

LA ARLECHIN

Nina Cassian cîntă copilăria și adolescența, tinerețea și „aula solemnă a maturității”. Și poate, tîrziu, se va referi și la sentimentul adînc al senectuții. În fiecare vîrstă se ascunde o doză de mari virtuți poetice și, poate, și aceasta ne face ca uneori să nu regretăm scurgerea anilor.

Între Cristina, Manole Crudu și Domnica din Moartea unui artist există legături, adesea insesizabile chiar lor, care îi apropie sau îi fac să se completeze unul pe altul. Profilurile lor ascund o poezie care urmează variații firești, căpătînd suprema aureolare în Domnica. Ea trăiește un mit, mitul nemuririi, căci a ajuns să posede veșnicia vîntului, a apei, a mănăstirii și a fluierului.

Ca și Tudor Arghezi, s-a întrebat la un moment dat: „cînd s-ar opri secunda și inima să bată?” — „cînd mi-a murit nădejdea și cînd a înviat?”. După o asemenea întrebare nu mai urmează decît viața continuă în pietre și în cocori, în stele și în frunze.

Aceste valențe, evident, nu sînt comune tuturor oamenilor, ci ele răsar doar într-unii. Poate și de aceea nu pot ajunge la noi decît prin intermediul adevăraților artiști — aceia care posedă secretul marelui talent, pătruns pînă în ultimele fibre de o cuceritoare sensibilitate.

Oana, care îi era lui Ștefan ca o Cristină lui Manole, a ajuns, tot drumețînd prin timp, Domnica de azi. Ea a învățat taina de „a muri puțin” și niciodată de tot. Și de aceea și Oana și Domnica dăruie viață — prima Domnului Moldovei, cealaltă marelui sculptor, în prag de înfrîngere. Unul primește încredere, altul liniște. Nu sînt oare acestea unele din atributele supreme ale existenței noastre?

Domnica cea tînără — Oana — și cea de acum, „bătrînă ca vremea”, s-au născut din stejarul de la Mircești și din teiul de la Copou, din cîinele baladei și din căprioara ucisă, dar mai ales din „pădurea uluitor de vie” sadoveniană. Ele sînt o expresie a spiritului românesc, pus față în față cu tainele esențiale ale vieții.

În aceste personaje există o asemenea esențializare, încît a le concretiza pare o impietate. Deși am plecat de la interpretarea Eugeniei Popovici și despre aceasta am încercat să vorbim aici, acum nu-i mai putem aminti numele decît pentru a ne înclina cu respect în fața unui mare talent. Acela care-și ascunde ființa sa într-o tainiță a cărei cheie cu greu o găsești.

Deseori, un cititor renunță să citească o cronică, ea neexprimîndu-i nimic din reacțiile trăite de el la spectacol. Unde este greșeala ce nu permite comunicarea între spectator și cronicar? În faptul că, de cele mai multe ori, judecățile opiniei publice sînt, intenționat sau nu, ignorate, astfel încît un spectacol de succes apare ca un fiasco lamentabil. Este nevoie ca noi să consemnăm aprecierile publicului larg, să le analizăm, să încercăm descoperirea cauzelor. De-abia după aceea, dacă e cazul, le depășim, dar explicîndu-ne atent și cu mîgală, încît să convingem de dreptatea noastră.

Doar încercînd să vorbești publicului ca unui prieten, pe care nu-l disconsideri, ci căruia vrei să-i arăți numai greșelile de moment, i se pot crea noi unghiuri de vedere, noi perspective, cronica fiind, astfel, de folos cuiva.

Patru coloane în secțiune transversală într-un arlechin: una corintică, apoi una ce are pe ea un fruct cu frunze, pe următoarea nu rămîn decît frunzele, iar pe ultima apar numai niște fibre de copac ascendente. Pe lîngă valorile lirice ce le degajă, este ascuns, aici, metaforic, drumul lui Oedip. Să încerc să-l urmăresc din ele: la început a venit în Teba și a fost încoronat cu fast și măreție; puțin timp este însă rege Oedip; el devine un om folositor cetății și familiei, eliberîndu-se de o măreție ce-i apărea străină de aspirațiile sale. După ce trece prin

groaznică-i nenorocire, nu-i mai rămân decît frunzele roadelor sale — cele două fete. Este interesant de arătat concordanța cu concepția după care mai presus de tine este interesul cetății — adevăratele roade le-a creat pentru cetate și ele au rămas acolo. Oedip n-a luat decît frunzele. Iar apoi, prin ultimele fibre ale copacilor, sufletul său se va înălța spre lumină la Colonnos.

