



Silvia Popovici (Sora) și Ion Finteșteanu (Generalul)

SPECTACOL MANIFEST

- cum ?



oria Stancu a intrat în dramaturgie ocolind spectaculosul. Faptul se cere cu atât mai mult relevat, cu cât, paradoxal, *Cînd scapătă luna** evocă anii grei ai primului război mondial și ecourile puternice ale primelor zile ale Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, în țara noastră; așadar, o bogăție de fapte de viață, de situații, de probleme, de psihologii și drumuri umane care nu așteaptă decît a fi selectate pentru a se constitui singure într-o tulburătoare frescă dramatică. Tot acest uriaș depozit de ispite și resurse dramatice, Horia Stancu nu l-a ocolit. L-a folosit însă pentru a pătrunde în miezul ascuns al învolburărilor istorice evocate, unde se petreceau răscolitoare procese de conștiință. Acestea i-au apărut dramaturgului mai grele de semnificații decît aparențele colorate și zgomotoase. Pe ele a ținut să le cerceteze, și dramatismul lor a ținut să-l dezvăluie. Și pe drept cuvînt. Căci, în afara acestor procese de conștiință, determinante pentru tot ce a urmat de-a lungul anilor, ne-ar apărea iremediabil sumbră și nerevelantă, amintirea iernii lui 1917, a Iașilor în perioada retragerii, și a celorlalte orașe și țirguri moldovene, bîntuite de moarte, de lipsuri, de mizerie și molimi. În acea iarnă a lui 1917, în prezența întăritoare a ostașului revoluționar rus, se desemnau însă și în intimitatea omului de rînd de la noi — civil sau soldat — mugurii conștiinței revoluționare. Surprins de necesitatea unei confruntări nu numai cu realitățile, ci și cu sine însuși, individul se descoperea aparținînd societății, fiind o forță socială; el începea să-și simtă viața personală angrenată în viața societății, dar nu pusă orbește la cheremul ei (așa cum o vedea orînduită), ci, dimpotrivă, în măsură a-i cunoaște și judeca resorturile, a o răsturna și schimba. Problemele lui personale începeau să capete dezlegare în funcție de felul cum înțelegea să dezlege problemele societății. Și înseși sentimentele lui tindeau să se configureze în raport cu cerințele istoriei pe care simțea că e chemat să o făurească. Totul era, firește, încă neclar și incert. Chiar în multe din mințile și inimile atinse de aripa înnoitoare a revoluției. Și totul, în acest proces de înnoire a conștiințelor, se petrecea anevoie, pîndit de adversitatea propriilor frîne individualiste și, mai ales, de adversitatea neîndurătoare și încă puternică a așezării sociale existente — a reprezentanților ei, a eticii retrograde statornicite de ei, a legilor lor anti umane. A te rupe din pînza așezării lor și, mai ales, a te ridica împotriva lor era totuna cu o dureroasă prăbușire. Care nu zăgăzuia însă, ci, dimpotrivă, era menită să grăbească procesul de cristalizare a noii conștiințe revoluționare în rîndul mulțimilor muncitoare, necăjite și amăgite, setoase de adevăr, de libertate, de omenie. Această dramă a conștiinței revoluționare în devenire este — în intenția și în substanța ei — lucrarea *Cînd scapătă luna* a lui Horia Stancu.

Dornică să se cufunde în straturile esențelor și să vibreze cu patosul reținut al dezbaterilor lăuntrice, al situațiilor cruciale, în care omul e pus să cumpănească valorile vieții proprii și ale vieții din jur, și apoi să se decidă a alege, dintre aceste valori, pe cele în măsură să-l realizeze, drama lui Horia Stancu se așază în rîndul poemelor dramatice, așadar în rîndul acelor producții dominate de atmosferă și elan dramatic — mai puțin de acțiuni dramatice propriu-zise; în care cuvîntul — freamătul imaginii și metaforei rostite — mișcă mai adînc decît atitudinea și gestul; în care ideea se încorporează în viziuni ale realității, în simboluri. În anonimatul simbolic al Surorii de caritate și al Necunoscutului, în bunătatea funciară, gravă dar neorientată, a uneia și în experiența de viață, dură, dar pornită a se rostui pe alte făgașuri, mai drepte, a celui alt; în iubirea care-i unește și pe care ei și-o înobilează jertfind-o cauzei revoluționare; în perspectiva luminoasă a drumului de viață deschis de moartea Necunoscutului, ca și în revenirea Surorii în lazaret, cu conștiința pe cale să devină lucid și activ orientată spre

