție, pare de-a dreptul frigidă (deși, în realitate, s-ar putea să nu fie). Căci Veta este o femeie de la țară, neștiutoare de carte, iar sorăsa a învățat oleacă, dar numai atâta câtă-i trebuie pentru a citi romane ieftine.

Mi-aș imagina-o, dacă-mi permiteți o inofensivă veleitate regizorală, punând în ramă, deasupra patului conjugal (care, oricum, e un altar în piesă, unul profanat sau nu, depinde cum pui problema), “Vocea Patriotului Național” și aprinzând o candelă sub ea - fără pic de răutate din partea ei, a Vetei. Și dacă aș vrea să fiu cu adevărat răutăcios, atunci când, la începutul acțiunii, Dumitrache și Ipingescu citesc gazeta, aș face în așa fel încât să i se vadă denumirea, iar aceasta să fie “România Mare”. Iar atunci când Spiridon (alt personaj natural de aici) își va răsufla o țigare, el o va face folosind o bucățică ruptă din zisa gazetă și va fi excitat-însăimântat de profanarea comisă.

Veta nu cunoaște vorbele din gazete și este firească. Ceilalți le cunosc, adică reușesc oarecum să le pronunțe – și nu sunt. Jupân Dumitrache, Ipingescu și Rică Venturiano repetă ca niște papagali câteva cuvinte pe care nu le înțeleg și le stâlcesc. Respectul lor la adresa acestora este nemărginit, nemoderat de vreo umbră de spirit critic. Despre lucrurile desemnate de acele cuvinte (sufragiu universal, Constituție etc.) ei nu știu mare lucru, dar le acordă un credit absolut fiindcă le sunt prezentate în formă tipărită, adică emană de la o autoritate. Și printre foarte puținele obiecte tipărite pe care le-au văzut ei vreodată se află Scriptura și banii, două expresii ale autorității mai presus de îndoială.

Gândirea lor funcționează pe baza principiului medieval al autorității. Faptul

că acestei gândiri i se impune hodoronc-tronc, de către cei câțiva bonjuriști care au generat România modernă, exercițiul democrației parlamentare constituie un fascinant fenomen de aculturație - aflat încă, de altfel, în plină desfășurare. Aculturația constituie, de când lumea, un excelent motiv comic, de la Petronius, trecând prin Molière și Caragiale și ajungând, în cazul nostru, al literaturii române, la Teodor Mazilu.

Regizorul care i-ar înfățișa pe Dumitrache și Ipingescu stând la o măsuță scundă cu trei picioare, în timp ce Veta le-ar pune în față o mămăligă tăiată cu ața, n-ar greși prea mult. Și n-ar greși nici cel care, în scena când cei trei preoți ai "onoarei de familist" descoperă în dormitorul-templu profanat bastonașul lui Rică, ar ticlui lucrurile astfel încât ei să-l înșface și să încremenească, un scurt moment, în poza "Jurământul Horaților". Sau, imediat după aceea, când intervine Veta și le smulge obiectul incriminat, cei de față să alcătuiască, fugitiv, tabloul "Libertatea conducând poporul" de Delacroix - steagul, respectiv bastonașul cu bucluc, urmând să fie ridicat spre ceruri, desigur, de către aceeași Veta, cu mândru-i piept ("icoană-ntr-un altar") dezgolit, la vedere. Iar Spiridon să-i stea alături în chip de Gavroche cu șapcă, numai că ținând în mână o tigaie, nu un pistol.

Tablourile vivante de mai sus ar constitui, fără îndoială, o imixtiune, o comică năvălire a clasicismului și romantismului, a spiritului european, în existența unor ființe cu totul străine de acel spirit. *Du mécanique plaqué sur du vivant*, ce mai încoace și încolo. Dar parcă monumentele clasicizante ale eroilor căzuți în războaiele României moderne, de regăsit în fiecare sat lipsit de telefon, canalizare și apă curentă, constituie altceva?

Puține sunt personajele de felul Vetei în opera lui Caragiale. În piesele lui, ele, de regulă, îi pun în încurcătură pe regizori și pe interpreți. Am văzut de câteva ori "Noaptea furtunoasă", în montări dintre cele mai diverse sub toate aspectele. În toate, Veta era "veriga slabă" a spectacolului. Acolo unde nu era ștearsă, era falsă. Am văzut-o în fel și chip: personaj ca-și-mut, mahalagioaică stridentă, la fel de ridicolă ca și soțul ei cu cununie, ba chiar, într-un spectacol din Ardeal, acum vreo zece - doisprezece ani, am admirat-o vorbind, adică răcnind, cu pronunțat accent țigănesc. Semn că, de la caz la caz, regizorul ori era nedumerit de o asemenea prezență în context, ori voia cu orice preț să o transforme în ceva comic (mă rog, după gustul lui), ori, complet lipsit de darul empatiei, o considera o simplă fantoșă (și că, de altfel, era plin de prejudecăți cu privire la "regățeni").

Și toate astea, numai fiindcă regizorul știa că I. L. Caragiale e un mare satiric ! Asta i-a fost pedeapsa - dramaturgului, nu regizorului - să-l știe lumea de autor comic și să exclame "ma che bella voce !", chiar și atunci când el nu avea intenția să ...cânte. Leit povestea cu lupul, cum vă spuneam.

Imaginea României, București, nr. 12-13 / 2003

Călătorii cu Alice



De ce anume ne-ar putea aduce aminte textul regretatului **Iosif Naghiu**? De *Cabotinul* lui John Osborne, fără îndoială. Prin ce se deosebește de acesta? Prin lehamitea conținută. Revolta tinerilor furioși din anii '50, care a avut darul de a forma sensibilitatea mai multor generații, e colorată, în Bucureștiul post-ca-să-zicem-așa-revoluționar, cu pigmentul numit „lehamite”, un amestec de scârbă, descurajare și disperare, patent 100% autentic și local, aplicat frecvent de creatori cât se poate de diferiți, de la Mircea Daneliuc la BUG Mafia.

Sarcasmul reținut de altădată al lui Naghiu e, de astă dată, scârbă spusă de-a dreptul. Și anume, una urlată, comparabilă, ca vehemență, cu celebrele imprecății ale unui Jimmy Porter. Numai că, aici, personajul e femeie, obscura actriță Alice, iar vremurile s-au mai schimbat : din moment ce realitatea e cea care se vede la televizor, n-ai cum să ocolești obscenitatea. Evitând-o, n-ai fi decât inexact și ipocrit, deci ridicol.

Singurele mijloace de protecție în fața acestei realități sunt umorul și ironia. În peregrinările, în mișcarea ei browniană, fără țintă, fără scop, numai să fie cât mai departe de țara-i natală, Alice ajunge în Anglia, unde pretinde că s-a umplut de bani de pe urma unui anunț dat la mica publicitate, precum că și-ar fi pierdut suportul. Mai târziu, rămasă în pană în mijlocul Africii, încearcă să repete figura, dar i se răspunde că „la Brazzaville poți avea țâțe și fără suport”. După care, trei localnici o violează într-un vagon de marfă, culmea, plin cu femei gonflabile.

Țara sa natală e, inevitabil, Țara Minunilor, unde faimoasa pisică de Cheshire din care n-a rămas decât zâmbetul e ...securistă și unde Alice poate căpăta un rol, în teatru, numai dacă face rost de un sponsor. Și despre care spune, printre altele: „Patria este acul infect de seringă înfipt într-un funduleț de copil condamnat ca să moară de HIV? Patria este șanțul înzăpezit în care, în loc să fie dus la spital, bolnavul e aruncat din mașina salvării? Patria este legea care îi condamnă pe nevinovați și îi grațiază pe ucigași și corupți?” Tot ea, Patria, e și mania conspiraționistă: după ce prizează un pic de cocaină, Alice e sigură că i-a văzut pe Burt Lancaster și pe Alain Delon sub zidul Kremlinului și conchide că e vorba de un mare pericol pentru țară, care se află „în mijlocul unui mare complot”.

Monodrama lui Naghiu este o trecere în revistă, uneori comică, alteori fantastică, sau crudă și violentă, a mizeriei și a țicnelilor provocate de ea – dar și, în plan secund, o laudă a forțelor imaginarului, a universului ideal al personajelor interpretate, unicul refugiu al lui Alice. Un text expresiv – spre deosebire de quasitotalitatea celor care ni se propun la ora actuală.

Regizorul, din nou regizorul **Petru Ionescu** (după o lungă perioadă de gazetărie), care a montat o unică reprezentare cu acest text la Muzeul Literaturii Române cu mijloace proprii, adică pe banii lui, nu face decât să transpună

realitatea din text în realitatea din sală – probabil, ca să înțelegem noi că Naghiu nu bătea câmpii când vorbea despre mizerie. Chiar dacă Teatrul Sărac este, aici, sărac de nevoie, e destul de limpede că o altă abordare scenografică decât cea de față, minimalistă, n-ar fi fost adecvată. Cele câteva cartoane și folii de plastic din rotonda MLR sunt, vorba lui Caragiale, acel „destul” după care nu urmează decât „prea mult”.

Silvia Codreanu, interpreta acestui lung monolog, realizează performanța de loc neglijabilă de a-și „ține” publicul timp de aproape o oră, în lumina insuficientă a locului, grație exclusiv expresivității vocale și corporale. E remarcabil felul cum personajul său trece din ipostaza de epavă drogată în cea de tânără care descoperă, uimită, miracolul teatral.

În condițiile date, reprezentația lor a fost, desigur, schița, eboșa unui viitor spectacol, pe care mi-aș dori să-l văd nu neapărat pe o scenă imensă – dar, cel puțin, într-un loc prevăzut cu reflectoare.

Euromuseum București, nr. 3/2007, pag. 89

Soldatul necunoscut și soția sa

Soldatul necunoscut și soția sa (două acte de război despărțite de un armistițiu) de **Peter Ustinov** se află în situația, relativ inedită în Europa, a unui transfer de motive și procedee, dar nu din aria literaturii, ci din aceea a filmului. Modelul în cauză se numește ***Intoleranță***, iar actualul emul teatral al lui **D. W. Griffith** a păstrat modul de organizare a episoadelor, puse în slujba unei identice finalități sociale, militant-pacifiste. Cu mențiunea că ceea ce fusese odată prilej de melodramă s-a transformat acum într-o adevărată cascadă de gag-uri și de replici trăznite, lucru nu tocmai surprinzător din partea autorului, care este american, actor celebru și câtuși de puțin academizant. Nu este vorba, totuși, de o parodie a ***Intoleranței***, ci, pur și simplu, de o re-creare în cheie comică, sau mai curând tragicomică, a modelului.

E frapant, însă, felul cum schimbarea de registru nu suprimă similitudinile formale: ca și marele său înaintaș, și textul lui Ustinov, în tendința sa către exhaustivitate, este pândit de spectrul “indigestiei tematice”. O enumerare a episoadelor este relevantă: Roma antică, Evul Mediu timpuriu, Reforma, Secolul Galant, Revoluția din 1789, Restaurația, războiul din 1914 și un episod contemporan constituie cadrul “multiplicității de timp” a acțiunii.

Trecerile de la un “număr” la altul reprezintă, pentru autor, marea ocazie de a-și pune în valoare fantezia burlescă: astfel, Generalului îi este suficient să-și lepede uniforma și chipiul, pentru a rămâne, încununat – la propriu – cu laurii triumfului, în costum roman; cât despre salutul roman, ce să mai discutăm, el a fost de rigoare și în vremuri mai recente. Sunt oricând posibile confuzii, pare a gândi autorul. Paradoxul funcționează ca un revelator al realității: în definitiv, o aceeași vocație imperialistă îl animă pe General în ambele ipostaze.

Sunt momente când exercițiul de stil capătă aura virtuozității: e cazul fragmentului Rococo, unde conversația scilicet configurează relații între personaje ce trimit necesarmente la Marivaux și Beaumarchais, fără ca de aici să lipsească stropul de umor feroce, bazat pe nonsens, al comediografului contemporan. Este o reflecție asupra unei epoci, dar și ceva mai mult, un

comentariu asupra unei porțiuni importante din istoria teatrului. Discursul sociologului-umorist se împletește, aici, firesc cu meditația unui exeget matur.

Soldatul necunoscut și soția sa este istoria unor idei, a mereu acelorași idei în diferite travestiuri, este de părere autorul. Nu întotdeauna putem fi de acord cu atare punct de vedere, dar trebuie să recunoaștem că verva cu care-și expune opiniile este cuceritoare.

Cât despre personajele-funcție, Soldatul Necunoscut, Soția sa (mai curând, eterna văduvă mereu însărcinată), Preotul, Rebelul Liber Cugetător, Inventatorul (al scării de la șa, al ghilotinei și al gazelor toxice, printre altele), ele reprezintă invarianții acțiunii, ca și ideile pe care relațiile dintre ele le încarnează.

La Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, o trupă numeroasă, dar extrem de omogenă, interpretează acest “divertisment” care se poate reclama de la sensul dat de **Brecht** termenului în chestiune. Spectacolul se desfășoară, fără *respiro* pentru spectator, într-un ritm susținut din plin de trăirea ideilor de către întreaga echipă. Se rețin îndeosebi “măștile” pe care și le compun câțiva actori de prim plan: **Imre Szélyes** (Soldatul Necunoscut), **Erzsébet Kiss** (Soția), **Károly Sinka** (Preotul), **Lajos Péterffy** (Generalul), **Lajos Makra** (Rebelul) și **Kilyén Ilka** (Fata).

Impresia generală este, însă, aceea că ne aflăm în fața unei trupe, unei echipe unitare dotate cu o plastică proteică, polimorfă și răspunzând în mod inteligent celor mai fine sugestii ale situației scenice. Momentele “tari” ale spectacolului sunt cele colective – aceasta, mai ales sub aspectul lor sculptural și arhitectonic. Regizorul **Ferenc Sik**, din R. P. Ungară, creează spațiul acțiunii aproape exclusiv prin intermediul masei de interpreți, realizând integrarea tuturor într-o echipă cu care lucrează pentru întâia oară. În acest spectacol minuțios pus la punct, numai finalul face notă discordantă; *grandguignol*-escul atâtor amănunte, receptate cu voie bună până atunci, nu-și mai avea locul acolo. Scenografia lui **Virgil Miloia** este prezentă atât cât trebuie. O enormă pânză sfâșiată, de culoare sângerie, acoperă fundalul, câteva practicabile sunt împrăștiate prin colțuri și pot servi oricăror scopuri, devenind orice. Cam asta e tot – și ajunge.

Piesa lui Ustinov se joacă pentru prima oară la noi. I se poate prevedea o îndelungată carieră pe scenele din România.

Teatrul, nr. 10/1979, pag. 41-42

Luceafărul

În cele aproape șapte decenii de existență, trilogia istorică a lui **Delavrancea** a oferit premisele unor receptări dintre cele mai diverse, contradictorii chiar, precum contradictoriu a fost și timpul pe care l-a străbătut. De la textul canonizat – într-un mod restrictiv – de către manualele școlare și de la viziunea-etalon a Naționalului bucureștean (**Apus de soare**, cu **Calboreanu** în rolul principal), s-a ajuns la imagini scenice cu totul străine de monumentalismul neoclasic și de patosul său postromantic inițial.

Considerată de către un comentator drept indiciu al unei defectuoase construcții dramatice, înlănțuirea epică a episoadelor acțiunii constituie acum însuși temeiul transpunerii scenice a **Luceafărului**. Ceea ce păruse o insuficiență aprofundare a individualităților, a caracterelor, ne permite să descoperim, pe

alocuri, un rapel al unei psihologii generice, al spiritualității care a făcut un popor să se păstreze identic cu sine pe parcursul unei îndelungate și aspre istorii.

Ceea ce îi păruse lui **Caragiale** un insuportabil manierism (v. parodiile sale după Delavrancea) ni se relevă drept o prefigurare proprie, originală, a expresionismului de mai târziu. Felul de a vorbi în pilde al răzeșilor lui Delavrancea vine de departe, din zona de iradiație spirituală a unei înțelepciuni pre-romane, de tip inițiatic-orfic; parimiile acestea sunt de regăsit și în cele mai profunde straturi ale folclorului și în puținele fulgurații verbale ale lui **Brâncuși** (“azi este mâine” etc.), iar din manifestările expresioniste ale începutului de secol douăzeci, fertilizatoare ale sensibilității estetice contemporane în ansamblul ei, ne întâmpină o viziune surprinzător de asemănătoare: aici, acum, lirica unor **Ion Gheorghe** și **Ioan Alexandru**, precum și dramaturgia lui **Marin Sorescu** – posedând fiecare câte ceva din modul de a proceda al expresionismului – valorizează, la rândul lor, acel fond arhaic, primar.

Problema pe care și-o pune Delavrancea nu este aceea de “a da expresie”, ci de **a crea expresia** esențială și definitorie a unui timp și a unei spiritualități mai presus de timp. El nu pictează “culoare locală”, ci construiește simboluri. Istoria literaturii îl considerase un sămănătorist influențat tardiv de către romantism. Astăzi, mi se pare fertilă recuperarea, înțelegerea operei sale, în ce are ea mai încheșat, drept precursorare a filonului expresionist din dramaturgia românească. Iată câteva reflecții pe care le suscită piesa jucată la Teatrul de Stat din Arad; nu și montarea ei.

Tânărul regizor **Florin Fătulescu**, de la teatrul din Petroșani, a optat pentru o modalitate “cinematografică” de translare a textului. Efortul principal este îndreptat în direcția obținerii unei cât mai mari cursivități a spectacolului. Se simte, parcă, dorința de a simplifica, de a face cât mai accesibil textul dramatic. De acord, dar pe ce cale? În lipsă de altceva, se recurge la efectele sigure ale teatrului “ușor”; nu lipsesc accentele melo- și nici îngroșarea exagerat-comică a liniilor câte unui rol. În ceea ce-l privește pe protagonist, **Liviu Mărtinuş** creează un Petru Rareș umanizat, un domnitor însuflețit de un curaj chibzuit, de luciditate optimistă, în lupta sa cu copleșitoarea superioritate numerică a invadatorilor.