Este un merit al lui Marosin integrarea existenței lui Oedip în circuitul naturii, merit continuat prin acela al integrării în rîndul cetățenilor greci; Oedip își rostește ultimele vorbe în mijlocul corului: s-a ridicat doar o clipă din popor, pentru a-l ajuta și pentru a suferi, iar apoi revine în popor, în care se topește.

„Cînd împărțăm durerile regilor îi compătîmim ca pe niște oameni, nu ca pe niște regi”, spune Lessing. Așa îl înțelegem pe Oedip, care, pornind de la fastul și podoabele coloanei corintice, ajunge să se risipească, pătrunzînd în seva copacilor și în valurile poporului.

* * *

Comediile aduc, de obicei, un număr imens de gaguri, pe care, la o secundă după ce le-ai aplaudat, le-ai uitat. Există însă unele care fac parte integrantă din viziunea regizorală, fie asupra spectacolului, fie asupra rolului.

Cele utilizate de Planchon sau Dinu Cernescu în Cei trei mușchetari sau Mielul turbat se înscriu în categoria celor referitoare la sensul întregii montări. Deseori, într-un rol de comedie abundă nenumărate gaguri gratuite, exclusiv pentru succesul imediat. Dem. Rădulescu în Alastair din O femeie cu bani are o întreagă colecție din acest gen. Ele nu supără întotdeauna, doar datorită farmecului și credinței cu care sînt făcute. Există însă unul de o calitate deosebită. Acest boxeur, cam încet la minte, începe să-i explice lui Sagamore. Vorbele îi vin greu, și atunci ia firul de telefon contra căruia se opîntește. Alastair este un om care nu-și poate distribui atenția în două părți, astfel că sfîrșește prin a uita de Sagamore, vrînd doar să rupă firul. Curînd însă tînărul avocat îi va reaminti de prezența sa. În ciuda interesului său pentru cele spuse, campionul va repeta scena. E un gag care, fiind explicabil prin psihologia personajului, capătă putere de expresivitate.

Dinu Cernescu l-a pus pe polițistul din Vizita bătrînei doamne să cînte la violoncel, atunci cînd Ill vine să-i vorbească despre teama sa de a nu fi vîndut. Cîntecul scîrțîit al violoncelistului nu este decît expresia indifferenței ce se năște. E un gag care definește o întreagă stare generală. Asemenea rezolvări păstrează doar aparența gagului, căci ele depășesc cu mult conținutul noțiunii, în sensul utilizat de obicei.

* * *

Este firească apropierea dintre arte, apropiere care are, adesea, rezultate ferice. Epoca noastră, am impresia, este epoca marilor sinteze, în care se descoperă, mai presus de orice, aspirații universal umane, pline de realism și sinceritate. Aceste sinteze, cred, nu sînt fructuoase decît atunci cînd toate celelalte arte gravitează în jurul uneia, care este centrală. Aceasta preia diferite mijloace, adaptîndu-le specificului ei.

În teatru sînt din ce în ce mai des prezente diverse proiecții. Ele, în Prima întîlnire a lui I. Cojar, se integrau sensului spectacolului, aducînd reale îmbogățiri cu valențe poetice. George Teodorescu întrebuintează asemenea mijloace chiar la Operă, în Pélleas și Mélisande. Contururile ușor șterse, înseși unele din proiecții, puțin neclare, sporesc discret emoționanta poezie debussistă.

Fără a contesta valoarea unei asemenea soluții, nu se poate să nu se remarce nenumărate scene din Opera de trei parale a lui Ciulei, în care se realizează preluarea unor elemente cinematografice în spiritul teatrului. Aceasta, mi se pare, înseamnă adevărata stabilire a unor relații între arte.

Prima scenă de la bordel, pentru a mă limita la un singur exemplu, este construită astfel. Placarda de metal nu lasă să se vadă decît picioarele dansatorilor, iar oglinda din tavan surprinde imagini neclare. Se realizează întregul tablou prin două cadre specific cinematografice, dar cu nimic străine nici de cel teatral.

Avîndu-se ca ideal aceeași comuniune între arte, G. Bălan încearcă diverse experimente în audițiile de la Conservator. Muzica este însoțită de proiecții, care tind să se atașeze sensului ei. La „Mathäus Passion” de Bach s-au proiectat reproduceri celebre de pictură figurativă. Nu s-a realizat un circuit între cele

două arte, ce rămîneau ca două individualități distincte. Proiecțiile obișnuite sînt diverse încercări, care se subordonează muzicii, pictura fiind muzicalizată.

