

ora de istorie și nici nu discutăm chestiunea numai din punct de vedere etic. Atunci, despre ce cusururi e vorba? Ce lipsuri au aceste piese cu conflicte atât de ramificate, cu personaje atât de numeroase, cu acțiuni atât de încărcate încît este cu neputință să crezi că unui subiect care are atât de multe, îi poate totuși lipsi ceva? Ce defecte are această atât de bine intenționată *Flacăra vie*, sau *Secretul Doctorului Bergman*, această dramă psihologică decupată (acest cuvînt cinematografic este propriu aici) după regulile unui film polițist? Este extrem de greu de vorbit de greșeli, pentru că piesele acestea nu au personaje construite eronat, și nici rezolvări — cum se spune — injuste. Piesele sînt „juste” și dacă stai să te gîndești bine (cu unele mici excepții) aproape fiecare personaj, ca schemă, poate fi un personaj verosimil. Atunci, ce n-au aceste piese care au teme laudabile, conflicte ascuțite și personaje tipice? N-au fior. Raportul dintre ele și piesele autentice este exact raportul dintre un oraș și macheta sa. Casele sînt la fel, străzile sînt la fel, la fel sînt coșurile fabricilor. Dar în orașe miroase a asfalt încins, a sudoare, a fum. Cînd foșnește un plop, te înfioară. Dar macheta miroase a clei și a hîrtie creponată. Pe o machetă nu poate foșni nicio dată nici o frunză.

Probabil de aceea piesele acestea degajă sentimentul unei certitudini depline, absolute, insuportabile. Probabil de aceea în piesele acestea nu apare tresărirea nici unei neliniști și nici un semn de întrebare. Pentru autor, totul pare știut și rezolvat de la început. Demonii au destinul demonilor, îngerii pe al îngerilor. Totul în viață

pare simplu, hotărît. Nimic nu te face să te îndoiești, să te temi, să te întrebî: o fi așa sau altfel? Nimic nu este tulbure și nimic nu este tulburător. La un moment dat îți vine parcă să și învidiezi seninătatea aceasta desăvîrșită, siguranța asta fără limită. Admit o piesă cu o construcție greșită. Admit o piesă cu o stingăcie, admit o piesă în care eroina să vorbească pe nas, o piesă în care „s-au dus” să fie scris fără liniuță. Dar o piesă fără întrebări nu este cu putință. Nu este cu putință în mod teoretic. Prin două spectacole cu totul și cu totul la înălțimea textelor, Teatrul Giulești și Teatrul Tineretului au dovedit că — dacă este bunăvoință — se poate. Cîteva amănunte ni se par memorabile: interpretarea studentei din *Secretul Doctorului Bergman*, care ar merita un premiu pentru stridentă; interpretul tinărului doctor șovăielnic din *Flacăra vie*, care emană parcă unde de antipatie; întîlnirile dintre copiii adoptivi și, bineînțeles, scena de neuitat, scena simbolică, scena formidabilă din *Flacăra vie*, cînd doctorii preiau trusa și o poartă ca pe o mitră de mitropolit, ca pe niște moaște sfinte în fața enigmaticului ecran. Și totuși, chiar în spectacolele acestea sînt cîteva roluri admirabile care te umplu de respect pentru abnegația cu care actorii s-au depășit pe ei, pentru eroismul cu care s-au luptat cu plătitudinea, pentru ingeniozitatea cu care au scos ceva de acolo unde se părea că nu se poate storce nimic.

Pentru ce piesele fără întrebări ne obligă să ne punem atât de multe întrebări?

Ecaterina OPROIU

Anacronism

Teatrul Național București: *Judecata focului* de Al. Adamescu

Autorul și-a propus sarcina nobilă de a înfiera asupra feudală și catolică și de a premări sentimentele de dragoste și prietenie care i-au legat dintotdeauna pe oamenii ce locuiau același teritoriu.

Dacă o piesă cu acest conținut și compusă aproximativ într-un stil desuet ar fi fost scrisă acum 70—80 ani, astăzi am fi șters, poate, cu respect praful de pe ea și

am fi reprezentat-o, în cadrul acțiunii de valorificare a moștenirii culturale. Scrisă astăzi, *Judecata focului* surprinde prin aerul ei de tinerețe întîrziată, așa cum surprind uneori copiii născuți tirziu din părinți bătrîni. Și aceasta, nu pentru că Al. Adamescu ar fi dovedit o concepție inapoiată asupra istoriei. Dimpotrivă. Autorul a încercat să ilustreze în drama sa istorică



Irina Răchiteanu-Șirianu (Magdalena)
și N. Brancimir (Benedict)

adevărul recunoscut azi de toți cei ce nu umblă legați la ochi cu vălul prejudecăților de clasă, că motorul societății bazată pe exploatare este lupta de clasă și că învrăjbirea între neamuri este un mijloc folosit de asupritori pentru a-și menține și consolida stăpînirea.