Într-un rol mai degrabă dificil, cel al oșteanului Mogârdici, **Alexandru Fierăscu** rezolvă comportarea contradictorie a personajului (mic Falstaff în actul I și lozincă ambulantă, în celelalte), pedalând pe hazul gros al acestuia. Rolul doftorului Şmil este interpretat cu tandră ironie de către **Mișu Drăgoi**. Convingători, se impun atenției **Eugen Tănase** (logofătul Baloş), **Ion Văran** (vornicul Groza), **Dan Antoci** (pârcălabul Mihu) și **Vasile Grădinaru** (spătarul Şandru). **Virgil Müller** realizează cu umor fin portretul lui Corbea, viteazul oștean iremediabil îndrăgostit. Debutanta **Romanița Cheorpec** îi dă replica punând un dramatism exagerat în comportarea diafanei sale domnițe. Totuși, relația lor are prospețime și reușește să estompeze ceva din banalitatea rolurilor.

Onisim Colta, aflat la debutul său scenografic, realizează un decor ce reușește să fie o adevărată matcă a actului scenic, mai ales în ultima parte, când tronul domnesc este vegheat de o frescă amintind de cele ale mânăstirilor bucovinene.

Teatrul, nr. 12/1979, pag. 53-54

Opera de trei parale

Formulându-și exigențele privitoare la teatrul politic, Bertolt Brecht și-a pus adeseori aplecții în postura unor dansatori pe sârmă. Deoarece **dintre cele două aspecte ale unei contradicții, unul este, neapărat, cel important**,³ iar, pe de altă parte, inevitabilele, nu-i așa, contradicții constituie însăși forța motrice a progresului, în încercarea de a împăca și cerințele muncii educativ-ideologice și irepresibila, adânc-omeneasca sete de divertisment a oricărui public, exegeții-regizori au înclinat balanța fie într-o parte, fie în cealaltă. Să fi fost sinteza irealizabilă, în principiu? Nu cred – și încerc o vagă nostalgie gândindu-mă la un ipotetic spectacol regizat de Artaud pe un text de Brecht... Oricum, încercarea de “a gândi în pas cu Brecht”, ca interlocutor al acestuia și, poate, al realității timpului tău, e o provocare, dacă nu și un merit în sine, pentru orice regizor.

Cât despre tunisianul **Sassy Brahim**, proaspăt absolvent al secției de specialitate a I.A.T.C. *Caragiale* din București și autor al recente premiere de la teatrul *Bacovia* din Bacău, el a optat pentru posibilitatea de a face din **Opera de trei parale** un spectacol muzical plin de vervă (nu a numit-o autorul “operă”?). Cu ajutorul compozitorului **Mircea Florian**, *Opera*... a devenit operă-rock. Ideea nu-i rea. Păcat doar că nu toți cântăreții au servit-o cum se cuvine din punct de vedere muzical-vocal, ei fiind, de fapt, actori “de proză”. Rămânem cu ideea că regizorul poate aduce foarte bune servicii unui teatru, în încercarea de a-i transforma pe interpreți în “actori totali”.

Cu mulți dintre ei, încercarea a reușit, în acest spectacol. Este vorba de nucleul format din **Liviu Manoliu, Livius Rus, Cătălina Murgea, Diana Lupescu, Gheorghe Gheorghiu, George Serbina, Mihai Drăgoi, Romeo Mușețeanu, Bibi Ionescu și Mircea Crețu**.

Apariția cea mai pregnantă a fost, fără îndoială, **Cătălina Murgea**, în rolul Celinei Peachum, soția proprietarului firmei *Prietenul cerșetorilor*. Cătălina Murgea își duce fidel și calm grotescul partiturii, realizând o matracucă memorabilă. O mențione pentru “numerele” cântate: ea a fost una dintre puținii interpreți care și-au cântat și spus textul melodios, inteligibil și fără opinteli vocale. Se vorbea, parcă, în legătură cu domnia sa de o eventuală Mutter Courage? I-o dorim și ne-o dorim.

Lucruri la fel de bune sunt de spus și despre **Liviu Manoliu**, actor tânăr, dar pe deplin format. Mackie-Șiș al său știe să fie un bandit impunător, dotat cu exact atâta haz cât permite rolul, un “cavaler de industrie” cu aere de gentleman, credibil chiar atunci când patronează, cântând la vioară (nu prea rău!), o adunare de pungăși, la festinul său nupțial. A fost, poate, momentul cel mai închegat al spectacolului.

Farmecul **Diane Lupescu** a salvat câteva momente goale, condamnate, altfel, la imediata uitare. Mare lucru, prezența în scenă a unei actrițe frumoase! În interpretarea sa, cinismul și sentimentalismul de mahala ale lui Polly Peachum, “floricica de maidan”, au putut fi niște adorabile sclifoseli, care nu-i stăteau rău și se integrau perfect în ambianță.

Echipa cerșetorilor, a bandiților și a hoților de buzunare are identitate proprie și, până la un punct, o oarecare autonomie în spectacol. Măștile lor oscilează între grotesc și burlesc și presupun că multe dintre *gag*-urile de aici se datorează unei excelente colaborări între actori și regizor. Echipa angajatelor din trafirul lui Jenny Speluncă, în schimb, a fost mai mult ilustrativă, de loc convingătoare. Inaudibil, **Florin Blănărescu**, în rolul lui Brown, comandantul

poliției londoneze. Corectă, **Constanța Zmeu**, în cel al lui Lucy Brown, fiica șerifului.

Sassy Brahim posedă un foarte marcat “simț al scenei”, un instinct ludic manifest, care-l ajută să descopere excelente rezolvări ale unor “numere” din spectacolul său quasi-revuiistic, spectacol, de altfel, plin de idei (nu neapărat brechtiene), dar încă nu prea bine finisat. Am, însă, bănuiala că o prea atentă finisare ar fi fost în contradicție cu însăși maniera regizorală; e micul dezavantaj al spontaneității creatoare...

Teatrul, nr. 1/1980, pag. 57-58

Dintele de fier al timpului

Săgeata satirei merită să fie trasă doar asupra unui grup viu, contemporan – afirma dramaturgul maghiar **István Csurka**, autorul piesei ***Dintele de fier al timpului***, acum pentru întâia oară jucată în românește, la Teatrul de Stat din Arad. Piesa – creație de tinerețe, reprezentată în premieră absolută în 1966 – este un bun exemplu în sprijinul acestei teze; să vedem, așadar, cât de adânc pătrunde săgeata în trupul grupului viu.

Interzicându-i-se stabilirea în Budapesta, Pál Kenéz, “expert în buzunare amestecate” (altfel spus, jefuitor al clienților beți de prin cârciumi), oaspete constant al penitenciarelor, se retrage în provincie, unde va să înceapă o viață nouă. Cum asta? Devenind dr. Kenéz, fondator și director al Institutului Municipal de Dezalcoolizare din Tiszaújváros, și iubit al fiicei primarului, printre altele. Institutul în cauză nu se poate plânge de inactivitate și nici de randament scăzut. Rezultatele tratamentelor sunt excelente, nu atât datorită folosirii vreunor metode sofisticate de trezire din beție, sau pentru că directorul s-a apucat să-i studieze pe Makarenko și pe Freud, cât datorită împrejurării că, în caz de recidivă, poliția aplică pacienților “vindecați” amenzi usturătoare. În ce-l privește pe dr. Kenéz, nici el nu se dă în lături să mai ...palpeze câte un buzunar amestecat, doar așa, pentru păstrarea dexterității; obicei pe care nu-l va abandona decât târziu, odată cu numirea sa ca director al Institutului Național de Dezalcoolizare.

Redusă la atât, comedia nu ar fi nimic mai mult decât ușurică și vag boulevardieră; dar, între ochiurile acestei canavale e loc pentru nenumărate situații picante și replici memorabile, care o inserează într-o realitate concret-socială. Vitalitatea satirei rezidă, aici, în aluzii ironice, a căror înrudire cu ireverența folclorului străzii este evidentă.

Poante de bâlci, de estradă? Desigur. Dar să nu uităm că ele sunt manifestări critice adoptate instantaneu și fără rezerve de către bunul simț al străzii. O jovialitate slobodă la gură, un haz rabelaisian (în deplină consonanță, de altfel, cu felul unguresc de a concepe umorul), slujesc – dar și diluează, uneori – aciditatea moralistului care este **Csurka**. Întregi pasaje împănate cu idiomatisme își găsesc cu greu un echivalent românesc. Totuși, n-ar fi de loc imposibilă realizarea unei traduceri superioare celei de față, aparținând lui **Alexandru Covaci**, în care, adesea, expresia este căznită. Hotărât, traducerea reclamă o mai abilă stilizare. Originalul o merită.

S-ar zice că spectacolul arădean a urmărit să fie în primul rând un canal de

comunicare a textului și, apoi, să evite șarja. Impresia de ansamblu este de acuratețe, de supunere la obiect, dar și de firavă originalitate. Reușesc să-și impună prezența **Ion Petrache** (un doctor Kenèz desenat în peniță), **Mariana Müller** (fiica primarului, rol rezolvat cu un anume haz al ingenuității), **Eugen Tănase** (jovialul și sfătosul fost coleg de celulă al dr. Kenèz, ajuns ulterior consilier la Ministerul Sănătății!), **Ion Văran** (în rolul episodic, dar bine conturat, al unui pacient) și **Gabi Daicu** (secretara lui Kenèz la Institutul Național).

Regizorul **László Jurka**, din R. P. Ungară, realizează o lectură și nu o exegeză a textului. El lasă umorul să reiasă de la sine, din chiar articulațiile intrigii, fără a încerca, de regulă, să-l potențeze – cu o excepție, într-o contribuție vădit personală, în scena când eroul primește vizita foștilor săi colegi de breaslă, sosiți cu scopul de a-l șantaja – dar cu un rezultat sub nivelul reprezentației, poate și din cauza faptului că doi din cei trei actori implicați nu sunt profesioniști. Scenografia este la fel de neutră; interioarele desenate de **Eva Györfy** s-ar preta unui număr nedefinit de piese cu subiect contemporan.

Regia și scenografia par a nu fi rezolvat dilema opțiunii între maniera realistă și cea stilizată. Rezultatul este nici rece, nici cald.

Teatrul nr. 2/1980, pag. 45-46

Îngerul lui Brecht și precupeța din Berlin

În vara lui 1940, *la drôle de guerre* năvălește în viața orașelului francez Saint-Martin. În haosul refugiului ce precede apariția inamicului și în deprimarea primelor zile ale ocupației, ies la iveală părțile ascunse ale sufletului celor supuși unor grele încercări.

Ceea ce-l interesează, însă, cu precădere pe **Bertolt Brecht**, în această dramatizare a romanului **Simone** de **Lion Feuchtwanger**, ca și, de altfel, în întreaga sa creație, este mecanismul relațiilor social-economice și acțiunea acestora asupra conștiinței individuale.

Este narat, în **Viziunile Simonei Machard**, procesul unei clarificări ideologice, o aventură a gândirii. Micuța Simone, eroina piesei, ajunge să înțeleagă – și să suporte consecințele directe ale acestei înțelegeri – că cei bogați nu au patrie, că ei constituie un popor aparte și că “războiul sfânt” tocmai împotriva acestui popor al bogătașilor trebuie dus de către toți “umiliții și obidiții”. Simone se visează Jeanne d’Arc, aude voci și dialoghează, cântând, cu un înger asupra luptei de clasă. Sincer vorbind, nu m-aș fi așteptat ca *song*-urile politice ale lui Brecht să capete inflexiuni gregoriene, dar ciudățenia s-a întâmplat, iar autorul acestor mici bijuterii este celebrul compozitor **Hanns Eisler**. Pare-se că tocmai aici se face simțită cel mai bine “gheara leului”, marca inconfundabilă a umorului cinic brechtian, în ideea enormă de a concepe un “înger” revoluționar. Povestea este o alegorie quasi-folclorică prin tonusul ei vital, mitică și demitizantă în același timp, a devenirii Simonei. Umorul și ingeniozitatea comedografului Brecht fac posibilă existența ideologului Brecht.

În spectacolul Teatrului de Stat din Gera (Republica Democrată Germană), aflat într-un scurt turneu la Timișoara, regizorul **Klaus Krampe** a distribuit-o în rolul Simonei pe **Martina Freytag**, o fetiță de zece ani, adică având chiar vârsta personajului său, conform prescripției auctoriale. Spectacolul n-ar fi avut decât de câștigat prin nesocotirea unei atari indicații; există și ireverențe salutare. Prea tânăra “actriță” este secondată de câțiva adevărați profesioniști; principala

caracteristică a interpretării acestora este acuratețea.

Trebuie menționați, însă, doi interpreți care au adus în scenă mai mult decât atât: **Reinhold Schäfer**, în rolul Primarului (în vis, regele Carol al VII-lea) și **Ursula Spieker**, în cel al doamnei Soupeau (în vis, Isabeau, regina-mamă). Schäfer face un primar absolut și un rege birocrat, nedespărțit, în ambele ipostaze, de servieta sa de portărel, o apariție de o halucinantă precizie. Ursula Spieker creează o doamnă Soupeau-mare stăpână, afișând o morgă ceva mai mult decât aristocratică: provincial-burgheză.

Împreună cu scenograful **Theo Hug**, regizorul a desemnat drept matrice a acțiunii un spațiu arhitectonic – curtea hotelului a cărui slujbașă este Simone – reprodus cu minuție, cu exactitate fotografică. În același decor, iluminat de data aceasta cu zgârcenie, au loc și întrupările visurilor Simonei. La lumina zilei, jocul este de un realism plat; în “văpaia lunii” și a revelațiilor, interpretarea capătă un aspect oniric, somnambul, de un grotesc enorm și înghețat. (Ajuns aici, trebuie neapărat să-l menționez pe **Ralf Dittrich**, interpretul îngerului-propagandist, dotat cu reale calități de cântăreț.) E o delimitare tranșantă între cele două planuri, cel al realității și cel al iluminărilor, cel al întâmplărilor și cel al sensurilor acestora, atât de tranșantă încât nu există între ele o trăsătură de unire stilistică. Regizorul a analizat cu aplicație componentele textului, spectatorul rămâne cu nostalgia unei sinteze. Dacă **Viziunilor**... de la Gera le-a lipsit ceva, aceasta a fost numai viziunea, personală și integratoare.

Trupa oaspete a mai adus în fața publicului timișorean o formă de spectacol, din păcate, prea puțin uzitată la noi, un program de cabaret intitulat **În jurul stâlpilor de afișaj sau Miniaturi berlineze**, care a fost prezentat în restaurantul *Continental*.

Sucesiune de “numere vorbite și cântate” în argou berlinez, programul a fost alcătuit pe scheletul miniaturilor create de un clasic al genului. **Adolf Glassbrenner** (1810-1876), jurnalist democrat, fervent al folclorului urban, a schițat cu sagacitate tipuri caracteristice ale străzii berlineze, siluete de eterni exponenți ai opiniei neoficiale, înzestrate cu un umor specific, jovial și subtil în același timp, profiluri la fel de ubicue ca și acelea ale *Commediei dell'Arte*.

Măștile arhetipale de aici sunt la fel de neconvertibile în alte sisteme de referință precât este ne-echivalabil *slang*-ul în care ele se exprimă. (La Berlin, de exemplu, cuvântul “Geld” = “bani” sună “Yeld”.) Acestora li se adaugă *sketch*-uri datorate unor autori contemporani, căroră le-am admirat incisivitatea satirică și curajul civic. ⁴ Nimeni nu s-a preocupat să aducă vorba de frizeri care iau bacșiș, ci de lucruri ceva mai serioase. Uzând doar de o parte dintre mijloacele de expresie ale *music hall*-ului, interpreților par să li se potrivească mai ales cele verbale și muzicale.

Johanna Mösckke încarnează tipul femeii de la periferia marelui oraș, un fel de precupeață cu debit verbal torențial și personalitate vulcanică – din care interpreta face o apariție colțuroasă și grotescă, spunând pe șleau câteva lucruri de un bun simț de-a dreptul incomod. **Peter Prautsch** este un comper de cafenea, pe un text străbătut de o undă de cinism tonic (da, da, tonic, căci, într-un context ipocrit, orice lucru aflat în relație cu adevărul nu poate fi decât stenic). **Ditha Cullmann** și **Herbert Sturm** figurează un Arlechino și o Colombină sui generis. În bună tradiție a *music hall*-ului și mai ales, a celui german, sentimentalismul nu este adus în discuție decât spre a fi corodat printr-o acidă persiflare – ca, de pildă, în cazul cupletului și tangoului celor doi.

Programul de divertisment al trupei germane a fost alcătuit din contribuțiile unor moraliști ceva mai slobozi la gură. Sclipiciul marilor spectacole de *variété* a lipsit. S-a câștigat, în schimb, un spor de profunzime.

Teatrul, nr. 2/1980, pag. 95-96

Woyzeck

S-ar zice că spectacolul lui **Visarion Alexa** face totul pentru a preîntâmpina eliberarea tensiunii acumulate de către publicul său prin intermediul unor simple aplauze. Ocolind expresia mecanică a unei comunieri de suprafață, el încearcă să accentueze senzația de inconfort spiritual a spectatorului, prin utilizarea chiar a unor mijloace ceva mai directe; nu pentru întâia oară în lume și nici la noi, dar, ca în puține alte împrejurări, de astă dată cu rost.

Dacă, în antract, unul dintre participanții la bâlciul lugubru de pe scenă se află în sală, aproape blocând ieșirea, aceasta coincide cu ceea ce credea chiar autorul lui **Woyzeck**, acum un secol și jumătate, că trebuie să fie teatrul: un lucru incomod pentru public. Căci este vorba de primul text dramatic din istorie care nu se propune spre contemplare și nu se mulțumește să ocazioneze o simplă defulare afectiv-senzorială, ci încearcă în mod deliberat să-și provoace publicul la gândire, la luarea de poziție față de situația socială.