* *Cînd scapătă luna*, poem dramatic în trei acte, de Horia Stancu, Teatrul Național „I. L. Caragiale”. Data premierei: 15 octombrie 1960. Regia: Vlad Mugur. Decoruri: Teodor Constantinescu. Costume: Gabriela Nazarie. Distribuția: Silvia Popovici (Sora); Gh. Cozorici (Necunoscutul); Marcel Angheliescu (Revoluționarul); Ion Finteșteanu (Generalul); Tanți Cocea (soția Generalului); Ileana Iordache (fata Generalului); Elisabeta Preda (Femeia); C. Rauțchi (Soldatul); Marin Negrea (Medicul); N. Gr. Bălănescu (Sanitarul); N. Peraanu (Ofițerul); Costache Diamandi (Soldatul I); Const. Stănescu (Soldatul II); Mircea Cojan (Soldatul III); Gr. Pavel (Soldatul IV); Gabriel Florea (Soldatul V); George Sirbu (Soldatul VI); Const. Giura (Aghiotantul); P. Pătrașcu (Preotul); Ariana Olteanu (Servitoarea); Fifi Mihailovici (Femeia bătrînă); Fifi Harand (O femeie); Eliza Ploeanu (Femeia tînără); Ostași: Igor Bardu, Iamandi Șerban, C. Melcea, Ștefan Gavriloaia

această perspectivă, recunoaștem oameni care au fost, și asupra cărora a operat, încă transformator, revoluția.

Simbolistica lui Horia Stancu îmbracă mai toate categoriile sociale, și le descoperă fiecareia trăsăturile definitorii, distinctive: de la tripticul Generalul-doamna General-fiica Generalului (simbol întreit al aroganței militariste, al reacțiunii despotice, al blazării în huzur, al corupției și lipsei de scrupule, cu treptele intermediare: Ofițerul, Aghiotantul, Medicul), la grupurile de bolnavi, de femei, de soldați (în care se citesc liniile caracteristice ale păturilor încă neștiutoare și temătoare a se apropia de lumina revoluției); de la acestea la lumea câștigată de revoluție (Primul soldat, Prima femeie) și până la simbolul însuși al fermității calme, lucide, a clasei muncitoare, a Revoluționarului.

Simbolurile poartă îndeobște cu ele virtuțile și neajunsurile unor definiții. Au pregnanță și simplitate, dar și fixitate și lipsă de suplețe. Dramatic, ele nu se pot mișca de aceea decât în limitele prescrise de însuși principiul filozofic, etic, social, politic, pe care-l încorporează, iar relațiile în care sînt angajate în dramă și, în viciază astfel spontaneitatea necesară a reacțiilor, răpind coliziunii între forțe, ori dezbaterilor de idei, efectul neprevăzutului. Simbolistica poemului lui Horia Stancu se ferește însă în bună măsură de acest îngheț în rigiditatea tiparelor. Simbolurile lui au mai toate o biografie specifică. (Sora, cu povestea tristă a unei copilării și tinereți trăite în umilință în casa Generalului; Necunoscutul, cu experiența lui amară de front și înjosiri.) Pe de altă parte, eroii lui Horia Stancu — deși simboluri — nu sînt rodul unor simple eforturi metaforice, ci, vădit și înainte de toate, al unui efort de personificare (de concentrare în esență), al unor lungi șiruri de eroi, despre care vorbesc mărturiile vremii — de la destăinuirile lui A. Massaloff¹, agent diplomatic al Rusiei țariste în Iași anulul 1917, și de la zecile și sutele de rapoarte, procese-verbale, sentințe de condamnare, ale agențiilor și brigăzilor de siguranță, ale comisarilor de poliție, ale organelor de anchetă militare și civile, ale curților marțiale din Iași, Galații, Tecucii, Mărășeștii, Domneștii, Bacăul, Birladul și Romanul aceleiași ierni 1917, până la manifestele, proclamațiile, publicațiile, demonstrațiile, întrunirile primelor grupuri revoluționare înjghebate pe atunci, pentru curmarea războiului, pentru pămînt, pentru pîine, pentru libertate. Nimic nu ne împiedică să vedem în Necunoscutul lui Horia Stancu pe Bucur Gheorghe, ori pe Ilie Teodorescu, ori pe Constantin Bunea, ori pe Nicolae Stoica, ori pe Ion Preda, ori pe mulți alții, despreuciderea cărora vorbea cu indignare și protestînd, unul din manifestele ilegale revoluționare ale vremii. Așa cum, nimic nu ne împiedică să descoperim în privirile Surorii, împăienjenite de lacrimile de a-și fi pierdut iubitul, dîrzenia latentă a acelei surori de caritate care purta, în fruntea unei demonstrații de 12.000 de oameni, pe străzile orașului Roman, o pancartă cu inscripția: „Jos pedeapsa cu moartea în România“².