Baletul lui Bėjart după Simfonia a IX-a de Beethoven, oratorul „Ioana pe rug” de A. Honneger, „Hamlet”-ul lui Svoboda exprimă aceste aspirații de largire a domeniului fiecărei arte. Se preferă cristalului șlefuit, ampla zvîcnire umană.

* * *

Vreau numai ce pot să am“. Este o replică a Epifaniei Ognissanti di Parerga din piesa O femeie cu bani a lui Shaw, atunci cînd este întrebată dacă nu vrea soarele și stelele: „Am eu grijă să nu le vreau. Vreau numai ce pot să am.”

Epifania vrea la început un soț care să poată face, din 150 de lire, 50.000, în șase luni — oarecum un soț la nivelul ei. Pe urmă, după ce-l va avea — spune: „Vreau cît mai mulți bani“. Aceste idei pornesc din conștiința importanței banului. Cu el va putea cumpăra viață. Epifania poate să cumpere și cumpără o viață de om, rîpunîndu-i speranțele și visele.

Epifania de azi e Clara Zachanassian de mîine. Aceasta ajunge să ai mai mult. Societatea a confirmat ideile Epifaniei: „Banul — putere, siguranță, libertate, plăcerea de a-l înmulți“. Epifania, ieri, mai ținea cont de anumite limite; Clara se conduce după o lege a anarhismului individual. Ea cumpără viață, dar mai ales îndrăznește să cumpere și moarte.

Și, mai tirziu, Clara ar putea înlocui pe milionarul din schița lui Jiri Wolker „Povestea milionarului care a furat soarele“. Acesta „fiind cel mai avut, socotea el, avea dreptul să fie cel mai fericit” dintre toți oamenii. Boala de care suferea, însă, nu-i permitea întrutotul acestă bucurie — pentru a se vindeca, i se indicase să rămînă singur cu soarele, un timp. Atunci, întrebă cu firescul omului care se interesează de prețul unei găini sau al unei pălării: „Nu știi cam cît de scump ar putea fi soarele?”

Epifania lui Shaw ar fi ajuns și ea la acest stadiu. După viață, moarte, a venit rîndul soarelui să fie cumpărat, apoi „urmînd stelele și chiar Dumnezeu”.

Milionarul lui Wolker nu avea de la cine să cumpere soarele, și atunci îl fură oamenilor. Replica spusă de Epifania a uitat-o de mult, căci nu mai există „nu pot” pentru omul cu milioane. Se întîmplă însă, câteodată, să-l topească soarele furat.

* * *

În artă, ne interesează suferința interioară, morală. Cea fizică creează o emoție de calitate, doar cînd este prezentată pentru a pune în evidență o mișcare de gînduri sau sentimente stîrnită de ea. Nedescoperind aceste stări, suferința fizică nu produce reacții decît de cea mai joasă calitate. Mă emoționează nu singele, ci ideea morții, a existenței oprite.

Peter Brook, în Regele Lear, rezolvă astfel o asemenea scenă — aceea a scoaterii ochilor lui Gloucester. Actul este sugerat printr-o mișcare de o rară simplitate: ducele este legat de scaun și trîntit pe spate de doi oameni ai ducelui de Cornwall, care se apleacă asupra lui, acoperindu-l total și dînd impresia înfăptuirii gestului ordonat de stăpîn. Întregul act se reduce la trei mișcări esențiale. Durerea fizică este ascunsă ochilor, nerămînîndu-ne decît posibilitatea de a ne ima-ina. Mi-am amintit de această rezolvare de o mare putere emoțională vîzîndu-l pe Kovacs György în Manole Crudu. Nu simțim boala lui Manole, simțim în primul rînd maladia ce a cuprins mîntea și inima lui. Cealaltă, fizică, este ascunsă cu discreție, fiind amintită doar ca o cauză. În momentul crizei biruie același refuz de întrebuițare a unor mijloace facile de emoționare — nu se vede decît o fracțiune de secundă mîna care se duce la inimă, o întoarcere iute și un spate încovoiat de durere. Încordarea corpului bolnav ajunge în sală prin acest spate contorsionat, exprimînd întreaga suferință, căreia, ca și la actorii englezi, îi trăim proporțiile la nivelul real, deși ne este ascuns aspectul direct.

George Banu