Woyzeck, primul anti-erou din istoria teatrului universal, întâiul personaj care ne este înfățișat nu acționând pentru sau contra unei societăți date, ci fiind pur și simplu manipulat de ea, acest Woyzeck face o breșă în viziunea idealistă despre om și liberul său arbitru cum numai ideologiile de stânga și psihanaliza aveau să facă, mult mai târziu.

Scrisă în 1836, tipărită și jucată de abia în 1910, piesa lui **Georg Büchner** (mort în 1837, la vârsta de 24 de ani) era în modul cel mai direct – și probabil, nu întâmplător – contemporană cu apariția geometriilor noneuclidiene. Cu ea și cu ele se sfârșea o eră a certitudinilor și începea dubitativa, interogativa noastră contemporaneitate.

Încă o dată, paradoxul funcționează ca un revelator al realității. Printre semenii săi dezumanizați, omul Woyzeck nu poate fi decât un obiect cu funcționare defectuoasă. Pentru Căpitan, el reprezintă un obiect bizar, cu veleități de existență depășind atribuțiile sale de ordonanță; pentru Doctor, obiect al unor experiențe pseudo-medicale; pentru mama copilului său, un obiect care procură bani. Și pentru toți cei din jur, faptul că acest paria gândește este o curiozitate de felul calului savant de la bâlci. Într-o lume populată de oameni-obiect, omul mărunț, oarecare, cel mai neînsemnat dintre lucruri, nu poate fi decât un obiect defect, atunci când are îndrăzneala să simtă, să gândească și să se exprime.

Woyzeck face altceva decât ceea ce se așteaptă de la el, nesupunându-se, ci acționând, într-un târziu, pe cont propriu. Iar autorul demonstrează, cu aparența rigorii științifice, că singura astfel de acțiune la îndemâna lui nu poate fi decât crima (printre altele, pentru că, fiind lipsit de educație, nu prea știe să se exprime prin vorbe, ci mai ales prin gesturi). El restituie societății, într-o singură clipă, tot ce a primit de la ea de-a lungul unei vieți: violență.

De altfel, situația personajului nu diferă mult de cea a autorului însuși: în timpul scurtei sale vieți, activitatea lui Büchner n-a fost urmărită de critici (asta a început să se întâmple, cum spuneam, mult mai târziu), ci de poliția secretă a patriei sale, ca membru al unei asociații revoluționare ce era. Creația sa este

receptată astăzi ca o cheie necesară pentru înțelegerea felului de a-fi-în-lume propriu omului oarecare, strivit, depersonalizat, așadar îmbogățit întru cunoaștere de către experiența secolului nostru, cel mai sângeros, până una-alta, din întreaga istorie a omenirii.

Montând acest text canonic, în care s-au putut recunoaște, așa cum s-a mai spus, aproape toate orientările estetice importante ale secolului XX, regizorul Visarion Alexa a avut de optat între mai multe modalități expresive. Spectacolul său de la sala *Majestic* face să coexiste elemente contradictorii, generatoare ale unei tensiuni ideatice de o perfectă teatralitate, ai cărei poli sunt Woyzeck și lumea sa.

În rolul titular, **Florin Zamfirescu** creează un personaj cu mult mai uman decât ne-ar fi lăsat textul să bănuim. Nu mai avem de a face cu un caz Woyzeck și nici cu o abstracțiune de tip expresionist, ci cu o ființă de un firesc foarte particular, foarte propriu. Spre deosebire de celelalte personaje, concepute exclusiv ca niște fanteze, Woyzeck-Zamfirescu este esențialmente un om care gândește. Acțiunile sale nu sunt doar urmarea unor impulsuri obscure, sau reacție mecanică la frustrările cauzate de mediul social, ci, mai ales, rezultatul unei continue deliberări. Aș fi înclinat să-l asemăn mai curând unui personaj camusian decât unuia brechtian. Alegând această interpretare, actorul și regizorul operează o deplasare de sensuri: conflictul nu mai are loc între un om banal și o existență anihilantă, ci între societate și un om dotat cu o viață interioară inconfundabilă. Mai exact spus, între individ și condiția gregară. Individul e om, turma e alcătuită din viețuitoare.

Cât despre celălalt element al demonstrației, trebuie spus că nici masa de aici nu este amorfă. Mulțimea lui Alexa este compusă din numeroase personaje distincte, precis conturate, precis caricaturizate. Păcat că spațiul cronicii mă constrânge să renunț la analiza detaliată a creațiilor semnate de **Irina Mazanitis, Ion Vilcu, Radu Panamarenco, Adrian Vișan, Constantin Cojocaru, Dorina Lazăr, Rodica Mandache, Jorj Voicu, Corneliu Dumitraș, Răzvan Vasilescu** – și de toți ceilalți. Echipa a creat din replici puține, din tăceri prelungi, din gesturi bruște, dintr-o excelentă plastică corporală și interpretare pur mimică, atmosfera apăsătoare a unei lumi în care, cum spunea odată poeta **Angela Marinescu**, *mai firesc decât firescul este nefirescul*.

Spectacolul teatrului *Giulești* este un vârf al actualei stagiuni.

Radio București, emisiunea Rampa și ecranul, 29 martie 1981

Trei modele ale bătrâneții

“Până când să n-avem și noi faliții noștri?”
(I. L. Caragiale – **O scrisoare pierdută**)

Din vechime și până în zilele noastre, oamenii au fost convinși că bătrânețea înseamnă o relativ scurtă escală în drumul spre veșnicie, caracterizată printr-o diminuare vădită a forței vitale, compensată, însă, prin înțelepciune și o anumită seninătate. Fie ea și abulică ori senilă, seninătatea aceasta.

Secolul nostru, care a văzut multe – de la Einstein la Oppenheimer, de la Rodin la Giacometti, de la doctorul Fleming la doctorul Mengele – inventează noțiunea de “bătrânețe activă”, sau “a treia vârstă”, expresie calchiată, probabil,

după aceea de “lumea a treia”. Ni se spune că noua vârstă a omului s-ar manifesta prin posibilitatea și dorința sinceră de a merge cu bicicleta până hăăă, pe la optzeci de ani, încolo... Că asta s-ar traduce și printr-o sporire a înțelepciunii ori seninătății n-am auzit. Oricum, să nu fim cusurgii: e bine că vom pedala un timp cât mai îndelungat, fără a mai pretinde să și devenim, fiecare, câte un mic Voltaire sau Goethe.

Așa arată, pe scurt, cele două modele deja existente ale bătrâneții. De loc convins că “tertium non datur”, principiu fundamental al logicii formale, traductibil prin “ori e laie, ori bălaie”, **Ivan Dășev Radoev** propune un al treilea. Bătrânii săi nu sunt nici Tarzani la pensie, nici filosofi stoici, detașați măreț de cele lumești. Materia lor nu e o combinație de câte ceva din cele două imagini ideale pomenite mai înainte: eroii piesei sale **Canibala** le contrazic categoric pe amândouă. Seninătatea le e străină, patimile lor sunt vii, dar, în afară de patimi, nu s-ar putea spune că a mai rămas ceva viu în ei. Ei sunt un cumul de minusuri sporite până la proporțiile unor fanteze ridicole, detestabile și, mai ales, demne de plâns.

Viața, trecuta lor viață de actuali pensionari ai unui cămin de bătrâni își caută încă sensul printre amintiri tenace și nu prea plăcute: umbra unui om care s-a sinucis odată, de mult, ca urmare a unui abuz comis chiar de către unul dintre cei internați aici, îndoiala chinuitoare asupra fidelității unui soț reintrat în circuitul azotului, întrebări mereu puse și lăsate mereu fără un răspuns în legătură cu realizările și rostul unor vieți agitate de mișcările tectonice ale istoriei, bilanțuri nesemnificative sau dubioase, toate acestea alcătuiesc “carnea” personajelor.

Tovarășul Topuzov a trecut la viața sa prin posturi importante, prin funcții de răspundere (care nu l-au împiedicat, de altfel, să eșueze la azil). Lider înnăscut, Topuzov se auto-alege șef peste pensionari și se apucă să dea o alură nouă vieții din cămin; el va ordona, de pildă, amenajarea unui teren de tenis, căci, chiar dacă supușilor săi nu le stă mintea la așa ceva, e bine ca terenul să existe spre a depune mărturie în fața eventualilor turiști occidentali despre înaltul nivel de trai și civilizație de prin partea locului. Sau: unul dintre pensionari și-a mobilat un colțisor cu obiecte țărănești de la el de-acasă. Tovarășul Topuzov aprobă gestul, se înflăcărează și declară că întreaga Bulgarie ar trebui să devină un asemenea “colț bulgăresc”, folcloric, afirmație caragialescă, în cel mai pur stil Cațavencu, la care i se răspunde că, atunci, ar exista pericolul ca ea să fie preluată în întregime de către “Balkanturist”. Și așa mai departe...

...Nici înțelepciune, nici forță; nici știință, nici putință – ci doar amintirea sau iluzia lor. Pe scurt, surogate, căci acțiunea piesei se petrece în secolul produselor din înlocuitori. Înclinația bolnăvicioasă de a face ca lucrurile mai curând să pară că există decât să existe cu adevărat, în maniera proverbialului prinț Potemkin, la fel ca și predispoziția masei de a se supune unui lider fără a-l chestiona în legătură cu calitățile sale, aceste două aberații îngrozitor de comice ale vieții sociale se conturează cu tot atâta discreție câtă precizie pe fundalul acțiunii imaginate de autor. **Canibala** este o meditație asupra naturii umane: asupra naturii umane generale și eterne, implicate în structuri sociale particulare.

“Omenirea se desparte de trecutul ei răsând”. Da, desigur. Dar ar trebui adăugat: nu numai de trecut. Și de prezent te poți delimita răsând. Iată de ce textul lui Radoev este o comedie.

Caiet-program al spectacolului **Canibala**,
teatrul *Ion Vasilescu*, Giurgiu, mai 1983 ⁶

Patima roșie

Mihail Sorbul și-a subintitulat piesa “comedie tragică”. În 1914, **Eugen Lovinescu** o aprecia astfel: *Departea de a fi ruptă din viața românească, Patima roșie e o lucrare arbitrară, ieșită poate din reminiscențe de literatură rusă, în care autorul ne vorbește de lumea universitară cu preciziunea unui client al azilurilor de noapte ce ne-ar descrie lumea duceselor din foburgul Saint Germain.*

După aproape trei decenii, considerând-o o dramă pasională cu accente de umor, **George Călinescu** conchidea: *Prin acest schematism substanțial și prin rotunditatea tehnică, Patima roșie se va citi și reprezenta oricând cu mari satisfacții estetice.*

În studiul publicat (fragmentar?) în caietul-program al spectacolului de față, **Doina Modola** o numește *antimelodramă* și afirmă că ea *semnează actul de deces al melodramei.*

Dintre toate, care este opinia (cea mai) îndreptățită? În ceea ce mă privește, cred că este aceea, lapidară, a însuși autorului.

Mediul social-istoric *arbitrar*, precum și relațiile psihologice *schematice*, astfel percepute de cei doi mari critici, constituie cadrul în care evoluează capricios, dar fără pic de libertate lăuntrică, aparent voluntara Tofana. Descrisă ca o certă personalitate hibridă, eroina este o libertină prin convingeri și prin lipsă de educație burgheză. Într-o atmosferă de boemă studențească (de evidentă promiscuitate, spune Lovinescu), ea își asumă inițiativa erotică, precum o Nora care ar fi făcut și pasul următor. Mai apropiată, însă, tipologic, de Medeea decât de ibseniana Nora sau de Lulu, Tofana nu este un personaj tragic, ci un caz tragic; pentru că etern-umanul, schematic, se încarnează aici într-un caz și nu într-un mit.

Datorită situației ei necesare într-un timp istoric dat, *back-ground*-ul legendar, mitic, principală premisă a acțiunii tragice, nu mai este posibil. Însă fatalitatea există, gros subliniată de replicile bufonului-*raisonneur* Șbilț, în ereditatea Tofanei, nepoata hingherului, al cărei destin se numește, lombrosian, patimă sangvinară.

Evadând într-o lume diferită, pe care o vrea superioară, pentru a-și afla împlinirea (sufletească, dar și socială), Tofana își întâlnește în cele din urmă moartea: aceasta e împlinirea ei în fatalitate, cercul s-a închis și totul este de *rotunditatea tehnică* remarcată de Călinescu, dătătoare de *mari satisfacții estetice* prin reîntâlnirea cu un binecunoscut motiv cultural. Sau poate cu o configurație mitică fundamentală a subconștientului colectiv?

Dramă, comedie tragică, (anti)melodramă? Simple denumiri: teatrul de astăzi nu mai operează cu categorii, specii și genuri pure, ci prin interferarea lor.

Cât despre circumstanțele în care apare acest personaj neo-clasic *sui generis*, ele compun o dramă sordidă a faptului divers, la un pas de senzaționalul ziarelor de scandal. Sub specia imediată a criticii zise “de întâmpinare”, Lovinescu a riscat și a pierdut, luând act numai de circumstanțe și amendându-le în numele unui realism pedestru: *Patima roșie* ar fi *lipsită de observație*. Chiar dacă ar fi așa, ea este, în schimb, riguros construită.

Iar în ceea ce privește observația, ar mai fi câte ceva de spus. Este piesa aceasta lipsită de realism? Răspunsul este parțial afirmativ: de un anumit realism, în orice caz. Legătura sa cu (pre-) concepțiile concretizate în noțiunea de realism a epocii este una de adversitate, textul fiind, în ambianța culturală a momentului, de o bizarerie și amoralitate greu de suportat: faptul divers trebuie să rămână în colțul paginii de gazetă, nu să urce pe scenă, astfel s-ar putea traduce poziția lui Lovinescu – și, desigur, nu numai a lui. Ori de câte ori creatorul reușește să

surprindă “aerul epocii”, epoca este scandalizată și acuzele la îndemână sunt tocmai cele ce se pot regăsi în citatele Iovinesciene de mai înainte. În Germania, de pildă, în aceeași perioadă, bine-cunoscutul estetician **Volkelt** a avut o reacție identică, exprimată în termeni încă mai tranșanți, față de piesele lui **Wedekind**.⁷

În fapt, nedoritoare de a conștientiza o anumită stare de spirit și de a recunoaște că o face, societatea reacționează brutal atunci când aceasta îi este prezentată sub forma “structurii semnificative”, mai ales dacă se bucură de cea mai publică receptare și de cel mai direct mod de influențare, precum creația dramatică. Aerul epocii dinaintea primului război mondial era unul, eufemistic vorbind, de o moralitate relaxată (nu vreau să afirm că vremile următoare ar fi fost mai inocente; dar pe atunci, lucrul mai constituia o noutate blamabilă) și isterizat de presimțirea catastrofei. După **Oscar Wilde** trebuia să urmeze – era pur și simplu imposibil să nu urmeze – Expresionismul.

Nu de realism este lipsită piesa lui Sorbul, ci de cele ce altădată se numeau “bienséances” în artă, de conformismul subiectului ales – și astfel, avem surpriza de a vedea un spirit ca acela al lui Lovinescu negând valoarea estetică a unei opere din considerente de ordin moral.

Perspectiva istorică își spune cuvântul: astăzi, am fi înclinați să întrezărim sub comportarea personajelor lui Sorbul o psihologie “pe marginea prăpastiei”, știind că prăpastia a existat și s-a numit “război mondial”, ca să ne referim numai la primul. Aceasta este o înțelepciune *post festum*, a celui care cunoaște sfârșitul poveștii – și ar fi absurd să se reproșeze cuiva că n-a presimțit-o; ceea ce nu împiedică observarea limitelor gândirii epocii. Realismul **Patimii roșii** ține de ceea ce epoca sa nu putea numi decât “senzațional, excentric, marginal”. A transforma senzaționalul și marginalul în semnificativ, tipic și definitoriu,⁸ acesta a fost pariul autorului – câștigat, după părerea posterității, care îl pune în scenă.

Spectacolul lui **Nicolae Scarlat**, la *Teatrul Tineretului* din Piatra Neamț, netezește asperitățile textului. Ori, mai degrabă, îi rotunjește muchiile. Rămâne de văzut ce se câștigă sau se pierde prin aceasta. Un lucru e cert: orice ar fi fost, dramă pasională neoclasică, dramă expresionistă, melodramă, acțiunea presupunea nerv, pasiune, adică tocmai tonalitatea – cu o unică excepție – absentă din spectacol. În aparență, viziunea regizorală este una respectuoasă față de text: nici un anacronism violent gen “contemporanul nostru”, nici o umbră de distanțare parodică, nici o îngroșare grotescă nu ne arată că regizorul a vrut cu tot dinadinsul să facă altceva, “mai mult” decât textul. Dar a făcut mai puțin, printr-o eroare de distribuție (Castrîș) și prin temperatura călduță la care menține rolul lui Rudi. Pieseii bine scrise îi corespunde în cazul de față un spectacol fluent – și cam atât. Ne-am fi mulțumit și cu mai mult.

Student – poate – întârziat, dar tot student până la urmă, Castrîș al acestui spectacol este un bărbat de cincizeci de ani. Rostul unei asemenea deplasări de accent e greu de înțeles. În viziunea autorului, el îi oferea Tofanei nu numai siguranța materială, ci și o dragoste în deplinătatea puterilor, iar faptul că ea i-l prefera pe Rudi, fostul lui coleg de aceeași vârstă, sau cu cel mult doi-trei ani mai tânăr, făcea comportarea femeii inexplicabilă în principiu și dădea relației o notă oportună de ambiguitate. Însă din moment ce Castrîș are vârsta pe care o putem constata în spectacol, nu ne mai surprinde că Tofana îl înlocuiește cu un Rudi mult mai apropiat de vârsta ei, fie acesta cât de haimana; comportarea nu mai miră pe nimeni, determinismul biologic se impune ca motivație exclusivă și cât se poate de banală.