Insistăm pe aceste mărturii, pentru că ni se pare că personajele-simbol ale poemului *Cînd scapătă luna* sînt în miezul lor înzestrate cu freamătul și vigoarea unor personaje vii, că acest freamăt și această vigoare sînt extrase din izvoarele de autenticitate umană, pomenite. Insistăm pe ele, pentru că, desprinse de această largă bază de viață și de conștiință efectiv trăită, poezia și patosul simbolurilor rămîn — mai cu seamă pe scenă — văduvite de rezonanță, de forța lor latent convingătoare; pentru că dincolo de unele aspecte de ordin formal ce s-ar putea reproșa poemului dramatic al lui Horia Stancu (unele goluri de compoziție sau pe alocuri situații și replici ușor livrești), acest miez omenesc și umanist de care este străbătut face în primul rînd valoarea și dă sens poemului.

Regizorul poemului, Vlad Mugur, a văzut însă, dimpotrivă, că „n-are însemnătate în această lucrare amănuntul, locul sau chiar timpul“³. I s-a părut că atemporalitatea acțiunii, scoaterea acțiunii din spațiul geografic, golirea simbolurilor care mișcă poemul de substanța lor conturat-umană pot naște un „spectacol-manifest“, „actual, vibrant“; că în înscenarea poemului, „realitatea ar fi convențională“, iar „sugestia — realistă“. Viziunea regizorului, așa mărturisită,

¹ A. Massaloff, „Misiunea mea în România. Curțile imperiale ale Rusiei și Regatului Romîniei în timpul războiului“. Cit. de M. Roller în „Studii și note științifice privind istoria Romîniei“.

² Vezi raportul confidențial nr. 3364/917 al poliției orașului Roman către parchetul respectiv. Cit. de M. Roller, idem, pag. 295.

³ Vlad Mugur, în „Cuvîntul regizorului“ în caietul-program al spectacolului.

Încercă să demonstreze valabilitatea unei înscenări de totală „puritate” poetică. La ce rezultate a dus însă o atare viziune?

Ni se pare neindicat să ocolim expresia directă a părerilor ce nutrim în această privință și socotim că opinii ca acelea exprimate de Dumitru Solomon într-o cronică închinată spectacolului *Cînd scapătă luna*, în care sînt apreciate în sine valorile de culoare și de atmosferă ale înscenării, ignorîndu-se măsura în care ele corespund și slujesc conținutului de idei pretins de textul înscenat, nu pot avea darul de a da răspuns satisfăcător întrebărilor pe care, desigur, însuși regizorul și le pune în legătură cu recenta lui punere în scenă.