Adevărul acesta este exprimat limpede de eroii piesei, atât de cei din tabăra asupriților, cât și de asupritori. Atît de limpede și de direct, încît spectatorul nu mai are nevoie să gîndească, să se întrebe și să tragă singur niște concluzii. Concluziile au fost trase înainte de a fi scrisă piesa, iar personajele doar le comunică, cu o siguranță uimitoare pentru niște oameni ai secolului XIII. Și totuși, spectatorul curios, om modern cu cugetul în permanență neliniște, tot își mai pune niște întrebări. De pildă: dacă prelații catolici s-au purtat totdeauna atît de descoperit, fără a-și ascunde intențiile acaparatoare sub vălul ipocrit al cuvînoșiei, cum a fost posibilă întinderea stăpînirii lor asupra milioanei de suflete de credincioși pînă în zilele noastre? Dacă poporul era atît de „lămurit” pe cit se arată în piesă, de ce n-a izbîndit mai cu-

rînd revoluția? Este curios că atît prejudecata religioasă, cît și cea națională, care au funcționat și încă funcționează ca două mari pîedici în calea unirii popoarelor, se arată în piesă complet. Epsite de putere, personajele din ambele tabere fiind total lămurite asupra lor.

În piesele istorice ale lui Bernard Shaw anacronismul îndeplinește o funcție ideologică și artistică totodată, fiind un mijloc — de esență comică — folosit în mod conștient de dramaturg, pentru a face mai evident adevărul despre epoca sa. Nimeni n-ar putea să-i reproșeze prezența lui Britannus în suita lui Cezar și nici pledoaria lui Shakespeare pentru un teatru național pe vremea Elisabetei. Dramaturgia marelui G.B.S. *dezbate* tot timpul probleme contemporane, chiar atunci cînd se slujește pentru aceasta de materialul istoriei. În schimb, cînd Alexei Tolstoi *evocă* figura țarului Ioan, el se ferește să-i atribuie acestuia idei, care să depășească gîndirea cea mai înaintată a unui domnitor feudal.

Al. Adamescu a făcut o operă de evocare istorică în care anacronismul în gîndire și comportare le răpește personajelor valoarea de autenticitate și de convingere. Cu atît mai mult cînd piesa este scrisă în stilul dramelor și baladelor istorice ale veacului trecut, amintînd stăruitor de bolîntînenele stihuri:

*La Sarmisegetuza stă mindrul Decebal
Ce-a-înfrînt popoare multe, de jos și
de pe cal.*

Aerul de tinerețe întîrziată de care vorbeam se datorește în primul rînd acestui stil secol XIX în care este scrisă piesa și care a fost de mult depășit de evoluția dramei noastre istorice. În al doilea rînd, schematismului personajelor, de care drama istorică ne dezobișnuise, după *Danton*, *Bălcescu*, *Michelangelo*, *Matei Millo*. În al treilea rînd, recuzitei vetuste pe care autorul o folosește, reinviind niște fantome ale romantismului, ca nefericitul nedreptățit Primogenitus sau fatala contesă de Torokuna, rude bune cu bătrînul Moor din *Hoții*, cu Mylady de Winter din *Mușchetarii* lui Dumas și cu alte personaje din stirpe comune.

Realizatorii spectacolului au căutat să pună în valoare caracterul de evocare istorică a piesei, folosind pentru aceasta mijloace vizuale și auditive. Cortina interioară în chip de stampă medievală ne introduce

în atmosfera vremii, odată cu sunetele de buciuri care au înlocuit loviturile gongului modern. O muzică învăluitoare de orgă ne vestește că ne aflăm în preajma sau în fața unor reprezentanți ai bisericii catolice. Este un element prin care regizorul Miron Niculescu a încercat să sublinieze o realitate evidentă a evului mediu, și anume puterea bisericii catolice, realitate mai puțin prezentă în piesă, deoarece Benedict apare mai curind ca un produs al ticăloșiei proprii, decît ca un demn reprezentant al papei. Oare dacă Primogenitus și-ar fi căpătat la vremea sa drepturile, soarta țărănilor din împrejurimile Oradiei ar fi fost alta?

