

Nu este nici o îndoială că *Vrăjitoarele din Salem — The Crucible*, pe numele original — este o piesă tișnită dintr-o violentă polemică la adresa realității americane și că foarte multe din elementele care o compun sînt încarcate de o adevărată putere simbolică. Și cu toate acestea, Arthur Miller nu s-a preocupat nici un moment să lege secolele XVII și XX printr-un cifru și nu a încercat nici o clipă să dea prezentul într-un travesti de epocă. El a făcut ceva cu mult mai dificil: a răscolit străfundurile conștiinței omenești și a prezentat în povestea lui John Proctor, a Elisabetei Proctor, a reverendului Hale și a altor locuitori din Salem anului 1692, o dramă mai zguduitoare decît priveștița unui cîmp semănat cu spinzurătorii: drama conștiinței umane hăituite de ferocitatea obscurantismului.

Piesa are un patetism copleșitor, dar un patetism subteran, teribil, negru, pentru că izvorăște nu din lamentări, ci din dramatismul unei anume condiții umane: pentru că în vrajă cred (sau se prefacă cred) nu numai călăii, ci și victimele lor; pentru că toți cei ce cad jertfă acestei înscenări mistice au și ei certitudinea că diavolul se poate arăta noaptea, silind pe pămînteni să facă legămînt cu el, că dururile rele pot ațîța femeile, silindu-le să bea sînge cald și să se prefacă în răzbu-nătoare păsări galbene. Cu alte cuvinte, pentru că personajele acestei piese se zbat într-un univers închis, dirijat de un puritanism fățarnic și de o forță ascunsă și capricioasă.

Lucrarea lui Miller este patetică pentru că tragedia care se consumă de-a lungul celor patru acte este în bună măsură tragedia acestor absurdități. Ea este deznădă-duitoare, nu numai pentru că niște ființe pașnice sînt urmărite cu ură și rea credință (fanaticii și impostorii sînt și ei muritori), ci mai ales pentru că lumea în care ne introduce piesa pare să ignoreze prin structura ei legile evidenței și ale logicii, pentru că o credință oarbă pare să fi impus, în locul ordinii și al bunului simț, anarhia și stupiditatea: lui Ann Putnam, i-au murit șapte copii în ziua nașterii; în schimb, Rebecca Nurse are peste douăzeci de nepoți; aceasta înseamnă că Rebecca Nurse a ucis copiii Annei Putnam, că Rebecca Nurse este vrăjitoare. O femeie a venit la o ușă, ca să ceară o bucată de piine; n-a primit nimic și a plecat bombănind; după două zile, fata care a alungat-o s-a îmbolnăvit; aceasta înseamnă că cerșetoria este vrăjitoare. La Elisabeth

Proctor s-a găsit o păpușă, în care era înfipt un ac de cușut; păpușa este fără îndoială instrumentul unor manevre necurate. Aceasta înseamnă că Elisabeth Proctor este vrăjitoare.

Ciocnirea este răscolitoare, pentru că intoleranța viceguvernatorului se desfășoară pe un asemenea fundal. Ea devine și mai răscolitoare, pentru că de-a lungul acestei frenezii a delațiunii, citiva oameni văd sau încep să vadă adevărul. Dar luciditatea lor este inutilă și neputincioasă. Ei strigă degeaba, se zbat degeaba, căci sînt asemenea unor ocași nevinovați care vor să îndoieie cu pumnul crugul de fier al temniței.

Piesa lui Miller este astfel de un dramatism extrem, iar tensiunea ei este, într-o oarecare măsură, uluitoare, căci coardele dramatismului sînt întinse, de la început pînă la sfîrșit, aproape fără nici un moment de destindere. Emoția e densă și continuă, iar atmosfera grea, de o intensitate sumbră, egală, așa spune: orizontală.