În ce-l privește, pe aceste premise, **Corneliu Dan Borgia** realizează un Castrîș candid, mic burghez cumsecade, dominat de dezlănțuirile Tofanei,

incapabil de a bănuî trădarea ei și a vechiului său prieten. Momentele de timorare îi reușesc cel mai bine; vocea sa, în ușor falset, marchează atunci cu mijloacele comicului bine strunit ieșirile agresive ale partenerei. Prin compoziția sa, interpretul face personajul plauzibil, chiar dacă, așa cum spuneam, este un altul decât cel plăsmuit de dramaturg. În general, se poate considera că nici unul dintre cele cinci roluri ale piesei nu are biografie în sensul stanislavskian al sugerării acesteia (o Fedră cu ticuri ar fi o aberație); ele nu au decât voință, și anume una peste limitele normalului, sau porniri așijderea, dacă e să ne referim la Tofana și la Rudi, polii conflictului. Viața lor se confundă cu viabilitatea mitică a tipologiilor respective – de unde și valențele de universalitate ale textului. Singura modalitate de a nu face din ele niște fanteze este aceea de a “vedea idei”.

Ceea ce îi reușește **Maiei Morgenstern**, interpreta Tofanei. Urmărind cu linearitate de halucinantă atingerea idealului său (erotic? existențial?), Tofana este însuși conflictul. Maia Morgenstern îl nuanțează cu o permanentă neliniște și cu izbucniri dominatoare, la o temperatură ce exclude sentimentalismul și vulgaritatea incriminate de Lovinescu.

Rudi, micul Don Juan cu panglici atârinate de gâtul chitarei (un pic de dreptate avea și Lovinescu: nu prea e de crezut că un asemenea chitarist ar fi ajuns să dețină “carnetul monden” la indiferent ce jurnal), rămâne în interpretarea albă, lipsită de relief, a lui **Mircea Rusu** la rolul de cuceritor din simplă deprindere, sau din pasiune de colecționar tip Nae Girimea. Din punctul lui de vedere, răzburarea consecutivă gestului său de a o părăsi pe Tofana pentru Crina constituie un simplu accident. De muncă.

Șbilț este, prin tradiție, personajul cel mai “colorat” al piesei. **Romeo Tudor** îl compune de o manieră energică, dar monocordă.

Ratatul alcoolic, obraznic și tapeur devine în interpretarea sa mai curând degeneratul furios care pune arma în mâna verișoarei sale Tofana, convins și parcă mândru de vocația sângeroasă a familiei. El nu apare, aici, ca un bufon până la urmă amuzant, ci de-a dreptul ca un nebun periculos.

Rolul de mică anvergură al Crinei este susținut de **Oana Albu**. Parteneră onestă a Tofanei, Crina acestui spectacol este o apariție mai curând necesară decât realizată.

Scenografia **Mariei Roiban-Dulhan** este simplă și neutră, sumar-indicativă, exprimându-se, de exemplu, printr-o canapea Récamier cu colțuri de ladă de brad negeluită, infinit utilizabilă în montări moderne și contemporane.

Teatrul, nr. 7-8/1987, pag. 103-105

Adriana Trandafir în *Maria Tănase*

Sunt rare ocaziile când putem observa, când putem simți, ca în cazul de față, că trăirea unui rol, ea singură, aproape neajutată de celelalte ingrediente scenice, reușește să configureze, reușește **să fie** un spectacol. Rareori, de asemenea, se întâmplă să vedem că între trăire și posibilitatea de a o exprima, de a construi adică un sistem coerent de semne teatrale, există o asemenea concordanță bazată pe empatie încât expresia pare spontană, făcându-ne să credem – o clipă – că tehnica actoricească ori nu există, ori e de o importanță cu totul secundară, infirmând cunoscutul paradox al lui Diderot.

Am avut această impresie persistentă urmărind recitalul **Adrianei Trandafir** cu **Pasărea măiastră Maria Tănase** de **George Sbârcea**, la teatrul *Giulești*. Pe parcursul unei ore și jumătate de spectacol, presupunerea inițială, că trebuie să fi existat o anumite afinitate cu personajul interpretat, are timp să se transforme în certitudine. Tânăra actriță are temperamentul vulcanic al mării dispărute (nu de atâta vreme încât cel puțin unii să nu și-o mai amintească și altfel decât ca pe o voce abstractă, de pe discuri), astfel încât rolul îi vine ca o mânășă, părănd scris anume pentru ea.

Naturalețea, spontaneitatea, petulanța proprii interpretei, duse la o vivace expresivitate în câteva din reușitele-i de până astăzi, par să se suprapună perfect caracterului și temperamentului Mariei Tănase. La care se adaugă o asemănare fizică frapantă în anumite momente din spectacol, când se poate vorbi de o adevărată transfigurare, cu nimic îndatorată machiajului. Faptul este evident atunci când actrița se încumetă să cânte, în continuarea vocii înregistrate pe bandă. Cu **Doina din Maramureș** și cu **Ciuleandra** osmoza reușește, parcă, în cel mai înalt grad. Firește, nu poate fi vorba de a o concura pe marea cântăreață pe propriu-i teren. Arta cântului mai înseamnă și performanță vocală – și nu pe aceasta și-o propune, în primul rând, actrița. Dar până și vocea pare să aibă aceeași factură – un alto când foarte timbrat, când aproape gutural – și mai ales, peisajul sufletesc se simte a fi fost, cumva, același.

Secvențele de cânt propriu zis sunt cele în care iluzia scenică funcționează integral, când spectacolul “crește” până la nivelul comuniunii cu o sală electrizată. Această voce, surâzătoare sau plânsă, insinuantă, frenetică, tragică, marca inconfundabilă și, credeam, irepetabilă a Mariei Tănase (mărturie stau cele câteva interprete de folclor care au încercat în zadar să-i preia repertoriul), însemna, pe lângă toate celelalte, și meșteșug: actorie de înaltă clasă. Adriana Trandafir ne reamintește aceasta.

Pe un text care, după toate aparențele, nu este decât transcrierea brut-reportericească a unor amintiri ale eroinei (alcătuit de George Sbârcea cu utilizarea unei biografii semnate **Petre Ghiță** și **Clery Sachelarie**, după cât se pare), protagonista subliniază apăsător expresia frustră ori șocantă și trece, imediat și firesc, la evocări larmoaiante, de gust discutabil, însă de efect garantat asupra unui public dinainte cucerit. Adriana Trandafir nu face parte din categoria actrițelor care trebuie îmboldite ca să facă ceva anume pe scenă; dimpotrivă, ar avea nevoie de un regizor pe măsura înzestrării sale actoricești, apt să-i tempereze și moduleze preaplinul prezenței scenice.

Nu-l vom afla, însă, nici de această dată, în persoana apreciatului actor **George Bănică**, semnatul regiei. Să mai spunem că nici scenografia nu este semnată și nici foaierul sălii *Majestic* nu constituie spațiul cel mai potrivit unui spectacol de teatru; prin simplul fapt al inexistenței culiselor se produc timpi morți (ce-i drept, nici George Bănică, regizorul și partenerul protagonistei, cu rol mut și aproape imobil, nu schițează intenția de a-i acoperi). Toate acestea țin de un anumit diletantism. Și poate că o personalitate ca aceea a Mariei Tănase, definitorie pentru stratul profund al sensibilității estetice românești, ar fi meritat mai mult: în primul rând, o evocare de o altă ținută literară, care, pe lângă plasticitatea și expresivitatea interviului, să fi posedat și ceea ce, de regulă, se numește “stil”. Și, nu în ultimul rând, o punere în scenă competentă și aplicată.

Însă, cu toate imperfecțiunile sale, *one woman show*-ul Adrianei Trandafir trece rampa – și o va mai face, probabil, mult timp de acum încolo. Contopirea cu personajul și emoția receptării sale sunt cele mai bune garanții în acest sens.

Drept care, așa cum este, spectacolul giuleștean prilejuiește unul dintre marile succese actoricești ale actualei stagiuni.

Teatrul, nr. 12/1988, pag. 73-74

Burghezul gentilom din lepoca de Aur

Macbeth citit à rebours înseamnă *Ubu rege*. Iar când Taica Ubu își descoperă oarece înclinații (ați mai pomenit dictator fără talente? până și Stalin se pricepea la ceva – la lingvistică), nu se poate ca până la urmă să nu apară și un regizor, care va observa că dictatorul e rudă cu Jourdain.

Burghezul gentilom de Molière, spectacol semnat de **Alexandru Dabija** la *Nottara*, a avut parte să crească oarecum de la sine, pe un humus dintre cele mai fertile, din belșug îngrășat cu gunoiul care a fost “epoca de aur”. Curajul de a-l fi prezentat publicului bucureștean în noiembrie 1989 a fost mare. Nu e greu de imaginat ce-i aștepta pe actori și pe regizor dacă fiara nu ar fi fost doborâtă la 22 decembrie; sigur este, însă, că nici unul dintre ei nu a avut cum să-și închipuie, pe atunci, mărimea riscului căruia i s-a expus. Pe aceasta au putut-o aprecia de abia văzând ce s-a întâmplat în seara de 21 decembrie la Universitate.

Acest articol nu este, nu are cum să fie o cronică teatrală propriu zisă. I s-ar potrivi mai curând denumiri ca “jurnal de operațiuni” sau “ordin de zi”, fiind el câte puțin din amândouă. Nu evidențierea calităților stilistice este, acum, de avut în vedere cu prioritate. Ci a temerității gestului.

Rezemându-se strict pe textul clasic, fără a-i clinti o iotă (dar transformând un profesor de scrimă într-unul de karaté), Dabija trece în revistă o parte semnificativă a particularităților ridicole și grotești ale parvenitului. Grație lui și geniului histrionic al lui **George Constantin**, domnul Jourdain capătă graiul, gesticulația și ticurile lui Ceaușescu.

Am urmărit cea de a treia reprezentație. Auzisem câte ceva despre spectacol și știind că nu avea șanse să dureze, m-am grăbit să-l văd. (Îmi adusesem aminte la timp că, în 1973, din pură indolență, ratasem un mare spectacol, **Revizorul**, pus de **Lucian Pintilie** la *Bulandra*. Până am ajuns să mă hotărâsc, spectacolul a fost scos de pe afiș, după trei reprezentații, “la cererea unui grup de oameni ai muncii”.)

Fiindcă s-a întâmplat să am un loc bun, am putut atât înregistra reacția delirantă a publicului din fundul sălii și de la balcon, cât și urmări de aproape stupoarea, ba chiar spaima celor cu invitații, din “fotoliile de orchestră”.

Oamenii aceia corect îmbrăcați și reținuți în manifestări înghețaseră de-a binelea. Tot ce pot spune este că figurile lor exprimau ceva între dezacord, nedumerire și teroare. Parcă niciodată nu mi-a apărut mai clar antagonismul net din sânul societății noastre, dintre cei care știu și mai vor să rădă – și ceilalți, legați prin mii de fire invizibile de soarta dictaturii.

Pofta de joc a echipei era remarcabilă. Se încinsese acolo o veselă sarabandă pe mormântul unui tiran care nu murise încă. George Constantin a oferit – și oferă – publicului un regal. Felul cum acest mare actor rămâne egal cu sine și totodată se identifică până la transparență cu personajul este o chestiune care ține, deocamdată, de domeniul inexplicabilului. Scena primirii falsei delegații

orientale este antologică. Instructorul de karaté este, în interpretarea de un umor macabru a lui **George Alexandru**, o “gorilă” prezidențială, patronând vigilent și amenințător ceremonialul diplomatic.

Fără îndoială, spectatorul receptează din spectacol ce vrea și ce poate. Și ce-l îndeamnă împrejurările să înțeleagă. În cazul de față, mă îndoiesc să fi existat vreun spectator atent și la altceva decât la aspectul de “cabaret politic” al actului scenic.

Trupa și spectacolul însuși îndură astfel o nedreptate; toți cei care au trecut prin scenă merită, de n-ar fi să fie decât pentru curajul lor (și nu e cazul), omagii.

Jertfa, București, nr. 1, 20 mai 1990

Garden party cu funcționari dresați

În 1964, la data premierei sale absolute, piesa actualului președinte la Cehoslovaciei a reprezentat, fără îndoială, un eveniment. **Havel** era, pe atunci, unul dintre primii, de nu cumva chiar primul artist opozant care intuise în viziunea dramatică și filosofică a lui **Eugen Ionescu** maniera cea mai adecvată de conștientizare, deci implicit de demolare a absurdei mentalități comuniste, a stării de spirit patologice a locuitorilor, adică, mai exact spus, a deținuților din fostul “lagăr” – de concentrare și uneori, de exterminare – “socialist”.

Personajele din **Garden party** nu au alte trăiri decât teama și dorința de supunere. Acești roboți biologici, cu existență automatică de somnambuli, cu limbajul lor papagalicesc ce nu face altceva decât să le mascheze vidul interior, par descinși din **Insula doctorului Moreau**, un vechi și uitat roman științifico-fantastic. Numai că în romanul lui **Herbert George Wells** era vorba de niște animale supuse unor fantasmagorice operații chirurgicale și apoi dresate pentru a se putea servi de cuvânt, în scopul umanizării lor. Personajele lui Havel par să fi străbătut calea inversă: supuși dresurii ideologico-polițienești a statului totalitar, oamenii ajung să se comporte ca niște animale închise în țarcul birocrăției atotprezente și atotputernice.

La vremea sa, textul a constituit o satiră vitriolantă la adresa sistemului totalitar – drept care a fost pus la index în țara sa. Nu mult după aceea, în 1969, a fost interzisă întreaga creație a lui Havel. Tot în 1969, s-a încercat și la noi punerea în scenă a acestui **Garden party**, la Cenaclul Uniunii Scriitorilor, în cadru restrâns, într-un spectacol-lectură realizat de **Ion Olteanu**. Chiar și în aceste condiții de minimă audiență, spectacolul bucureștean a fost interzis după două reprezentații, la cererea ambasadei Cehoslovaciei, după cum se afirmă.

Spre deosebire de absurdul lui Ionescu, pe care îl parafrazează deliberat, cel al lui Havel implică o ironie mult mai directă și aplicată la o realitate mult mai concretă, mai delimitată; o ironie dură, furioasă, așa zice. Dacă la Ionescu se găsește loc pentru nuanțe și pentru un insolit lirism, textul lui Havel pare un urlet care exprimă oroare, de o manieră aproape expresionistă. Dacă opera ionesciană are în vedere eternul uman în toată vasta sa generalitate, autorul ceh descrie o realitate bine circumscrisă și, să sperăm, trecătoare. Ce-i drept, diferă și mijloacele, parafraza fiind departe, sub aspect ideatic și expresiv, de model. Iată de ce **Garden party** arată astăzi ca un text datat, purtând patina vremii și suscitând un interes artistic tot mai redus. Ne aflăm, însă, acum, într-un moment al restituirilor culturale, când interesul pentru textele interzise odinioară nu este numai de natură artistică.

Trupa *Teatrului Tineretului* din Piatra Neamț realizează, cu profesionalismul ce i-a adus o veche și consolidată reputație, un spectacol coerent, de bună ținută expresivă. Regizorul **Emil Mandric** creează o atmosferă amintind de aceea a excelentelor sale spectacole de odinioară pe texte de **Teodor Mazilu**.

În rolul tânărului pornit să-și facă o carieră în administrație, descurcându-se cu aplomb prin hățușul organigramei, **Ion Muscă** trece cu naturalețe prin ipostaze variate și aparent contradictorii, reușind să devină credibil în interiorul fantezei care este personajul său. Firește, toate personajele piesei sunt asemenea fanteze, aparențe nesuținute de esență umană. Frapează, de aceea, efortul – și reușita – câtorva dintre interpreți de a le da un minimum de identitate, fără de care actul scenic s-ar transforma în teatru de marionete. E de notat, în acest sens, compoziția lui **Constantin Ghenescu**, a unui bon viveur cinic și birocrat inflexibil în cadrul serviciului, profil desenat cu finețe și vigoare totodată. De asemenea, cea a **Cătălinei Murgea** și cea a lui **Cornel Nicoară**, în rolurile părinților tânărului arivist, două colaje de clișee comportamentale mic burgheze și demagogic-populiste tipic totalitare.

Apariții oneste și corecte în rolurile lor sunt **Oana Albu-Birău**, **Daniela Bucătaru**, **Corneliu Dan Borcia**, **Liviu Timuș** și **Florin Măcelaru**.

Diana Cupșa este autoarea unei scenografii funcționale.

Radio Antena Bucureștilor, emisiunea *Repere culturale*, 20 noiembrie 1990
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 8 decembrie 1990, pag. 8

Ce formidable bordel

La capătul spectacolului cu ***Ce nemaipomenită harababură!*** (***Ce formidable bordel***, în original) de la teatrul *Ion Creangă*, piesă scrisă în 1973, impresia dominantă rămâne aceea de a fi urmărit nu atât desfășurarea unui text de **Eugen Ionescu**, cât dramaturgia ionesciană în întregime.

O cât de sumară confruntare a orizontului său tematic cu repertoriul temelor majore, al obsesiilor creației ionesciene, evidențiază prezența lor reînnoită. Ele compun cadrul, mediul ambiant, situația care generează și de astă dată conflictul tragic propriu condiției umane. Antagonismul dintre nevoia disperată de comunicare și imposibilitatea comunicării, deteriorarea limbajului traducând cu exactitate deteriorarea relațiilor umane, invazia obiectelor și reificarea omului, masificarea, coruperea sau anihilarea personalității, a individului de către turmă, toate formele alienării culminând cu “rinocerizarea” în cadrul unei structuri sociale tinzând către fascism, sau, mai exact spus, către un colectivism de tip asiatic – acestea sunt datele problemei, axiomele de la care pornește demonstrația ionesciană. Preocupările și angoasele sale sunt cele ale unei Europe obligate să înlăture din uzul curent noțiunea, devenită inoperantă, de “personalitate umană”. Viziunea este una pur eschatologică, post-nietzscheană; propoziția care trebuia să urmeze, în conștiința lumii civilizate, după “Dumnezeu e mort” este “Regele moare”. Iar concretizarea acestei viziuni constă într-o variantă de existențialism sui generis și totodată, într-o tensiune lirică particulară, ilustrată de umorul (“politețea disperării”) a ceea ce s-a numit Teatrul Absurdului.