Decorul sobru și expresiv, — cu excepția celui din actul II, prea încărcat, încercînd să sublinieze prin amănunte și ornamente excesive caracterul popular al locuinței lui Ștefan — a permis actorilor o deplină libertate de mișcare, creindu-le din perdele și elemente caracteristice ambianța scenică necesară, sugerînd reculegerea evlavioasă în actul I, răceală și ținută oficială, în actul III.

În acest cadru plastic creat de G. Bedros și Miron Niculescu actorii s-au străduit să dea viață argumentelor prezentate de autor drept personaje.

Cel mai bine a reușit Ion Manu, într-un rol cu totul exterior conflictului, dar util prin comentariile la conflict pe care le rostește și mai ales prin modul colorat, plin de înțelepciune și umor popular al exprimării sale. E vorba de notarul Amian, căruia și autorul a izbutit să-i dea mai multă culoare și individualitate decît altora, și pe care Ion Manu l-a ridicat la nivelul unei creații, prin măiestria cu care a știut să-i dozeze intonațiile, gesturile, mimica, pentru a exprima cînd viclenie, cînd istețime, cînd spaimă lașă, cînd bunătate nemărturisită, cînd revoltă înăbușită, dar toate învăluite într-un zîmbet hitru specific omului pe care nu-l sperie perspectiva unei ulcele cu vin bun. Era nevoie de acest personaj pentru destinderea atmosferei și actorul, simțîndu-și rolul precum un bun călăreț calul, l-a dus pînă la capăt exploatindu-i fiecare fărîmă de replică.

În rolul tragic al tinerei Agnes, Eva Pătrășcanu ne-a făcut să întrevădem o viitoare Ofelie, trecînd ușor de la candoarea naivă din actul I la accentele dureroase ale scenei nebuliei din ultimul act.

Din păcate, regizorul n-a putut evita scena penibilă a aparițiilor succesive ale celor trei schingiuiți, scenă care prin lungimea ei și prin așteptarea repetată stîrnită în public nu se mai adresa simțului estetic, ci sistemului nervos.

Cît despre interpretii rolurilor principale: N. Brancomir a servit conștiincios rolul lui Benedict cu statura și dicțiunea sa impecabilă; Irina Răchițeanu-Sirianu a creat o Magdalenă de Torkuna puțin prea demnă și rece, dîndu-i totuși prin aceasta personajului un aer de mister care să nu facă prea surprinzătoare fuga sa cu Serafim; Geo Barton a fost simpatic și convingător în rolul comitelui Ștefan, dar încă n-a experimentat suficient tehnica versului pentru a-și regla respirația, astfel încît intensitatea rostirii să nu varieze în mod flagrant, pînă la a face neinteligibile unele pasaje. O piesă în versuri, cu caracter eroic, în care autorul însuși urmărește „o anumită grandilocvență și un anumit patos pe care le crede necesare pentru redarea atmosferei timpului“ (citată din Caietul-program al Teatrului Național), cere o altfel de rostire a textului, decît piesele „de cameră“. E adevărat însă că prin această interpretare Geo Barton a urmărit, și în bună măsură a reușit, să dea personajului său naturalețe și simplitate, încălzindu-l și însuflețindu-l. Ceea ce nu-i puțin.

Emil Botta a fost emoționant în rolul canonicului Primogenitus. Dar de ce oare în ultima vreme talentatul actor este distribuit numai în roluri sumbre și chinuite?

Ion Henter pare că s-a întors cu voluptate la ceea ce a fost cîndva „specialitatea“ sa, rolurile de călugări ipocriți; G. Ciprian, dirz și nobil în durerea sa din ultimul act; Alfred Demetriu, insignifiant în rolul seducătorului (se pare) Serafim. I. Horațiu, I. Ulmeni, Emil Liptac, S. Holban, Vasile Lăzărescu au căutat să-i diferențieze pe cei cinci magiștri, după puteri.

Așadar, interpretii s-au străduit să dea viață unui text, care prin el însuși oferea destul de puțină materie vie, iar publicul s-a străduit să primească învățătura. Dar spectatorul modern, căruia viața îi pune probleme tulburătoare, cere ca mintea și inima să-i fie zguduite prin alte mijloace, mai potrivite timpului nostru, mai puțin anacronice.

Margareta BĂRBUȚĂ