Am regăsit această atmosferă în spectacolul de la Teatrul „C. Nottara”. Sorana Coroamă a reconstituit, cu o subtilitate care îi face cinste, cadrul auster al unei colonii de puritani. Oamenii au înfățișarea aspră și vestiminte mohorite. Ținuta lor gravă trădează ceva din rigiditatea moravurilor. În aer, pluteșc presimțiri întunecate. Se simte cum credința fanatică și imaginația bolnavă sau îmbolnăvită a personajelor transfigurează lucrurile cele mai obișnuite, dîndu-le siluete suprafirești. Această putere de a se transpune în mentalitatea unor oameni din secolul al XVII-lea a făcut probabil pe unii cronicari să vorbească despre o anumită atmosferă magică a spectacolului. Ei au reproșat regizoarei golul de întuneric peste care se deschide piesa, jocul de umbre și penumbre etc. După părerea mea, aceste obiecții sînt preconcepute, iar dacă țin seamă de ceva, ele uită, totuși, un singur lucru, și anume, specificul piesei. Am depășit momentul în care o categorie de critici se speriau de cite ori vedeau strecurîndu-se în decör vreo perdea. A sosit timpul — cred eu — ca acești Arguși să nu se mai sperie ca niște copii în fața unei scene neluminate și să nu mai înfereze apriori anumite procedee, ci să le judece ținînd seamă de conținutul operei. În ceea ce mă privește, eu aș felicita pe regizoare pentru sensibilitatea cu care a folosit lumina și pentru inteligența cu care a știut să o pună în slujba ideii artistice. Aș felicita-o, de asemenea, pentru compoziția plastică a scenelor (mai ales în actul III, dispoziția grupurilor, echilibrul și armonia ge-

nerală sint picturale), pentru mișcarea imprimată actorilor, pentru capacitatea de a crea o corespondență — prin punctare și contrapunctare — între mișcările sufletești ale eroilor și dinamica spectacolului. Sprîjinindu-se permanent pe o concepție realistă, Sorana Coroamă a surprins incontestabil zbuciumul surd al acelei epoci și ni l-a arătat în cadrul său firesc. Mesajul piesei este astfel transmis fără îngroșări, fără sublinieri supărătoare. De-a lungul spectacolului, există o încordare subterană. Se simte un resort ascuns, care se stringe în adînc. Dezlănțuirea de la sfîrșitul primului act este, după mine, excepțională, iar violența sa spectaculoasă foarte expresivă. Așa cum cere Miller, scena pare cuprinsă de frenezie. Fetele țipă, hipnotizate parcă. Fermierii le privesc îngroziți. Pastorul Parris începe să se roage cu glas tare. Reverendul Hale cheamă paznicii să vină cu cătușe. Dar fetele țipă mai departe halucinate și cortina cade peste acest vacarm ca o ghilotină.

Actul confruntării (actul III) are și el episoade de autentică intensitate, dar printre ele sînt intercalate și altele, în care emoția este cam factice. Așa se întîmplă mai ales în final.

Sfîrșitul spectacolului nu atinge încordarea aceea supremă pe care textul o presupune. Gesturile se rostogolesc precipitat. Strigătul ultim („...și-a redobîndit cîntea și mîndria de om...”) nu țîșnește din adînc, plînsul lui Hale nu-l contrapunctează

destul de convingător, nici tobele nu fac să răsunе destul de puternic subtextul unei asemenea scene.

Dar, fără îndoială, rezonanța limitată a unor momente nu se poate discuta făcîndu-se abstracție de jocul actorilor. Presa a relevat îndrăzneala regizoarei de a pune în scenă o piesă atît de grea, cu o echipă de ansamblu încă foarte tînără. Echipa este însă nu numai tînără, ci și destul de inegală și oricît de entuziasmați am fi, nu putem să nu observăm și reversul medaliei. Nu putem, deci, să nu reproșăm regizoarei unele nepotriviri în distribuție (eu aș pronunța chiar cuvîntul greșeli). Cînd spun acest lucru, mă gîndesc în primul rînd la cele două roluri esențiale, cele mai interesante și cele mai dramatice din piesă: John Proctor și reverendul Hale. Ca să folosesc o formulă eufemistică, ele au fost interpretate șters. Andrei Codarcea n-a surprins zecile de nuanțe ale situațiilor. Evoluția sufletească a lui Proctor este redată „în mare”, dar nu este urmărită în sinuozitățile ei subtile, iar zbuciumul lui suflesc este înlocuit, mai ales în final, cu o atitudine declamatorie. Ne-a părut foarte rău să constatăm că fermierul din Salem se deosebește atît de puțin de „nepotul gornistului”; așa după cum ne-a părut rău să descoperim, în locul unui personaj atît de contorsionat și atît de interesant (ca Hale), o apariție cuminte, corectă, cu o personalitate destul de vagă (Ion Gheorghiu).