Cine este Ionescu? Filosoful ce se copilărește asistând la extincția universală și la propria-i dispariție (moartea mea înseamnă moartea Universului, de vreme ce milenii de raționalism ce le port în spate îmi interzic iluzia consolatoare a proiecției în transcendent, a credinței), grefierul Entropiei

înregistrând neputincios reificarea și rinocerizarea? Sau omul revoltat? Fără îndoială, în tot ce are mai deplin, mai coerent, scrisul său constituie un magnific protest împotriva condiției umane pieritoare. Dar, uneori, se rezumă la a fi contemplatorul Situației, ca în cazul piesei de față. Întotdeauna, însă, la nivelul atotcuprinzător al onticului și cu o plasticitate, o expresivitate fără egal în acest secol.

“Voi muri, iată singura alienare serioasă”. Această butadă ionesciană, care comentează odată unul dintre conceptele dragi existențialismului pe atunci la modă, ar putea reda întreg sensul “Nemaipomenitei harababuri”. S-ar zice că stingerea, dispariția, este adevărata protagonistă a acestei partituri cu numeroase personaje – și asta, în mai mare măsură decât (anti-)eroul principal, numit pur și simplu “Personajul”, care figurează, fără echivoc, persoana întâi, auctorială. Subiect pasiv, el nu face ceva anume; lui i se întâmplă ceva, iar acest “ceva” este chiar propria-i existență. Aproape mut, el este o apariție abulică aproape tot timpul. Până în clipa când o chelneriță este brutalizată de un derbedeu cu aere de revoluționar, iar atunci omulețul face tocmai ceea ce toți cei prezenți n-au curajul să facă: se încaieră cu matahala. Toate opiniile și manifestările sunt permise, până la violență – pare să gândească Personajul. El trece cu un aer absent pe lângă orice legături posibile cu semenii: ascultă amabil declarații de dragoste interesate, trăncănelile colegilor săi de serviciu și ale clienților tot mai alcoolizați din barul unde-și pierde vremea, discursuri politice incendiare, bârfele vecinilor ș.a.m.d. Are vocația singurătății. Și moare, în cele din urmă, singur.

Mimul extraordinar care este **Marin Moraru** face față cu brio rolului atât de dificil al solitarului timp de vreo două ore și jumătate. Din nefericire, spectacolul durează vreo trei ore și jumătate. Cred că-i este, omenește, imposibil unui actor să țină trează atenția spectatorului cu un rol atât de tăcut, atâta timp – de s-ar numi el și Charlie Chaplin.

Faptul că textul este adaptarea unui roman e mai mult decât vizibil. Derularea acțiunii devine, la un moment dat, monotonă: personajele intră în scenă, își fac numărul și dispar pentru a nu mai reapărea. Sunt destule monoloage lungi aici și îndrăznesc să cred că scurtarea câtorva dintre ele ar fi fost profitabilă. Aceasta, în ce privește tempo-ul reprezentației. În rest, se poate spune că regizorul **Grigore Gontă** a obținut o frumoasă mobilizare din partea unei trupe numeroase, împrăștiate cu prezențe noi și tinere, foarte dispuse să joace și altceva decât repertoriul fatalmente limitat de profilul instituției. Impresia generală este una de echipă omogenă, împărțind atât meritul momentelor alerte și expresive, cât și insatisfacția provocată de cele terne.

Din rândurile numeroasei distribuții, cu destui interpreți în roluri duble și de compoziție, se rețin cu osebire câteva apariții. Epatantă este **Cornelia Pavlovici**, în rolul primei iubite a Personajului, care face eforturi disperate să îl recâștige atunci când el moștenește o mică avere. **Marina Procopie**, în rolul chelneriței din scena evocată, care-și va petrece câțiva ani de tinerețe lângă el, pentru ca, în final, catalepticul Personaj să ajungă a o ignora, pune în joc o sensibilitate ardentă dublată de o apreciabilă expresivitate corporală, iar în rolul propriei fiice de mai târziu relevă o bună intuiție transformistă. Notabile sunt evoluțiile **Florinei Luican**, **Marioarei Sterian** – într-un dublu rol extrem de atent compus în ambele-i ipostaze, ale lui **Cristian Irimia**, un actor potrivit, se pare, pentru orice rol, precum și interpretările semnate de **Boris Petroff**, **Mircea Mușatescu**, **Ion Arcudeanu** și **Răzvan Ștefănescu**.

Trebuie să revin asupra prezenței lui Marin Moraru, un actor care este, într-adevăr, o mare prezență. Felul cum realizează el performanța de peste două ore

de care vorbeam, făcută din tăceri lungi, din cuvinte puține și mai de loc din mișcare, ține de magnetismul inefabil al unei personalități actoricești cum nu se întâlnesc prea des. Are momente în acest spectacol când pare a fi Buster Keaton și altele când devine însuși Eugen Ionescu, așa cum îl știm din fotografii și imagini filmate. În general, dă impresia că poate orice în meseria sa.

Toate acestea se petrec în cadrul scenografic al unei “cutii negre” figurând cu exactitate aria de semnificații ale textului, căreia autor îi este **Florin Harasim**. Simt nevoia să-i mulțumesc **Ancăi Pâslaru**, creatoarea costumelor, pentru gestul de a fi îmbrăcat personajele de astăzi ale piesei în costume de azi – și nu în “creații originale” delirante, cum mi s-a întâmplat nu rareori să descopăr pe o scenă sau alta.

Spectacolul lui Grigore Gonța ar fi putut fi unul dintre cele mai reușite ale actualei stagiuni bucureștene, cu condiția esențializării lui. Cine știe, poate că mai e timp pentru o “cură de slăbire”.

Radio *Antena Bucureștilor*, emisiunea *Repere culturale*, 4 decembrie 1990
Teatrul azi, nr. 11-12/1990, pag. 28-29

Visul unei nopți de vară

Spectacolul lui **Alexandru Darie** cu **Visul unei nopți de vară**, de la Teatrul de Comedie, a obținut premiul *Ion Sava* pentru regie la recent încheiata primă ediție a Festivalului Național de Teatru *I. L. Caragiale*. **Maria Miu**, creatoarea costumelor, a fost distinsă cu premiul III pentru scenografie, iar tânărului actor **Marian Râlea** i-a fost decernat premiul revistei *Monitor* pentru cea mai bună interpretare a unui rol comic.

Visul, la Shakespeare, este spațiul privilegiat în care se realizează joncțiunea celor două contrarii, ordinea cosmică și cea morală, într-o fuziune barocă, prilejuită de astă dată de noaptea Sânzienelor. Textul acesta este construit din simetrii: prințului Theseu și Hippolytei din planul social-diurn le corespunde perechea alcătuită din Oberon, regele ielelor și zâna Titania din spațiul supranatural, nocturn, al credințelor populare, perechile de îndrăgostiți Demetrius-Helena și Lysander-Hermia trăiesc întâmplări cu sensul schimbat prin mijloace magice în funcție de momentul, de zi sau de noapte, în care sunt plasate, obligațiile social-familiale, simpatiile și antipatiile din timpul zilei se transformă, de Sânziene, în manifestarea neîngrădită a Erosului. Trăsătura de unire între cele două timpuri – altfel, precis delimitate – este Puck, creatura supranaturală, un duh glumeț și adesea răutăcios al pădurii; Puck reprezintă calea prin care natura oprimată de civilizație se răzbună, își ia revanșa asupra convențiilor acesteia din urmă. El reprezintă Instinctul, impulsurile fundamentale ale ființei, care, în noaptea fără opreliști a Sânzienelor, o împing chiar și pe puternica Titania să facă dragoste cu un măgar – animal reputat, după cum atrage atenția celebrul exeget **Jan Kott**, pentru vigoarea sa bărbătească. Cel prefăcut pentru o noapte în măgar este un muritor de rând, cabotinul meseriaș Bottom, care tocmai pregătea, cu trupa sa de artiști amatori, un spectacol de teatru în cinstea nunții prințului Theseu cu Hippolyta.

Viziunea regizorului Alexandru Darie este, ca să spunem așa, una sintetică. Ea subliniază identitatea în multiplicitatea de manifestări, distribuind aceiași interpreți în roluri simetrice. Astfel, **Șerban Ionescu**, în Theseu și, simultan, în rolul lui Oberon, își păstrează un același aer princiar-superior, iar **Gabriela Popescu**, în rolul Hippolytei și în cel al Titaniei, creează o prințesă plină de

farmec și o zână care-și păstrează umorul chiar și în ipostaze autoritare sau tensionate. Un umor aparte este cel al lui **Marian Râlea**. Lysander, îndrăgostitul interpretat de el, este o apariție funambulescă, în veșnică agitație, rostindu-și tiradele într-un mod inimitabil, scoțându-le în relief, autoironic, prețiozitatea. Helena, interpretată de **Magda Catone**, are înfățișarea fetei neîndemânatică de la țară, în chinurile, comentate și acestea ironic, ale dragostei neîmpărtășite. Hermia este, în interpretarea **Aurorei Leonte**, o fetiță copilăroasă, puțintel speriată, în contrast evident (inclusiv fizic) cu cea dinainte. O mențiune aparte pentru **Petre Nicolae**; în rolul lui Puck, el întrupează un duh veșnic pus pe glume (nu întotdeauna inofensive), făcându-și o memorabilă mască malițioasă. Petre Nicolae are aici un moment solistic remarcabil în sine, un monolog dublat de un excelent număr de pantomimă care amintește “dansul chiflelor” din celebrul film **Goana după aur** al lui Chaplin.

Florin Anton, Șerban Celea, Dumitru Chesa, Candid Stoica, Gheorghe Dănilă și Mihai Bisericanu alcătuiesc, în ce-i privește, o trupă comică extrem de animată, care menține tonusul acestui spectacol cu ideea originală, profundă și cu interpretare de temperament.

Radio Antena Bucureștilor, emisiunea *Repere culturale*, 4 decembrie 1990
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 22 decembrie 1990, pag. 8

Căcănarii sub clar de lună

Se pare că **Vaclav Havel** a avut dintotdeauna sentimentul că “cea mai bună dintre lumi”, cum se autoconsidera sistemul comunist, este de fapt una în care viața, viața normală, omenească, nu este posibilă. Această obsesie, care, din păcate pentru noi, s-a dovedit justificată, a exprimat-o în toate scrierile sale, inclusiv în piesele într-un act, marcat autobiografice, din tripticul grațios subintitulat **Trei istorii contemporane cu și despre căcănari**, pus acum în scenă la *Teatrul de Comedie* cu titlul **3 Havel**.

În **Audiența**, un șomer protestatar, fost slujbaș al unui teatru, este, în cele din urmă, angajat, din mila unui mic șef, ca muncitor necalificat la o fabrică de bere. În schimbul hatârului în cauză, micul conducător îi cere să-și spioneze colegii. Este prețul “integrării sociale” a intelectualului pedepsit cu “munca de jos”.

În interpretarea lui **Cornel Vulpe**, micul tiran este un om simplu, nu neapărat rău din fire, nu mai rău decât media, se poate presupune, însă ajuns, pe calea banalului conformism și a imbecilității morale, la oareșicari performanțe în materie de nemernicie. Este portretul “omului cumsecade” din Era Ticăloșilor, cum o numea **Marin Preda**, al “omului de bine”, al delatorului terorizat de existența “legăturii sale superioare” pe-linie-de-Securitate (rol interpretat, aici, de către un neprofesionist de cca 1 m înălțime) – și totodată, fascinat de viața presupus exotica a dramaturgului care îi este acum subaltern. Situație binecunoscută multora dintre noi, dacă nu din experiență proprie, atunci, cel puțin, din romanul **Cel mai iubit dintre pământeni**.¹² **Cornel Vulpe** face din personaj un mitocan vioi-etilic, vorbăreț și detestabil, amuzant doar până în momentul când devine un **Kapo** cu complexe de persecuție, pe scurt, un perfect adaptat al “epocii de aur”. “Omul de tip nou” ne este înfățișat, grație interpretului, la modul quasi-fotografic.

În **Vernisaj**, “reeducatori” ai aceluiași disident sunt un amic și soția acestuia, doi tineri descurcăreți, snobi de mic calibru, cam semidocti și ridicoli, al căror unic țel în viață ar fi amenajarea propriului apartament și voiajele peste

hotare în interes de serviciu, cu alte cuvinte, o existență "fără probleme", ideal, pare-se, propriu burtăverzimii de oriunde – cu mențiunea că numai descurcările din lagărul comunist era nevoit să recurgă, de obicei, la compromisuri sordide pentru a-și putea satisface pasiunea achizitivă. Tânăra familie-model, cum îi place să se creadă, înțelege să îl aducă pe amicul antisocial la sentimente mai bune față de viață și de societate cu ajutorul exemplului personal, mergând cu râvna pedagogică până acolo încât ar fi gata să îi ofere și o demonstrație practică de sexualitate fericită. Este singurul pasaj din text cu sugestii de farsă și de absurd, dătător de râs copios și relaxat.

La aceasta contribuie, nu puțin, și interpretarea. **Șerban Ionescu** creează cu inepuizabilă inventivitate comică rolul unei mici lichele aproape simpatice, cu veleități de-a dreptul înduioșătoare de viață spirituală proprie. La rândul său, **Virginia Mirea** compune *con brio* rolul unei găsculițe de mahala "emancipate", cu ifose nereușind să acopere un sănătos fond de vulgaritate. Cei doi demagogi ai fericirii conjugale și ai traiului tihnit fac un memorabil cuplu de "proști sub clar de lună", care i-ar fi plăcut și lui **Teodor Mazilu**.

Impostura interlocutorului din **Protest** are alte dimensiuni. Acesta este un om de cultură, o personalitate recunoscută în domeniul său de activitate, care, spre deosebire de cei dinainte, știe bine în ce constă mizeria sa morală. Traectoria disidentului se intersectează cu cea a intelectualului de succes în momentul când acesta din urmă se trezește într-o situație neplăcută: prietenul fiicei sale, de la care ea așteaptă un copil, se întâmplă să fie tot un tânăr disident și, ca o consecință a atitudinii sale, a fost arestat. Viitorul socru încearcă să se servească de numele vechiului său prieten disident pentru a-și rezolva această problemă, însă, de preferință, fără a se implica direct. În interpretarea de o rară exactitate și suplețe a lui **Ion Lucian**, personajul apare onctuos și insinuant, de o adorabilă bonomie afișată, sub care se ascunde o periculoasă lipsă de scrupule.

Contestatarul, protagonistul acțiunilor celor trei piese scurte, constituie trăsătura lor de unire. În rolul acesta, cu atât mai dificil cu cât e mai lipsit de spectaculozitate, **Vladimir Găitan** creează sobru, fără ostentație și fără efort aparent, un personaj convingător în discreția sa.

Regizorul **Lucian Giurchescu** se dovedește consecvent cu opțiunea sa mărturisită pentru un text și un spectacol direct, nealambicat, considerând că vremea aluziilor subtile a trecut.

Intervenția regizorală, greu sesizabilă la prima vedere, este, de fapt, de o mare productivitate: fără a brusca, fără a supralicita, regizorul își determină interpreții să se desfășoare, prilejuindu-le unele dintre cele mai fericite apariții din carierele lor. Demers fecund, având ca rezultat un spectacol viguros.

Radio Antena Bucureștilor, emisiunea *Repere culturale*, 15 ianuarie 1991
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 19 februarie 1991, pag. 8

De la obsesie la manie

Pe vremea lui Ceaușescu, era foarte la îndemână să gândești că pitorescul și sinistrul nostru lubit Conducător era, în multe privințe, mai rău ca domnul Ubu, paiața imaginată de **Alfred Jarry**. Ceva mai complicată, chiar periculoasă, s-ar fi dovedit încercarea de a-l strecura în repertoriul unui teatru, mai ales în anii din urmă. Dacă, până la data schimbării regimului, personajul Ubu era o obsesie, în ultima vreme textul lui Jarry tinde să devină o manie exprimată printr-un început

de modă repertorială. Și dacă acum nimic nu te împiedică să joci **Ubu Roi**, a rămas la fel de greu să-l joci bine.

La Teatrul Național din Craiova, regizorul **Silviu Purcărete** riscă pariul și îl câștigă – sau îl pierde – pe jumătate.

Aceasta, în pofida – sau tocmai din cauza unor handicapuri de natură ideatică, precum, de pildă, încercarea, inutilă din punctul de vedere al concepției de ansamblu, de a crea un scenariu prin împănarea textului cu o felie din **Macbeth** și cu comentarii proprii. Gestul este didacticist, ilustrativ și cătuși de puțin generator de surprize expresive, căci orice spectator cât de cât avizat știe că piesa a fost concepută de autorul său tocmai ca o parafrază în cheie grotescă a tragediei shakespeareene. Forțarea unei uși gata deschise infirmă de astă dată aserțiunea conform căreia omul este singura creatură din care iese mai multă informație decât a intrat.

Un al doilea pericol ce pândește demersul regizoral ar fi cel al banalizării prin echivalarea permanentă a acțiunii cu realitatea concretă a trecutului nostru recent, lucru care s-a mai făcut și, fără îndoială, se va mai face. Însă, chiar dacă perspectiva adoptată nu adaugă nimic unor fapte deja știute, Silviu Purcărete rezolvă situația cu elegantă ingeniozitate, vârând, la propriu, istoria domnului Ubu între copertile “Cântării României”, prin deschiderea spectacolului de către doi sobri prezentatori secondanți de un cor de roboți îmbrăcați într-un fel de salopete-uniforme, care declamă cu patos una dintre comicările lui Jarry.