Ne simțim de aceea datori să observăm din capul locului că grija pentru puritatea poetică a dus la orientarea poemului spre ceea ce o anumită undă a lui pare că se poate preta atemporalității și aspațialității, spre reducerea substanței eroic-tragice a dramei, la un spectacol în care umanul revoluționar, vibrația transformatoare a revoluției, poezia și patosul ei răscolitor dobîndesc valori subsidiare, ba chiar de-a dreptul împovărătoare în relațiile sentimentale ale eroilor centrali. În adevăr, în spectacol, răsună mai convingător replica repetată a Surorii: „Nu mă iubești”⁴, decît argumentul — în cuvînt și faptă — al Necunoscutului, care a învățat „că omul trebuie să caute să realizeze ceva care să-i dea sentimentul că n-a trăit zadarnic. Că lumea nu poate fi cuprinsă într-o viață de om. Că trebuie schimbată din temelii”. De aceea, greu putem întrezări perspectiva optimistă a tragediei pe care o deschide, culminînd, poemul. Căci moartea Necunoscutului se prelungește ca un final amar, în lacrimile Surorii, care — în spectacol — ne trimite mai degrabă spre nefericirea dragostei sale decît spre răspunsul ce începe limpede să încolțească în propria ei întrebare dureroasă: „Dacă aș putea să înțeleg *deplin* pentru ce a luptat și ce trebuie să fac de acum înainte”. De aceea, acest tablou final, care pare o revenire la începutul poveștii (din nou în lazaretul din primul tablou, din nou întrebările și ordonanțele de ultimă oră ale Medicului grăbit să se ducă la serata doamnei General; din nou răbufnirea neputincioasă a Sanitarului, din nou „vaga tristețe care nu dispare niciodată cu totul” de pe fața Surorii, din nou vorbele bolnavilor...), nu sugerează prin nimic — nici măcar prin cuvîntul de raliere al bolnavilor la căderea eroică a Necunoscutului — că ceva e totuși schimbat, sau măcar în schimbare, în acest lazaret, că s-a revenit la același punct, nu într-un cerc închis (care ar simboliza deci, *împotriva* poemului, neputința spargerii acestui cerc de mizerie umană, constituit de societatea claselor exploata-toare), ci la un nou punct de pornire, superior, într-o spirală permanent deschisă orizonturilor noi.

Concepția regiei atemporale și aspațiale — și a sugestiei pur poetice — a anulat de altfel și ceea ce poemul cerea explicit regizorului și scenografului: să plaseze acțiunea în „Iași, decembrie 1917”; pe „o stradă în Iași retragerii. Ultimele zile ale anului”; să nu uite, atunci cînd comandă din culise „vuiet de vînt însoțit de zăpadă”, că „vîntul aduce frînturi de cîntece: undeva în noapte trece o unitate revoluționară rusă, în drum spre casă”... Atmosfera locului și momentului acțiunii i s-a părut regizorului că ține de domeniul detaliului care ar stingheri sugestia, iar indicațiile precise ale autorului, poate, coborîri în prozaic. N-am fost și nu putem fi împotriva atmosferelor sugerate. N-am fost și nu putem fi partizanii încărcărilor gratuite, naturaliste, ale scenei. Dar socotim că sugestia scenică trebuie să fie conformă cu linia de idei, cu tendințele, cu viața și umanitatea care animă și populează textul. Or, ideile, tendințele, viața, oamenii din poemul lui Horia Stancu nu pot avea înțeles dacă nu au rădăcini într-un loc și nu se declanșează într-un moment de pornire. „Sugestia — realistă”, pe care o invocă Vlad Murgu (și pe care o realizează în colaborare cu pictorul decorator Teodor Constantinescu, închipuînd de-a lungul întregului spectacol, în chip nediferențiat, ideea elevației prin mijlocirea faldurilor înalte, chiar în momentele în care scena e deschisă pe mizerie — lazaretul, pe aroganță — interiorul Generalului, pe silnicie și obidă — închisoarea), nu poate, nu are dreptul să piardă din vedere că, scenic, poemul *Cînd scapătă luna*, dacă se bizuie pe simboluri, aceste simboluri sînt realiste; așadar, nu plutesc în vag, ci sînt extrase din și trimise spre realitate. Așadar, că suportul simbolurilor mișcate de Horia Stancu ține de evocarea unor realități

⁴ În textul poemului, repetarea acestei replici marchează trepte diferite într-o conștiință, alături în plin proces de transformare și care, de la resemnarea: „...că se poate trăi oricum”, a dobîndit revelația că „trebuie să trăim cum vrem noi, așa cum visăm”. Pe scenă însă, replica poartă amprenta unei continue, mărunte și obsesive, dojeni amoroase.

istorice precise: cel puțin Iași; cel puțin iarna 1917; cel puțin prezența ostașului revoluționar rus — măcar sugerată de cîntecul lui. (N-am priceput, în această ordine de idei — a efectelor și sugestiilor muzicale — de ce pianul și adăstarea îndelungă a fiicei Generalului la pian pot fi sugestive, cu melodii din Chopin, Liszt și Ceaikovski, prelungite dincolo de căderea cortinei, iar unul din cele mai puternice mijloace de înaripare a revoluționarilor — cîntecul lor — își pierde forța sugestivă, chiar și acolo unde textul integrează acest cîntec în corpul poemului.)