Scenă din actul I



În schimb, masca verde, obrazul împietrit, privirea fixă a lui Ionescu-Gion au fost memorabile. Danforth a părut fascinat de propriul său fanatism. El nu vedea în jur decît ceea ce voia să vadă, avea aerul că trăiește într-o concentrare sinistă, iar prezența actorului umplea scena (uneori, chiar cu o anumită ostentație).

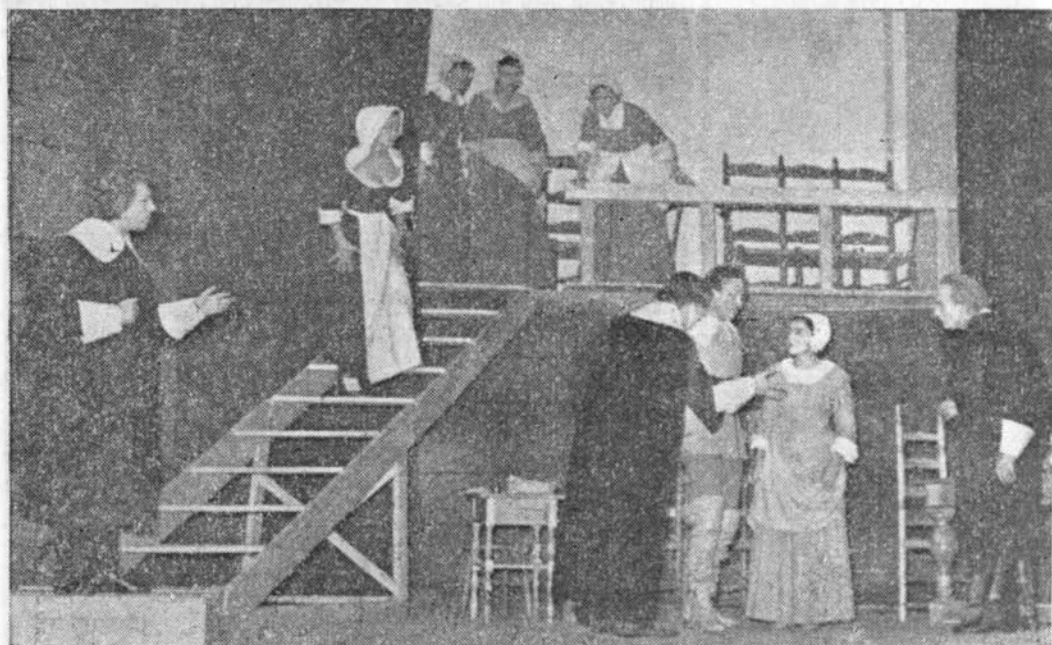
Extrem de dificil este rolul lui Abigail, deci și încercarea căreia a trebuit să-i facă față Natalia Arsenie-Măcri. Personajul este abject, dar abjecția aceasta nu se află în stare pură, fiind dizolvată în perversitate, senzualitate, gelozie, minie răzbunătoare, o neobișnuită forță de disimulare, o fantastică putere de a se face crezută etc. Actrița a lăsat să transpară acest amestec. În preajma lui Proctor, privirea sa capătă străluciri, ființa îi este cuprinsă de freamătul unui erotism rece, agresiv și ambițios. În intimitatea fetelor, tonul devine sec, amenințător, complicitatea este discutată cu franchețe și cînd Betty vrea să „zboare”, este readusă la ordine cu bruscete. Uneori însă, interpreta „joacă” prea mult. Fața și gîtul i se crispează; ingenuitatea, pe care trebuie s-o păstreze permanent, se destramă sau devine foarte puțin credibilă, pentru că duplicitatea personajului este prea gros marcată. Din această cauză, ascendențul lui Abigail asupra juriului este uneori neverosimil, iar scena fetelor de la tribunal — puțin convingătoare. Aici, Abigail trebuie să înriurească fetele cu o forță subjugantă și să le înfioare ca de atingerea

unui curent electric. Dar Abigail n-are a-cestă forță și curentul electric nu funcționează.