Faptul că regizorul este și autor al unei inspirate scenografii și, împreună cu compozitorul **Nicu Alifantis**, al ilustrației muzicale dă un plus de coerență spectacolului. Costumele și însuși aspectul fizic al eroului și consoartei sale, precum și cele ale vrăjitoarelor din **Macbeth**, sunt memorabile. Prin intermediul unui minimum de mijloace exterioare, actorii devin marionetele jocului de-a puterea. **Ilie Gheorghe** și **Valer Dellakeza**, în rolul titular și respectiv, în cel al consoartei acestuia, își schematizează viguros aparițiile, realizând, în tușe groase și definitive, două imense caricaturi de coșmar. Ceva mai puțin convingători, pentru că mai puțin oportuni, se dovedesc **Tudor Gheorghe** și **Leni Pințea Homeag** în rolurile lui Macbeth și reginei sale, realizate în cheie emfatic-tradițională. Faptul că domnul și doamna Ubu asistă, într-un teatru în teatru, la reprezentația cu Macbeth face să rezulte o trimitere la binecunoscuta scenă din **Hamlet**, ceea ce constituie, cred, un comentariu inutil al situației, neadăugând nimic sensului de ansamblu. În rest, adică în momentele când nu ambiționează să-și depășească partitura originală, acțiunea abil condusă lasă să se întrevadă un desen exact și vivace al mișcării, în perfectă concordanță cu schematismul deliberat al textului. Purcărete reușește să demonstreze încă o dată că este unul dintre puținii noștri directori de scenă capabili să creeze în mod expresiv personaje colective, să miște cu naturalețe adevărate mase de interpreți.

Astfel, cu toate minusurile consemnate, acest **Ubu Rex cu scene din Macbeth** are o amploare a sa, în buna tradiție a scenei craiovene.

Radio Antena Bucureștilor, emisiunea *Repere culturale*, 22 ianuarie 1991
Teatrul azi, nr. 11-12/1990, pag. 38-39

Dramaturgul (sovietic) Necunoscut

În loc de orice altă punere în temă în legătură cu personalitatea sovieticului **Nikolai Erdman**, necunoscut nouă până azi, a cărui piesă o joacă teatrul *Nottara*,

voi cita câteva rânduri din caietul-program, șocant în nuditatea sa documentară, alcătuit chiar de regizorul spectacolului:

- *Esenin, Serghei Alexandrovici (1895-1925). Poet sovietic rus. A murit spânzurat (sinucidere).*
- *Gorki, Maxim (1868-1936). Scriitor sovietic rus. Se pare că a murit otrăvit.*
- *Maiakovski, Vladimir Vladimirovici (1894-1930). Poet sovietic rus. Poet al revoluției. Împușcat.*
- *Meyerhold, Vsevolod Emilievici (1874-1940). Regizor și actor sovietic. Ucis.*
- *Tairov, Alexandr Iakovlevici (1885-1950). Regizor și actor sovietic. Ucis.*
- *Leonid Kaganovici. Trimis de Stalin să interzică piesa lui Erdman, prima dată. Trăiește și azi.*

S-ar zice că, într-un asemenea climat “cultural”, în care marii exponenți ai artei sovietice aveau obiceiul să moară în moduri cel puțin suspecte, dacă nu chiar ca victime ale unor crime dovedite, Erdman a avut noroc, scăpând numai cu o deportare în Siberia și cu interdicția celor două piese scrise până la vârsta de 28 de ani – singurele, de altminteri. Umilitoare ironie a soartei, sau mai curând a dirigitorilor culturii sovietice, ulterior, în 1954, i s-a decernat premiul *Stalin* pentru scenariile sale de film. În treacăt fie spus, și acestea erau excelente. E vorba de două savuroase comedii cinematografice, **Toată lumea râde, cântă și dansează** și **Volga, Volga**, de care cinefilii își aduc aminte cu plăcere. Dar obiectivul principal fusese atins: Erdman nu a mai scris piese de teatru. S-a încercat, în 1982, punerea în scenă a celei de față, cu multe replici tăiate; chiar și așa, a fost retrasă de pe afiș după cinci reprezentații. În sfârșit, în 1987, ea a fost jucată pentru întâia oară cu adevărat în U.R.S.S. Nu știu dacă privim înapoi cu cine știe ce mânie. Dar cu oroare, în mod sigur.

Sinucigașul constituie o surpriză de proporții: textul acesta din 1928 arată ca și cum ar fi fost scris în 1968 – sau în 1978, de pildă. Una sau mai multe măsuri administrative arbitrare nu pot, desigur, schimba cursul istoriei. Dar destinul paradoxal al piesei lui Erdman ne convinge de faptul că istoria teatrului contemporan a putut fi deturnată prin punerea la index a unui tânăr și aproape necunoscut dramaturg din statul liber al muncitorilor și țăranilor de rit marxist-leninist. Dacă acest text ar fi fost cunoscut și jucat în restul lumii la vremea sa, teatrul lui **Samuel Beckett** și cel al lui **Eugen Ionescu**, și cu atât mai mult, creațiile lui **Mrożek** și altor numeroși dramaturgi din țările (fost) socialiste, nu ar mai fi fost considerate drept noutăți absolute, nici ca viziune și nici ca limbaj. Sau, poate, ar fi arătat altfel.

Printre creatorii fanatici sau pur și simplu înfricoșați ai deceniului trei sovietic, Erdman face figură frapant de aparte. Dacă un poet de talentul lui **Maiakovski** a putut trece cu vederea nenorocirile poporului său cu gândul la fericita viață de apoi promisă de scripturile marxist-leniniste și și-a îndreptat verva satirică împotriva insului mărunț aflat în căutarea unei bunăstări derizorii,¹³ dacă, mai târziu, **Evghenii Șvarț** abia de a îndrăznit, prin intermediul unei prudente parabole,¹⁴ să ironizeze deficiențele sistemului, Erdman era categoric în constatarea că “socialismul” nu constituie un mediu propice existenței umane.

În textul său s-a putut citi că *în socialism n-o să mai existe nici om, ci masele, masele și iar masele, o masă imensă de mase* – mostră de umor absurd, care, ulterior, s-a dovedit a fi fost o previziune frisonant de exactă. Prin atmosferă și tipologie, **Sinucigașul** seamănă cu comedii bufonice maiakovskiene, dar prin ceea ce dezvăluie în interstițiile situației comice, prin sensurile sale, devine cu totul altceva, mult mai apropiat de **Gogol** și de **Kafka**.

Personajul principal, un tipic anti-erou, este un muncitor șomer umilit de prezent și înspăimântat de ziua de mâine. Opinia publică îi sugerează gândul sinuciderii, pe care el și-l însușește, procurându-și un revolver. În acest moment, cei din jur își dau seama că moartea lui ar putea fi exploatată. Un autonumit reprezentant al intelectualității ruse îi cere să se sinucidă, chipurile, în semn de protest, în numele acesteia, o cocotă îi cere să o facă “din amor neîmpărtășit” pentru ea etc. Se organizează o petrecere finală, ¹⁵ la capătul căreia personajul se răzgândește – însă ceilalți, care așteaptă ceva de la această moarte, nu îl pot lăsa în voia lui. Va fi o sinucidere cam forțată.

E de semnalat, într-una din scenele finale, un gag subtil și profund: la înmormântarea unde trebuiau să fie rostite discursurile protestatate pregătite din vreme, vorbitorii se trezesc emițând frazele-tip ale propagandei de partid, pe care le-au tot citit prin gazete.

Cornel Mihalache, student în anul V al Academiei de Teatru și Film din București, și-a asumat sarcina montării, de care se achită cu remarcabilă maturitate. Spectacolul său modulează atent, dozează savant efectele, punând în valoare cu măsură bufoneria scrâșnită a textului și evitând pericolul *one man show*-urilor actoricești, închegând interpretarea într-un organic joc de echipă.

În rolul celui care urmează să se sinucidă, **Horățiu Mălăele** construiește o apariție de un haz demn de comedia mută. Se întâmplă adesea ca invariabila sa mască de Harry Langdon să fie oportună; aici, parcă mai mult decât de obicei, într-un rol de Woyzeck care nu mai e dispus să continue spunând că albul e negru și invers, doar fiindcă așa e regula jocului.

La fel de “integrată” se dovedește și prezența lui **Valentin Teodosiu**, într-un rol de vag “factor responsabil” arogat cu de la sine putere, rostind grav platitudini și amenințări voalate, sau acontând abil moartea anunțată.

Actul scenic este servit de o echipă surprinzător de omogenă, în rândurile căreia distincția între aparițiile de prim plan și cele de plan secund se dovedește aproape inoperantă, ceea ce impune citarea ei integrală: **Teodora Mareș, Lili Nica Dumitrescu, Ruxandra Sireteanu, Ion Siminie, Stelian Nistor, Ion Popa, Camelia Zorlescu, Doina Sin Ionescu și Sanda Băncilă** realizează interpretări expresive, exacte, demne de reținut.

Radio Antena Bucureștilor, emisiunea *Repere culturale*, 29 ianuarie 1991
Adevărul, 30 martie 1991

Despre banalizarea Răului

Mult timp, în teatru, Richard al III-lea a trecut drept un personaj de roman gotic, drept un fel de diabolică, damnată și, una peste alta, romantică apariție a Evului Mediu englez. Pe scurt, drept un caz, drept un accident istoric și chiar biologic, transpus într-un pretext teatral de felul lui Dracula. Generațiile ceva mai vârstnice au avut ocazia de a contempla creațiile inspirate de atare accepțiune aparținând lui **Lawrence Olivier** și lui **George Vraca**.

Regândirea contemporană a istoriei, a unei istorii care se tot repetă sub ochii noștri, obligă exegeza a-l considera aproape drept produsul de serie al unor condiții social-culturale nu foarte diferite de cele din zilele noastre, când tot mai multe situații și evenimente prezintă neliniștitoare similitudini cu unele din Evul Mediu și din Asia, continent parcă predestinat colectivismului prin absența conceptului de personalitate, de identitate individuală.

Un asemenea ultramodern Richard am văzut în spectacolul Teatrului Regal

Național din Londra, aflat până săptămâna trecută în turneu la București. Apariția construită cu mare știință și intuiție penetrantă de către **Ian McKellen** este tipică, nicidecum excepțională, este probabilă și nu accidentală. Fizicul personajului are aici o biografie, alta decât cea avută în vedere de Shakespeare.

Richard nu mai este un estropiat, un infirm prin jocul hazardului genetic, ci un veteran invalid. Înfățișarea sa din spectacolul londonez trimite la presupunerea unor răni dobândite în război, dacă nu din alt motiv, măcar pentru că un infirm din naștere n-ar putea fi atât de ofițer din cap până-n picioare, în modul cel mai natural.

Richard-Ian McKellen are ținută, în sensul milităresc al termenului. Felul cum îmbracă un veston, cum își aprinde țigara folosindu-se de singura-i mână teafără, toate îndemănările lui de invalid sunt frapant de exacte, de adevărate și constituie, în sine, un exemplu de observație și de redare empatică a unui comportament definitiv. Desigur, ținuta nu îl împiedică să fie brutal, grosolan – tot la modul cazon. În celebra scenă în care cere mâna lui lady Anne lângă sicriul soțului ei Edward, ucis chiar de el, Richard are un aer de autentic Moș Teacă.

Pe parcursul acțiunii, el schimbă câteva uniforme și, odată cu ele, câteva personalități. Dar, pentru a vorbi despre acestea, e necesară o prealabilă prezentare a viziunii regizorului **Richard Eyre**. Dintru început, acțiunea este plasată în secolul nostru: de exemplu, scena evocată mai înainte are loc într-o încăpere a Morgii, iar cioclii pomeniți în text sunt aici brancardieri. În ce-l privește, Richard-cel-plin-de-tupeu poartă ceva foarte asemănător unei uniforme sovietice. În continuare, va mai purta și altele: una oarecum britanică și alta, aproximativ nazistă.

E de înțeles că subiectul spectacolului nu e numai istoria Angliei – ba chiar, așa zice, tocmai aceasta e implicată cel mai puțin! E vorba, de fapt, de amurgul Europei contemporane, cu incredibila sa neputință de a stopa la timp ascensiunea barbariei și a dictaturilor, de orice culoare ar fi ele. Spectacolul circumscrie cu finețe și abilitate o evoluție istorică, și nu una individuală: dacă, la începutul șirului său de crime, gangsterul Richard, uzurpatorul, pare a se afla în Anglia dinaintea primului război mondial, sfârșitul îl surprinde în haină nazistă.

Acuratețea imaginii scenice este frapantă. Chiar dacă actul scenic se vrea – și este – o parabolă, el e realizat cu mijloace perfect realiste, naturaliste chiar, cu o rară știință a detaliului elocvent, caracterizant. De pildă, atunci când Richard le vorbește trupelor despre Richmond, inamicul său, el îi pronunță numele franțuzește, în bătaie de joc. Explicabil, căci “Richemond” tocmai se pregătește să-l atace, însoțit de aliați francezi, iar Richard trebuie să cânte și pe coarda naționalismului șovin pentru a-și întărâta supușii împotriva “invadatorului de peste mări” – ceea ce ne obligă să ne aducem aminte de toți Führer-ii vremurilor noastre.

Ținuta montării este, în general, sobră, tinzând către aparența relației neutre, obiective. Cu excepția scenei triumfului “hitlerist” al lui Richard, când însuși decorul devine un personaj caricatural, de o ironie sardonică. De pe un panou acoperind întreg fundalul scenei, ne întâmpină imaginea imensă, emfatică, stupidă, a unui Siegfried nud, pictat în maniera academist-fotografică a artiștilor oficiali ai Celui De Al Treilea Reich, cu o mână ridicată în salutul roman și ținând în cealaltă un drapel alb-roșu-negru exhibând, în medalionul din centru, profilul stilizat al unui cap de porc mistreț. La prima vedere, am putea crede că acest amănunt – mistrețul – constituie o supralicitare regizoral-ironic-malignă, dar realitatea este alta: capul de mistreț chiar se află pe blazonul familiei lui Richard cel adevărat, din istoria Angliei. A fost numai desenat, aici, în maniera artiștilor lui

Goebbels. Sau, de ce nu, a “realismului socialist”.

Acțiunea are un relief pregnant, începând de la interpretarea actoricească, mai ales de la aceea a rolului titular și a celor realizate de **Brian Cox, Peter Jeffrey, Susan Engel, Eve Matheson, Clare Higgins, David Bradley** și a altor componenți ai unei echipe exce-lente, adică funcționale.

Sarcinile ce-i revin nu sunt ușoare, formula scenografului **Bob Crowley** fiind aceea a “teatrului sărac”, lipsit de decoruri construite. Este adevărat, însă, că și costumele impecabil desenate și maniera la fel de impecabilă de a le purta creează ambianță. O singură observație ar fi de făcut la acest capitol: din moment ce personajele au purtat până atunci costume moderne, faptul că lupta finală se dă în armuri constituie o inconsecvență, o abatere de la convenția temporală adoptată. Să fie doar o concesie făcută tradiției reprezentării acestei piese?

O altă componentă a spectacolului ce nu se lasă nicidecum trecută cu vederea este cea a luminilor stăpânite cu virtuozitate de **Jean Kalman**. Fără **această** foarte personală partitură a utilizării lor, atmosfera actului scenic ar pierde mult, iar spațiul ar fi, într-adevăr, sărac. Dar asta mai este și o problemă de dotare tehnică – recte, financiară...

Spectacolul prestigioasei trupe britanice are un accentuat aer brechtian. Am auzit exprimată această obiecție – și anume, de către un om de specialitate. Într-adevăr, nu se poate contesta. Dar ar trebui adăugat că, dacă ar fi regizat acest spectacol, Brecht nu și-ar fi îmbrăcat cu nici un chip personajul în uniformă sovietică. Să ne aducem aminte că el propaga o ideologie. Că era plătit în mărci răsăritene, pe care le schimba în dolari americani și le depunea în Elveția – nu în R.D.G., unde locuia. ¹⁶ Richard Eyre, se poate presupune, e plătit în lire englezești și-și ține banii acasă. Cam asta ar fi diferența.

Ca atare, regizorul britanic a făcut un spectacol care ironizează sarcastic ideologiile și reprezintă, cred, o veritabilă mostră de activism civic. Un gest de apărare a civilizației împotriva barbariei oricând posibil.

Radio Antena Bucureștilor, emisiunea *Repere culturale*, 26 februarie 1991
Adevărul nr. 355, 12 martie 1991

Progresul este motorul contradicției

Noaptea Regilor (sau **A douăsprezecea noapte**, titlu sub care, din motive de republicanism, este cunoscută piesa la noi) nu constituie capodopera, ci, presupun, un spectacol mediu al lui **Andrei Șerban**, adică, în termeni absoluți, un spectacol viu și atrăgător. Și baroc precum însăși arta teatrului, cu a sa ordine a lucrurilor în care îndemnul poetului italian din Renaștere rămâne etern valabil: *cine nu știe uimi n-are decât să se ducă la țesălat caii*.

Ce ne-ar putea uimi aici? Mai întâi, ca impresie generală, fuziunea contrariilor, maniera firească în care Șerban face să coexiste divertismentul popular lejer până la nesărat și licențios cu rafinementul doct până la exsanguu. Apoi, faptul că a considerat oportun să pună această combinație în slujba comentării evenimentelor zilei. Poate că voga noastră iritare vine de unde ne obișnuisem să vedem în personalitatea marelui regizor un fel de instanță superioară, străină de mizeriile luptei politice, precum președintele țării. Dar cum – oameni suntem! – nici domnul președinte nu e lipsit de simpatii și antipatii, ce să-i mai reproșăm artistului?

Modul său de a proceda este esențialmente rinascentist. Nonșalanța cu

care face abstracție de oarece tradiții ale montării acestui text, “vulgarizându-l”, aduce aminte de singurul moment din istoria teatrului european când spectacolul popular s-a întâlnit cu dramaturgia cultă, când cardinali erudiți comiteau comedii împănate cu mici obscenități de dragul amuzamentului dezinhibat. Șerban dă mereu impresia că restituie textelor pe care le pune în scenă sunetul lor primordial. (Cel mai bine s-a simțit asta în faimoasa-i **Trilogie**). Capacitatea sa empatică, de contopire cu forma spirituală a textului, trebuie să fie neobișnuit de puternică.