Dacă Vlad Mugur ar fi acceptat măcar aceste amendamente la punctul său de vedere regizoral și scenografic, el n-ar fi ajuns să se învoiască cu un lazaret de exantematici închipuit dintr-un imens cearșaf întins și învălurat pe podeaua scenei ca un lînțoliu sub care zac și se mișcă bolnavii; el ar fi văzut că sugestia poetică dorită de dînsul e cel puțin rebarbativă (și pentru spectatori, chiar pe planul vizualității, anevoios a fi receptată), chiar dacă — simplă, fără detalii — ea ne trimite în afara unui timp și unui loc bine precizat. Și, dacă pe linia simplității sugestive, regizorul ar fi urmărit mai atent și cu consecvență liniile majore, de mesaj, ale poemului, el n-ar fi grupat fără expresivitate sau cu un fior poetic deficient, femeile în fața brutăriei; n-ar fi construit momentul organizării și reprimării demonstrației revoluționare ca pe un episod figurativ al poemului; n-ar fi secătuit, printr-un ritm dezabuzat, scena profesiunilor de credință ale eroilor ce pleacă, cu conștiința unui act de luptă, la moarte. Ci, le-ar fi tratat cel puțin cu vigoarea cu care a realizat scenele din casa Generalului, și ar fi înțeles că dacă

Artistul poporului Ion Finteșteanu (Generalul)





Moment din spectacol

aceste din urmă scene trec rampa (cum, din păcate, trebuie să recunoască și regizorul, nu trece întreg spectacolul), aceasta se datorește în primul rând faptului că ele au fost realizate — nu fără poezie — dar fără pretenția atemporalității, ci, dimpotrivă, printr-o limpede ancorare a lor în circumstanțele și în caracteristicile, chiar de detaliu, ale lumii ce frecvența casa Generalului.

Mărturisim — urmărind mai departe rezultatele montării „sugestive“ a poemului *Cînd scapătă luna* — că, în contextul spectacolului, deplîngem parcă realizarea izbitor viguroasă a simbolurilor negative, văzînd distilarea în „poezie“ a celorlalte simboluri — purtătoare ale noului, ale ideilor și eticii revoluționare — cărora ar fi trebuit să le revină cu deosebire zestrea vigoriei și a forței, pentru a putea să facă din spectacolul *Cînd scapătă luna* „spectacolul-manifest“ visat de regizor la lectura textului. În această ordine de idei, dacă relevăm pe tărîmul interpretării cu deosebire portretul Generalului, creat de Ion Finteșteanu, cu recunoscutele sale resurse de compoziție, dar apoi reproșăm unora dintre interpreți că nu și-au exploatat și valorificat pe măsura necesității, bogatele zăcăminte de expresivitate de care dispun, ne întoarcem din nou spre regie. Aceasta a înțeles să reducă datele poetice ale spectacolului la ritmul de atmosferă hieratică, la prezențe actoricești chemate „să creeze decorul acestei lumi concentrate“, care este lumea poemului lui Horia Stancu. De aci, prezența scenică cu propriul ei relief dramatic, fără mărturisirea unei reale evoluții ascendente, a personajului interpretat de Silvia Popovici (Sora); de aci, desigur, și prestanța scăzută, golită de vibrație, a lui Gh. Cozorici (Necunoscutul); de aci, descoperind în Marcel Anghelescu (Revoluționarul) încă o dată emoționanta lui putere de interiorizare, l-am găsit izolat și căutîndu-și parcă un loc în care să nu distoneze față de lumea care îl înconjură apatică: îndeosebi, față de C. Rautchi, obosit, lipsit de interes în rolul soldatului conștient. Dacă spectacolul trăiește totuși în ansamblu, deși încercat de modalitățile unor sugestii ce plutesc destrămate în vag, aceasta e grație textului și jocului unora dintre interpreți, a unui text care anunță un autentic și original autor dramatic și care reclama, mai presus de orice, o înțelegere și o însuflețire activă a sensurilor lui majore. — combativitatea. O spunem aceasta, cu toată prețuirea pentru regizorul care a montat *Tragedia optimistă*.

Florin Tornea