Dintre tinere, cu totul remarcabilă mi s-a părut Tatiana Popa, care ne-a dat o Mary Warren de-a dreptul impresionantă. Eroina sa are grație și puritate, este curajoasă și slabă, îndrăzneala ei topindu-se pe încetul, ca o luminare, și prefăcîndu-se pe nesimțite în lașitate. De asemenea, ne-a plăcut Ana Barcan, care dă Elisabetei Proctor o tandrețe resemnată și o demnitate reținută (la început, poate puțin cam obosită). Ne-a plăcut dramatismul stăpînit al lui Neamțu Ottonel, farmecul tragic pe care l-a dat lui Giles Corey; ne-au plăcut seninătatea și lumina blindă de pe chipul Rebecăi Nurse (Leontina Ioanid).

Am lăsat la urmă plastica spectacolului dintr-un fel de calcul ce orator care păstrează pentru sfîrșit fraza cea mai răsunătoare, și nu cred să exagerez dacă lingă decorurile lui Toni Gheorghiu, pun calificativul: admirabil. Așa cum trebuie, zadrul în care se desfășoară piesa este posomorît și sever. Casa pastorului Parris este înghețată și neprimitoare. Locuința soților Proctor, izolată ca o cetățuie și imblinzită de elemente care mărturisesc traiul pașnic: focul din cămin, ceaunul cu fiertura de iepure, piinea acoperită cu pînză etc. Sala tribunalului întimidează, înfrîcoșează aproape. Intrările se fac mai ales pe scări. Scara din primul act, nevăzută, sugerată numai, duce direct în avanscena

Scenă din actul III



personajele și rumoarea coloniei inspăimîntate. Scara din locuința soților Proctor întărește și mai mult sentimentul vieții matrimoniale și al traiului pașnic, singuratic. Sus, sînt copiii care țipă, sus sînt paturile pe care se oclihnesc. Ieșirea este undeva pe sub trepte, probabil la capătul unui coridor întunecos. Scara din sala tribunalului așază pe un plan superior scaunele denunțătoarelor. De acolo, de sus, Abigail Williams și tovarășele sale domină încăperea, domină masa tribunalului, domină tot, așezînd tot ce se petrece pe scenă sub semnul arbitrarului și al unei josnice răzbunări. Totul este aspru și întunecat. Perdelele nu sînt folosite cu afectare (asa cum se cam întîmplă în ultimul timp). Ele

există discret, pentru a pune în valoare detaliile sugestive, pentru a concentra atenția asupra locurilor de joc, de pildă asupra unui stîlp așezat în prim plan, în jurul căruia se pornește furia pirilor. Nici o intenție nu este întărită cu obsesivitate meticuloasă. Totul (deși ultimul tablou, într-o măsură mai mică) trădează finețe și sensibilitate și, fără îndoială, talentul cu totul deosebit al lui Toni Gheorghiu. De altfel, întregul spectacol exprimă o concepție modernă, care — mai e nevoie să subliniem? — n-are nimic de a face cu formalismul, o concepție novatoare, de care o bună parte din mișcarea noastră teatrală este ahtiată.

Ecaterina OPROIU

Culoare și umor

George Bernard Shaw, dușmanul neîmpăcat al sentimentalismului — înțeles în sens de mască onorabilă a pasiunilor neonorabile — scrie o piesă în care satirizează deopotrivă pe sentimentali ca și pe antisentimentalii militanți! Campionul emancipării femeii de sub tirania socială a familiei aduce în scenă o luptătoare pentru aceste idei, amuzîndu-se pe socoteala ei! Cum să înțelegem această aparentă contradicție? Cum se încadrează *Nu se știe niciodată* în opera autorului ei?

Titlul cuprinde tîlcul pe care marele ironist, amator de paradoxe, ni-l întinde ca o capcană. Da, nu se știe niciodată; căci lupta împotriva tuturor convențiilor sociale, exprimate în prejudecățile timpului, cuprinde în sine primejdia de a le înlocui cu altă prejudecată, aceea a lipsei de prejudecăți.

Femeia nu trebuie închisă în cercul strîmt al familiei, dar asta nu înseamnă că trebuie desființată familia. Femeia trebuie să aibă acces la viața politică, dar nu cu

Scenă din actul I