Ceea ce frapează, mai apoi, este scenografia. Nu ni se întâmplă prea des să vedem decor, costum și eclairaj care să uzeze cu atâta hotărâre de posibilitățile lor de comunicare, de funcția lor de interpreți cu personalitate proprie. Practic, singurul element plastic din spectacol care nu se comunică decât pe sine sunt ciorapii galbeni cu jartiere încrucișate ai lui Malvolio, pomeniți în text. În rest, totul suscită interpretări multiple, ajungând de la simplul ilustrativism funcțional la aluzivul esoteric. S-ar crede, de exemplu, că, sub aspect plastic, inclusiv sub cel al plasticii stilizate și ireale a mișcării, scena expozitivă care deschide spectacolul, la curtea melancolicului duce Orsino, nu are nimic inedit, fiind doar o mostră de alegorism didactic: artificialitatea sa calofilă, livrescă, pe gustul neoclasic al unui ideal secol șaisprezece florentin nutrit cu estetismul și cu păgânismul filosofic la modă, pare să compună un banal tablou vibrant. Până în clipa când atenției noastre i se impune Curio, unul dintre oamenii ducelui, apariție fantasmagorică, burlescă, descinsă parcă din **Alice în țara minunilor**, care transferă totul într-o altă ordine, parodică – și, din acest moment, totul este filtrat printr-o sensibilitate vie, contemporană, înzestrată cu un acut sens al relativului și al citatului ironic.

Și palatul contesei Olivia este figurat într-un mod aparent convențional, prin spații largi, înalte, cu mobilier modern-neutru. Nimic neobișnuit – până la copacul fantastic, plasat într-un loc care trimite cu gândul la un *patio*, o curte interioară tipic mediteraneană, ce pare extras dintr-o pânză “paranoic-critică”. Intuiția profundă a scenografei **Doina Levința** găsește rima textului baroc în suprarealismul zilelor noastre cu atâta naturalețe, încât nu ne-ar mira să dăm pe pereții palatului de picturile lui **Dali**.

Despre feeria cromatică a luminilor ar fi de spus mai multe decât permite spațiul prezentei cronici. Ele nu numai că vorbesc, dar o fac cu grație, traducând exact și frumos stări de spirit și stări de fapt, creând ambianță și atmosferă.

Contrastul dintre toate cele de mai sus și matca scenografică a celeilalte bune jumătăți, sau, mai bine zis, a celui alt nivel al spectacolului, este năucitor, cel puțin din perspectiva unor obișnuințe culturale de mult statornicite.

Astfel, în scena naufragiului, altminteri inteligent și convingător sugerată prin banda sonoră și eclairaj, Viola debarcă pe țărmul Iliriei printre niște valuri de carton cum numai la teatrul de păpuși avem ocazia să admirăm. Polițiștii ce-l arestează pe piratul Antonio, apărătorul lui Sebastian, fratele geamăn al Violei, sosesc cu o mașină de carton, cu sireună și girofar. Ducele coboară dintr-un elicopter de carton, iar gorilele sale înarmate, dotate cu *talkie walkies* (și cu ditamai dubluradiocasetofon mârălănesc cu boxe încorporate de 40 W, purtat pe umăr ca în Cuțarida, ceea ce, ca poantă, nici nu-i prea rău – și grozav ce mai corespunde realității!), adu-mecă locul în stilul unanim cunoscut. Întrebarea nu este dacă asemenea poante sunt posibile, căci, teoretic, orice este posibil în relațiile cu “Shakespeare, contemporanul nostru”, ci dacă ele sunt justificate. Mi se pare că răspunsul este o problemă de pură opțiune; și receptarea lui, la fel. (Titlul complet al acestei piese este **Noaptea Regilor sau “Ce doriți”**. Respectiv, “așa cum doriți”.)

Ovidiu Iuliu Moldovan creează un Orsino saturnian-melancolic, efeminat, însă frapant în bruștele-i schimbări de umoare, dând versului o splendidă și de-a dreptul carnală rostire. În ambele-i ipostaze, de voluntară Viola și de feciorelnic Cezario, **Maia Morgenstern** rămâne credibilă în lamentație și în răbufniri autoironice, atunci când face haz de necaz pe seama situației ei bizare, de adoratoare a ducelui, peșită de Olivia. Frumoasa Olivia, ținta de neatins a asiduităților amoroase ale ducelui, este, în interpretarea **Viviane Alivizache**, o prezență epatantă, în rochii de seară încă mai epatante.

Din grupul celorlalți se detașează, ca un relief pregnant, **Gheorghe Dinică** în rolul lui Malvolio. Mim de mare clasă, fără a apela, aparent, la mijloacele pantomimei, Dinică reușește să dea o biografie intendentului Oliviei. Arivistul, omul nou căruia recent dobândita situație (subalternă, de altfel) i s-a și urcat la cap, puritanul ridicol, sunt fațete, momente realizate cu inepuizabilă inventivitate. În plus, și simultan, personajul își conturează încă o biografie, trecând de la situația de satrap întemnițat (aluzia la Ceaușescu e mai mult decât explicită), atunci când sir Toby și slujnica îi joacă renghiul de a-l închide în pivniță, la cea de pușcăriaș-miner atunci când este eliberat și pronunță fatidicul cuvânt "golani", cu trimitere categorică la domnul Iliescu al nostru – la care sala bubuie de râs. La urma urmei, scenariul nu este incoerent. Agasant este, însă, că se cam repetă; am mai văzut asemenea scenarii-bis, interpretate de marele actor, și în alte spectacole recente, cu care, la fel, n-aveau nimic comun.

O altă excelentă apariție este cea a lui sir Andrew Aguecheek, în interpretarea lui **Dan Puric**. Pe partitura sa de importanță mai curând secundară, tânărul mim promițător de viitoare evoluție strălucită smulge publicului prelungi hohote de râs. Mai puțin jovial și mai agresiv decât ar impune rolul, **Costel Constantin** interpretează un sir Toby unidimensional. Forțată mi s-a părut și Maria, subreta interpretată de binecunoscuta **Carmen Galin**, o actriță, de obicei, extrem de firească și de spontană.

O prezență episodică, ce reține, însă, atenția, este **Cerasela Stan**, în rolul funambulesc al lui Curio, curteanul ducelui. Într-un rol la fel de secundar, însă vizibil, **Eugen Cristea** își compune o mască de sicilian interlop. Se impune atenției, în rolul de mici dimensiuni al unui curtean, creionat cu finețe și haz, **Claudiu Istodor**.

În sfârșit, Feste, bufonul-rezoneur, este transformat de către **Claudiu Bleonț**, interpretul său, într-o prezență foarte personală, foarte particulară, surprinzătoare. Acest tânăr actor, care face aproape numai roluri de compoziție, reușește aici să se înfățișeze ca un bătrân, obosit, sceptic, dezabuzat și filosof *clochard*, metamorfoză la care propria-i expresivitate corporală și voce atent lucrată au contribuit în mult mai mare măsură decât machiajul și peruca.

Așa cum spuneam, spectacolul Naționalului bucureștean cu **Noaptea Regilor**, mai puțin împlinit dinspre partea sa de cabaret politic, este contradictoriu. Ceea ce nu înseamnă că e mai puțin incitant. Ba chiar dimpotrivă.

Adevărul, 6 iunie 1991

Stimulentul senzațiilor hidoase

Cititorului ce s-ar limita la lectura paginii unde **Volkelt** descrie cu elogii dramaturgia ibseniană i s-ar părea firesc ca binecunoscutul estetician german de la începutul secolului XX să fi apreciat într-un mod la fel de elogios și **Deșteptarea primăverii**, o piesă care, la fel ca și cele citate de el, vorbește tot

despre necesitatea unei concepții mai liberale, mai moderne asupra moralității și menirii omului.²²

Se vede, însă, că savantului liberalismul lui Wedekind i s-a părut prea modern, căci iată ce aprecieri întâlnim ceva mai încolo:

*Doar cu neplăcere îl menționez pe Frank Wedekind. Efectul tragicomic pe care îl urmărește în multe dintre producțiile sale nu ia naștere decât pentru cititorii care întrezăresc în cele mai perverse, mai demente, mai infame alcătuirii ale desfrâului ceva ce ar merita să fie zugrăvit cu o consistentă și răscolitoare plăcere și pe care autorul ar avea dreptul să-l prezinte publicului drept stimulent binevenit pentru noi tipuri de senzații nervoase hidoase. Când judec astfel, am în vedere piese ca... **Deșteptarea primăverii**... etc.*²³

Încercarea de a înțelege cauzele unei asemenea stupefiante receptări a piesei lui Wedekind de către unul dintre cei mai ascultați cunoscători în materie ai epocii ar prilejui o discuție deosebit de interesantă.

(Ar fi de reamintit următoarele: 1. Wedekind era evreu. 2. Tulburătoare coincidență, cartea lui Volkelt a apărut la München în 1923, adică exact în locul și anul puciului eșuat în urma căruia Adolf Hitler a fost băgat în pușcărie, unde a conceput "Mein Kampf". Asta ne ajută să înțelegem că nici lozincile propagandiștilor naziști referitoare la "arta degenerată" n-au răsărit pe un teren virgin. 3. Cartea lui Volkelt a fost tipărită, la noi, cam în aceeași perioadă în care săptămânalul *Supliment literar-artistic al SCÎNTEII TINERETULUI* publica fragmente din pamfletele naziste ale lui Celine.)

Cert este că textul lui Wedekind, care, pe mari porțiuni, este chiar exemplar în puritatea sa adolescentină (asta, ca să rămânem pe teritoriul moralei), constituie una dintre cele mai vii și ofertante creații dramaturgice de la sfârșitul secolului al XIX-lea. La aniversarea, în acest an, a unui secol de la publicare, prospețimea sa este cea care ne frapează în primul rând. Autorul pare să aparțină generației "furioșilor" englezi de pe la 1960 – un coleg, însă, ceva mai talentat decât aceștia din urmă. Publicist ironic, cântăreț de cabaret impertinent pedepsit cu închisoarea pentru crima de lezmajestate, actor și om de teatru total, scriitor cumulând virtuțile stilistice ale unei complexe și prodigioase epoci "decadente", dotat cu vocație reformator-pedagogică, dramaturgul Wedekind (la fel ca și, altădată, antisocialul **Büchner**) nu aparține nici uneia dintre școlile sau tendințele literare ale vremii. Îi aparține, însă, dacă nu Expresionismul (pe care, în parte, l-a prefigurat), cel puțin unul dintre arhetipurile acestuia: Lulu, eroina sa, devenită la expresioniști aproape loc comun, vampa, femeia fatală, prototipul inedit al unei feminități agresive, dominatoare, vitale, încarnare a elementarității biologice, exponentă a ordinii Universului opuse convenționalei civilizații omenești – și mai ales, artificialității civilizației europene de dinaintea primului război mondial. Poate că, fără teatrul său și cel al lui **Strindberg**, teoria lui **Freud** ar fi fost mult mai greu înțeleasă și acceptată.

Deșteptarea primăverii este cea mai lirică dintre piesele sale. *Saga* puștanilor de paisprezece ani abrutizați de un sistem educativ excesiv și artificial, surprinși de primele semne ale maturității biologice,²⁴ se transformă în tragedie în clipa coliziunii dintre neliniștile și întrebările acestora și comportamentul absurd, nenatural, al adulților. În termeni psihanalitici, este o ilustrare a felului cum Principiul Realității, ipostaziat aici în chipuri de părinți și de pedagogi, înfrânge Principiul Plăcerii, rezultatul fiind, după Freud, o nevroză. În cazul puberilor lui Wedekind, conveniențele educației burgheze "îngrijite" și prostia, mărginirea, incapacitatea de comunicare, conformismul adulților fac să rezulte ceva mai mult: sinuciderea unui băiat și moartea prin avort provocat a unei fete. În plină eră

burgheză, Romeo și Julieta nu mai mor prin otravă – dar mor tot din cauza prejudecăților adulților. Natura umană este – nu-i așa? – neschimbătoare, fie că e vorba de Renașterea shakespeariană sau de Germania *Kaiser*-ului Wilhelm (sau de America postbelică, la fel de bine – v. **West Side Story**, de exemplu).

Liviu Ciulei a tradus **Deșteptarea primăverii** în 1975, evident, cu scopul de a o transla într-un spectacol, dar Consiliul Culturii și Educației Socialiste nu și-a dat acordul pentru publicarea și cu atât mai puțin, pentru punerea ei în scenă. Ar fi fost și de mirare să o facă, din moment ce modul de a gândi al artiștilor săi era identic cu cel al belferilor caricaturizați de Wedekind; și apoi, miezul tragic al textului de față îl constituie conflictul dintre firescul, dintre bunul simț al libertății și nefirescul unui sistem educativ al constrângerii și tabù-urilor, adică tocmai una dintre cele mai vizibile muște de pe căciula “moralei noastre socialiste”, care, în general, n-avea nimic comun cu morala. Ulterior, s-a publicat o altă traducere, cu nimic mai realizată, iar proiectul scenic al lui Ciulei a trebuit să aștepte, pentru a se materializa, dispariția în neant a culturnicilor din 1975. ²⁵

La *Bulandra*, spectacolul său oferă imaginea unei aparent cuminți supuneri la obiect. Cine privește mai atent are, însă, ocazia de a realiza că e vorba de o demonstrație de virtuozitate. Limitându-se la minima intervenție exterioară a eliminării unei scene “scandaloase”, regizorul creează un act scenic de o deosebită autenticitate psihologică. Privirea și înțelegerea spectatorului sunt îndrumate, dacă se poate spune așa, către interioritatea personajelor, exprimată printr-un comportament de o exactitate esențializată.

Se realizează o demarcație netă între cele două planuri opuse: cel al constrângerii sociale, școlare, familiale, situat în spatele unei plase metalice (care începe prin a fi gardul școlii, căpătând treptat o valoare metaforică) și cel al libertății intelectuale și erotice, al vieții reale de dinafara aceluia gard. Personajele se împart în două categorii, cele firești, interpretate în cheie realistă și celelalte, reprezentând filistinismul și forța coercitivă a societății, gros caricaturizate.

Dacă nici una dintre întâmplările spectacolului nu este arbitrară în raport cu textul, întrupându-l cu pedanterie, chiar și momentele de pur fantastic traducând întocmai fantasmile evocate de spusele personajelor (în planul secund al scenei, semi-luminat, într-un mod de o plasticitate frapantă), sau marcând cu două spoturi, încrucișate ca două spade, raportul de forțe dintr-un conflict – ce este neobișnuit, noutate, plus de informație în ideea și transpunere? Nimic, decât esențialul: decât faptul că toți actorii lui Ciulei, de la tinerii rolurilor principale la caricaturile corpului profesoral, joacă perfect.

Pe mulți, mai ales dintre cei foarte tineri, nu i-a mai văzut nimeni făcând ceva asemănător. Liviu Ciulei rămâne ce a fost: un mare regizor – și un extraordinar creator de actori ai teatrului nostru. Surprizele sunt, aici, **Anca Sigartău** (Wendla) și **Ștefan Bănică jr.** (Melchior). Talentați îi știam; de astă dată sunt și maturi, fără a-și fi pierdut nimic din spontaneitatea ce le-o cunoșteam. În contrast cu extrovertitul Melchior, interiorizatul Moritz Stiefel apare în interpretarea lui **Claudiu Bleonț** ca o inteligență la fel de vie, sinuoasă, însă, și reticentă în exprimare. **Emilia Popescu** creează o Ilse, “fata pierdută” ignorând conveniențele, a cărei principală caracteristică este candoarea.

O incredibilă apariție caricaturală realizează în scurtul său rol mut **George Ivașcu**, interpretul unui om de serviciu bătrân și cocârjat de reumatisme. **Mihai Constantin** își transformă monologul, moment realmente riscant, nu departe de scabros (inclusiv prin prisma conveniențelor de la sfârșitul secolului XX), într-un număr solistic de un haz nereținut – și sugestiv cu măsură.

Grupul profesorilor apare ca un personaj colectiv, ocazionând un șir de

performanțe de machiaj, dar și de compoziție, lui **Florian Pittiș, Cornel Scripcaru, Dan Aștilean, Mircea Gogan**. Din vechea echipă a teatrului apar în acest spectacol **Luminița Gheorghiu, Lucia Mara, Ion Besoiu, Mircea Bașta, George Oprina și Ion Lemnaru** – convingători cu toții și transformându-și frecvent scurtele apariții în momente de un adevăr expresiv fără drept de apel.

Adevărul, 13 iulie 1991

De ce nu vine lumea la teatru?

Întrebarea de mai sus, tot mai des auzită în ultima vreme, mi se pare trunchiată, parțială, greșit pusă. Motivul mirării noastre ar trebui să fie altul: cum de venea atâta lume la teatru până la 22 Decembrie 1989? Nu vi se pare un adevărat miracol faptul că, într-o țară unde procurarea unui kilogram de carne sau de brânză presupunea atâtea eforturi, oamenii stăteau cu orele la coadă pentru bilete la teatru sau pentru o carte nou apărută? Nu cumva, pe atunci, publicul a fost împins către hrana spirituală de faptul că nu o prea avea pe cea propriu-zisă? Nu cumva foamea de cultură a fost creată și întreținută de cauze străine culturii și a dispărut atunci când aceste cauze au încetat să existe?

Au fost momente când faptul de a viziona un spectacol de teatru echivala cu ascultarea **Actualității românești** de la *Radio Europa liberă*, ceea ce era mult mai important decât aspectul stilistic al spectacolului, privit în sine. Și ar fi fost o aberație considerarea sub aspect exclusiv estetic a unor reprezentații care, de fapt, erau pamflete politice, ca, de exemplu, **Procesul** în regia lui **Györgyi Harág**, la Teatrul de Comedie, sau **Burghezul gentilom**, pus de **Alexandru Dabija** la teatrul *Nottara*.

Bineînțeles, asemenea ocazii, când politicul se putea manifesta ca atare pe scenă au fost rare, iar publicul nu venea la teatru numai pentru ele. Spectacole frecventate au fost cele bune, fie că aveau sau nu o legătură sesizabilă cu sfera politicului. Oricât ar părea de riscantă afirmația, chiar și acest lucru poate fi înțeles sub specia politicului. Într-o societate totalitară care și-a propus distrugerea prin orice mijloace a însăși noțiunii de "calitate", căci comunismul este un tip de organizare socială strict cantitativă, gestul de a participa la un act de cultură veritabilă constituia o frondă, un protest. Este de la sine înțeles că acela care plătea biletul ca să vadă **Tartuffe** și **Cabala bigoților**, în regia lui **Alexandru Tocilescu**, nu dădea două parale pe *Cântarea României* și pe **Ionești** de **Platon Pardău**, bunăoară.

Rolul Direcției Teatrelor din fostul Consiliu al Culturii și Educației Socialiste nu era numai acela de a veghea ca pe scenă să nu se strige "Jos Ceaușescu!" și ca actrițele să fie prevăzute cu soutien, ci și, în general, acela de a descuraja și interzice valoarea, promovând consecvent impostura nevertebrată. S-a ajuns până acolo încât, în paginile revistei *Teatrul*, a fost publicată un soi de "biografie dramatizată", hagiografică, a lui Ceaușescu, semnată de un cuplu de lingăi anonimi. Cât privește descurajarea, afirmația de mai sus nu se bazează pe deducții, ci pe fapte cât se poate de concrete și demonstrabile. De exemplu, în 1981, când eram angajat ca muncitor necalificat la uzina bucureșteană *Vulcan*,³⁰ am solicitat Consiliului Culturii un loc de muncă în propria-mi meserie. Cu această ocazie, faimosul **Gigi Trif**, pe atunci director al Direcției Personal din C.C.E.S., mi-a recomandat emigrarea definitivă,³¹ iar nu mai puțin celebra **Tamara Dobrin** m-a sfătuit să urmez o facultate – în accepția ei, cea pe care o absolvisem nefiind așa ceva.

Dar să ne întoarcem la subiectul nostru. Judecând lucrurile retroactiv, ar trebui să conchidem că o bună parte din publicul de ieri a frecventat teatrul și, în general, cultura din motive conjuncturale, fiindcă alte forme licite de divertisment nu prea existau și fiindcă doar în aria ei putea întâlni o cât de vagă reflecție a existenței și problemelor sale.

În condițiile în care televiziunea, radioul, presa scrisă și cinematograful se transformaseră în instrumente de abrutizare, mistificare și masificare, publicul doritor și de divertisment, dar și de rectitudine morală, și-a aflat în acele părți ale culturii mai puțin aservite singura modalitate de dezalienare. Cine dorea, conștient sau nu, să se apere de sminteala generală a vieții în "societatea socialistă multilateral dezvoltată" nu-și putea găsi o altă profilaxie decât cultura. A te cultiva, pe vremea aceea, însemna o formă de rezistență. A avea idei proprii însemna, din punctul de vedere al regimului, că reprezintă un inamic potențial, iar a le exprima cu voce tare te conducea – pentru început – la marginalizarea socială.

E de înțeles, astfel, că mulți, foarte mulți dintre cei care veneau la teatru o făceau pur și simplu ca să se defuleze printr-un râs eliberator, sau ca să se regenereze moralmente în contact cu o frumusețe și o libertate ce lipseau cu desăvârșire din viața lor de zi cu zi. Se pare că mulți dintre acești oameni și-au aflat astăzi o altă supapă de siguranță. Din moment ce ziarele pot scrie orice (și unele dintre ele chiar o fac), ne regăsim preocupările, simpatiile și antipatiile în gazeta preferată. Ni le putem exprima noi înșine – și adesea o facem – în plină stradă. Așadar, teatrul nu mai are de jucat un rol preponderent, necum exclusiv, în exprimarea opiniilor noastre. Au apărut alte mijloace de a ne descărca emoțional, de a milita pentru sau împotriva a ceva/cuiva.

Acestea ar fi cauzele exterioare ale fenomenului. Să nu ne amăgim spunându-ne că sunt singurele. Din 1971 și până în 1989, teatrul românesc a mers pe o pantă constant coborâtoare. Grație unui neobișnuit, scurt și neașteptat moment istoric, acela al ușoarei slăbiri a șurubului ideologic din perioada 1964-1971, s-a produs o rapidă ecloziune simultană a câtorva mari talente regizorale, care au configurat școala românească de teatru a anilor 60, celebră în lume, definitiv intrată în istoria artei contemporane. Pe vremea aceea, critici europeni și americani veneau la București ca să asiste la câte o premieră.

Faptul nu s-a mai repetat de atunci. Spectacole mari au mai fost de atunci, dar niciodată cu aceeași frecvență – și parcă nici de aceeași amploare. La urma urmei, nu putem pretinde hazardului, sau Providenței, sau cui vreți dumneavoastră, să avem mereu printre noi cinci sau zece, sau douăzeci de regizori care să se numească **Penciulescu, Esrig, Ciulei, Pintilie, Șerban, Aureliu Manea, Giurchescu** – și nici ca forța lor creatoare să dureze veșnic. Este drept, însă, că și vremea apariției lor, deceniul șapte, a constituit, alături de deceniul trei, una dintre cele mai prodigioase vârste ale secolului recent încheiat, o vreme modelatoare, când s-au creat mijloacele de expresie pe care (nu numai în teatru) le folosim și astăzi și le vom mai folosi, probabil, încă mult timp de acum încolo.

...Dar la fel de drept este și că generațiile de regizori care au urmat n-au mai fost la înălțimea acesteia. Explicații pot fi mai multe. Una dintre ele este neapărat aceea a presiunii ideologice tot mai accentuate, exercitate prin intermediul analfabeților puși să "îndrume și controleze". E cât se poate de limpede că numirea unei nulități într-un post de conducere, mai ales într-un domeniu atât de delicat, duce necesarmente, dacă nu prin altceva, măcar prin deteriorarea climatului, la rezultate dezastruoase. Când ai un ministru al culturii pe care-l cheamă **Gîdea**, nu vei mai face cultură cu sprijinul acesteia, ci în ciuda

existenței sale – și asta, numai dacă ai tărie de caracter. Iar oameni care să posedă și talent și tărie de caracter se găsesc rar. N-aș vrea să se înțeleagă neapărat că reciproca e la fel de valabilă, că, adică, numirea unei personalități din domeniul artei la direcție e o garanție că teatrul în cauză va prospera. Din păcate, nu e obligatoriu ca lucrurile să se întâmple chiar așa. *Teatrul Mic* din București, de exemplu, a fost făcut una cu pământul în mai puțin de un an de către un distins om de artă (dl. **Romulus Vulpescu**, care crede nesmintit că instituția condusă de domnia sa are de dat două reprezentații pe an: de Paști și de Crăciun) – și nu se știe cât timp îi va trebui ca să-și revină.

Oricare ar fi explicațiile, fapt e că teatrul românesc era, mai ales de la instituirea *Cîntării României* încoace, într-un declin accentuat. Oamenii de artă n-au reușit decât în mică măsură, atâta cât le-au permis condițiile, să țină piept intenției dictatorului de a anihila cultura. Faptul că unele spectacole aveau succes nu este în mod obligatoriu și un indiciu al valorii lor. Succesul poate fi și de scandal. Calea "șopârlelor" era, orice s-ar zice, una facilă. Chiar dacă, în condițiile date, era un act de curaj să iei în derâdere racilele regimului, fie și într-o formă ocolită, pe departe, "bătând șaua ca să priceapă iapa", acesta nu e chiar teatru, ci, eventual, *variété*. O atare manieră nu poate dura la infinit. După 22 Decembrie, ea a devenit desuetă de-a binelea. Se pare că acel regizor care încearcă să se folosească de un text dramatic oarecare, fără legătură cu prezentul nostru, pentru a strecura vreo aluzie la zisul prezent, nu provoacă altceva decât o sinceră plictiseală. Cine mai are poftă de apropouri, când există ziare care spun lucrurilor pe nume? Nu aceasta e metoda prin care îți poți găsi sau regăsi spectatorii. Să nu ne ascundem după deget: există destui actori dragi publicului, care au fost odată talentați, iar apoi, s-au apucat să arunce aceleași "cârlige", indiferent de rolul care le furniza pretextul de-a o face. Iată că vremea cârligelor și bancurilor a cam trecut. Și atunci?

Există o mulțime de secretariate literare mai deprinse cu făcutul cafelelor directoriale decât cu alcătuirea unui repertoriu bine gândit. Există toți cei cărora cenzura le-a servit de minune drept alibi al propriilor neputințe. (În treacăt fie spus, cine a văzut de curând la televiziunea națională un spectacol de varietăți intitulat **Cabaret**, sau cam așa ceva, și-a putut da seama că, uneori, cenzura era și ea bună la ceva, la stoparea unor imbecilități și mitocării precum cele din cuprinsul acestui spectacol.)

...Iar la întrebarea "de ce nu vine lumea la teatru", zic eu, nu există decât un răspuns: fiindcă nu avem talent. Lumea vine numai la cei care au.

Radio *Antena Bucureștilor*, emisiunea *Repere culturale*, 12 februarie 1991
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 19 martie 1991, pag. 8

3 După cum bine zicea **Mao Tze Dun**.

4 De pildă, unul despre vânătorul care a împușcat altceva decât se aștepta, încheiat cu concluzia "ce să-i faci, întâi tragi și apoi întrebi cine-i" – aluzie clară la grănicerii est-germani și la Zidul Berlinului, făcând sala să vuiască de râs. Nu de alta, dar și ai noștri procedau la fel. (Desigur, unuia mai tânăr ar trebui să-i explic ce era de râs în asta. Însă ar dura prea mult.)

6 Cum se explică tipărirea unui text precum acesta, în tiraj de 2000 de exemplare, în Bucureștiul anului 1983? Pentru că teatrul *Ion Vasilescu*, al cărui secretar literar eram, își

prezenta spectacolele la București, nu la Giurgiu, unde tocmai fusese mutat printr-un ordin al lui Ceaușescu – indispus, acesta din urmă, de faptul că vizavi, la Ruse, unde s-a întâlnit el de vreo două ori cu Todor Jivkov, secretarul general al Partidului Comunist din Bulgaria vecină, exista un teatru, în vreme ce mândrul municipiu Giurgiu nu posedă nimic de genul ăsta.

Păi, mai întâi și-ntâi, printr-un act de crasă indisciplină: am dus manuscrisul la tipografie fără să mai trec pe la "foruri" pentru aprobare. Pe el se afla numai apostila directorului teatrului, care, din motive obiective, nu realiza ce anume semnează, deși tocmai îl citise. Și prin dorința mea – nițel infantilă, recunosc – de a vedea cât de departe se poate merge cu "zgândărirea" ăloră. Adică, a regimului comunist.

"De ce *doctorul Mengele*? Și de ce *faliții noștri*?" – acestea au fost întrebările pe care mi le-a tot pus după aceea, timp de vreo lună (și pe ce ton!), tovarășa **Ticuța Crețu** de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Biata tovarășă, despre aluziile din textul meu la Nicolae Ceaușescu și la "calitățile" sale, sau la potemkinadele jalnice ale regimului comunist, nici măcar nu îndrăznește să aducă vorba – deși în primul rând din cauza lor se deranja să mă interogheze.

În ce mă privește, cred în continuare că, dacă s-ar fi găsit mai mulți "infantili" și "antisociali" ca mine, România n-ar fi arătat și n-ar arăta cum am știut-o și o știm, nici în 1989 și nici acum.

Desigur că un gest ca acesta implica oarece riscuri. Gluma de mai sus, adăugată unor acte anterioare de "indisciplină" (căroră li se adăuga și agravanta că dădusem eu însumi câte un exemplar din caietul-program cu pricina aproape fiecărei redacții de cotidian și săptămânal bucureștean), m-a costat mai mult de doi ani de șomaj, începând de la 1 iulie 1983. După această dată, activiștii C.C.E.S. își luaseră obiceiul de a-i informa pe toți cei ce întrebau de mine că aș fi plecat definitiv din România, deși cererile mele de angajare, mereu reînnoite, se aflau în sertarele lor. De asemenea, m-a costat și interdicția de a mai fi publicat, pe care n-a îndrăznit s-o încalce, în perioada 1984-87, decât **Stelian Tănase**, incluzându-mă în sumarul revistelor sale de divertisment editate sub egida mai multor teatre. Și apoi, din 1987, **Ion Cristoiu**, pe atunci, redactor șef al revistei *Teatrul*. (Aceasta, după ce, în 1984, făcuse parte, alături de Carolina Ilica, Alex. Ștefănescu ș.a., din juriul care, fără a ști cine sunt, îmi decernase un simbolic premiu literar.) Le mulțumesc încă o dată. Pentru mine, distincția absolut platonică de atunci a avut o importanță deosebită, deoarece în ziarul *Informația Bucureștilui* din 14 noiembrie 1984 și în revista *Săptămîna* (!) din 30 noiembrie 1984 au apărut scurte relatări despre concursul literar în cauză, intitulat *Cel mai frumos poem al meu*, care îmi menționau numele.

*7 Doar cu neplăcere îl menționez pe Frank Wedekind. Efectul tragicomic pe care îl urmărește în multe dintre producțiile sale nu ia naștere decât pentru cititorii care întrezăresc în cele mai perverse, mai demente, mai infame alcătuirii ale desfrâului ceva ce ar merita să fie zugrăvit cu o consistentă și răscolitoare plăcere și pe care autorul ar avea dreptul să-l prezinte publicului drept stimulent binevenit pentru noi tipuri de senzații nervoase hidoase. Când judec astfel, am în vedere piese ca... **Deșteptarea primăverii**... etc.*

V. notele 22 și 23 (pag. 92).

8 Ceva asemănător a făcut și războiul, transformând accidentul în regulă și moartea în evenimentul cel mai probabil dintre toate evenimentele, iar asta, la o scară nemaîntâlnită până atunci – și după o lungă perioadă de pace și bunăstare (în Europa), ce părea, pe atunci, veșnică.

12 Mie, autorul cărții de față, trama și personajul de aici îmi sunt atât de familiare, încât sunt tentat să tratez acest text drept non-ficțiune (ceea ce, în proporție covârșitoare, chiar este). La începutul anilor 80, de exemplu, am fost angajatul unui teatru bucureștean unde am avut de a face îndeaproape cu un asemenea delator terorizat de "legătura" sa pentru

aceea că ispășise nu de mult o pedeapsă cu închisoarea pentru furt, fusese eliberat înainte de termen și angajat într-un post pe care, legal, n-avea dreptul să-l ocupe. Toate astea, cu anumite condiții, desigur. El, delatorul terorizat de securistul ce-l vizita cu regularitate la teatru și pe care-l știam, toți cei de acolo, ca pe un cal breaz, și-a primit răsplata după '89: astăzi, cu toate antecedentele sale penale și calificarea insuficientă, este șef (cu putere de decizie financiară!) al Inspectoratului pentru Cultură, sau cum s-o mai fi numind instituția cu pricina, într-un județ de pe lângă București. Cât despre directorul teatrului, pe care "organele" îl aveau la mână cu o declarație olografă în care recunoștea că, în cunoștință de cauză, a primit o parte din banii furați de un subaltern (întâmplător, am citit-o în original – iar scrisul i-l cunoșteam foarte bine), el a fost recompensat, în anii din urmă, cu postul de secretar de stat și apoi, cu cel de ambasador într-o capitală din Vest. Asta, firește, nu numai pentru cele făcute înainte de '89, ci și după, când, împreună cu alți oameni politici – cam toți, dovediți în anii din urmă ca turnători ai Securității – a făcut țândări unul dintre primele partide necomuniste înființate în 1990.

Diferența între Havel și noi constă în aceea că el locuiește într-o țară unde asemenea lucruri aparțin trecutului.

13 În celebrele sale piese *Ploșnița* și *Baia*.

14 În piesa *Dragonul*, care, cu tot veșmântul parabolic, i-a adus autorului ei destule neplăceri.

15 Care ne amintește binișor de o povestire intitulată *Moartea lui Ipu* de **Titus Popovici** și de scenariul consecutiv al filmului *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, de **Sergiu Nicolaescu**.

16 Cf. eseului *Tovarășul Brecht* (1983), în vol. *Foloasele prigoanei – Lanterna Magică* de **Timothy Garton Ash**, trad. **Catrinel Pleșu**, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, pag. 36-52.

E cazul să precizez că ultimele două paragrafe din articolul meu de mai sus diferă de forma originală a acestuia, difuzată și publicată în 1991, prin adăugarea unor amănunte despre banii lui Brecht – pe care nu le-am aflat decât mai târziu. Mi s-a părut că ar fi fost păcat ca ele să lipsească dintr-o asemenea discuție despre ideologiile secolului XX.

22 *Estetica tragicului* de **Johannes Volkelt**, trad. Emeric Deutsch, ed. *Univers*, București, 1978, pag. 477 (*Ästhetik des Tragischen*, C. H. Becksche Verlagbuchhandlung Oskar Beck, München, 1923).

23 Idem, pag. 574.

24 Dar și intelectuale – autorul reușind performanța rară de a imagina și exprima nașterea unui mod de gândire în toată strălucirea sa spontană, curată, neopacizată de prejudecăți, ideal-adolescentină.

25 Oare chiar au dispărut? N-a reapărut, în 2001, celebrul **Eugen Florescu**? Și nu în același moment când s-a încercat "scoaterea pe tușă" a lui **Lucian Pintilie**?

30 Și fiind, în același timp, membru al secției de Critică a Asociației Oamenilor de Teatru din Instituțiile Teatrale și Muzicale (A.T.M.)!

31 Detaliu menționat în memoriul meu nr. 35726/20.10.1981, adresat Suzanei Gîdea, președinta C.C.E.S. Cât despre Gigi Trif, un băiat nu lipsit de talente, el era, prin anii 90, corespondentul în Italia al M.T.I., agenția oficială de presă din Ungaria.