

VALENȚE ESTETICE LA NOI DIMENSIUNI SCENICE

Cronica la spectacolele de inaugurare a noului edificiu al Naționalului bucureștean este, toată, scrisă sub semnul emoției și bucuriei festive. Pentru că, dincolo de orice judecată la rece a actului artistic propriu zis, evenimentul ca atare a covârșit. Prin semnificația lui și prin satisfacțiile lui civice. Prin rezonanța lui care, cu precădere, a atins straturile nostalgice ale conștiințelor atât de crunt văduvite, acum trei decenii, de vibrația dulce gravă a violei care a fost Casa lui Ghica, bătrâna vatră de cristalizare a teatrului modern românesc. Fără emfază, dar și fără falsă sfilă, trecutul — cu tot ce e în el amintire, cititorie, tradiție, încărcătură de experiență, de învățăminte și de îndemnuri — s-a insinuat în momentul inaugural de acum, nimbînd și potențînd sensurile și perspectivele de mine, demonstrînd că de la nemiloasa prăbușire în foc și cenușă de ieri la falnica ridicare de astăzi, nu s-a căscat nici un hiatus, dimpotrivă, că temelii vechi, departe de a fi fost abandonate, au fost folosite, de-a lungul celor trei decenii scurse, într-un înfierbîntat proces de reconstrucție și de împlinire. Arhitectura de nouă înfățișare și de noi proporții a teatrului este o culminare materializată a acestui proces petrecut în adîncuri — în spirit, în convingeri, în elan creator, în creație. Nici o verigă lipsă din lanțul devenirii artei noastre; iată, poate, una din cele mai fundamentale constatări prilejuite de actul sărbătoresc al inaugurării noii case a Teatrului Național din București.

A fost un act deopotrivă de cumpănire autocritică și de inițiativă demonstrativă a forțelor lui. Două lucrări dramatice, de vîrstă și factură deosebite — una clasică, de tip poetic, alta contemporană, de respirație agitarică — ambele însă zvicnind puternic de suflul istoriei naționale, ambele deschise orizonturilor, sensurilor și idealurilor ei invariante, au fost alese să deschidă porțile proaspetei așezări a teatrului: Apus de soare de Barbu Ștefănescu Delavrancea și Simfonia patetică de Aurel Baranga. Citim și noi în cele două spectacole cheagul metaforic al unui program de aspirații și de lucru, al unei angajări, din partea echipei Naționalului. Ni se pare și nouă, alături de toți cronicarii momentului festiv, că pe planul repertoriului e vrednic să subliniem cât de sănătos fructuoase sînt ideea și practica permanentei confruntări (și verificări) a drumului înainte cu drumurile bătute, iar pe planul expresiei și valorificărilor artistice, că trebuie să descifrăm, în această îngemănată cînstire a zestreii lăsate de înaintași și slujire a producției actuale, nu o simplă, formală soluție de continuitate, ci efortul spre declanșarea unei reciproce acțiuni osmotice destinată să dezlege nodul ce leagă tradiția — clasicitatea (cu tot ce scurgerea timpului a lăsat să se depună pe ele, fixîndu-le astfel, prunduile, privirilor și gîndirii noastre) de fermentul mobilității și de febrilitatea pulsului cu care mișcă și lasă disponibile, mereu însetate de înnoire (și de adecvare la nou) mentalitatea, gustul, exigențele zilelor și omului de azi.

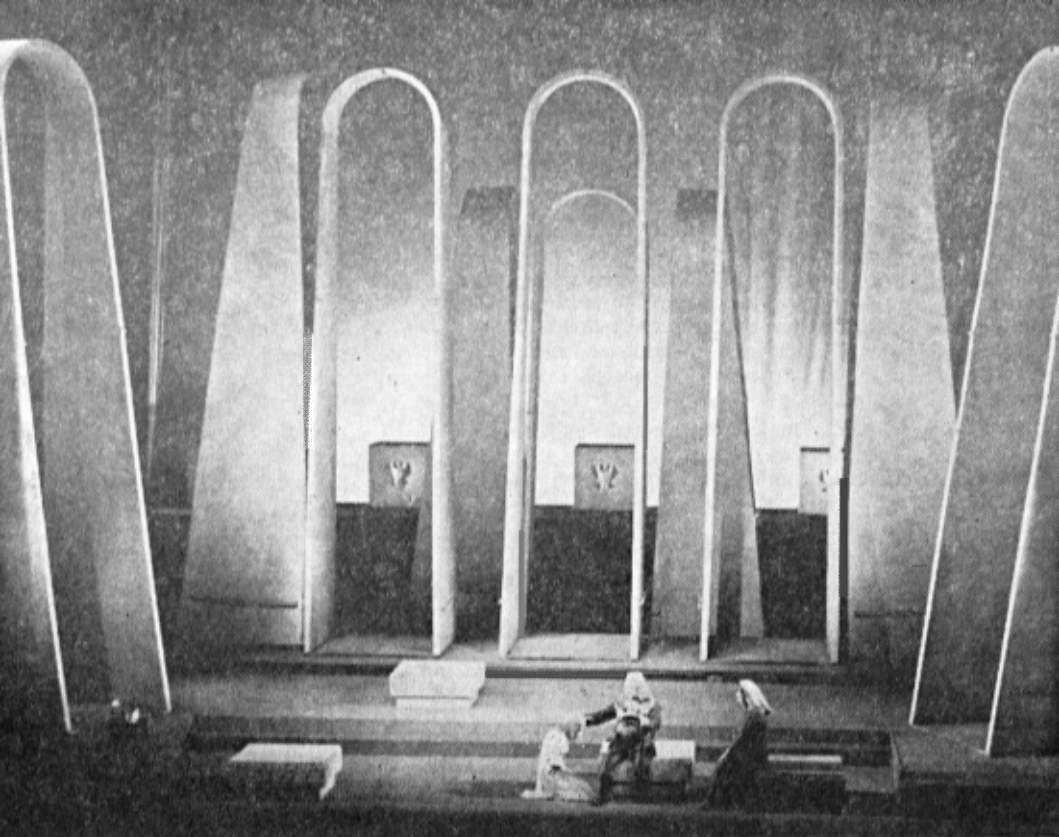
Mărturisesc că, pînă a nu fi dat ochii cu noua scenă, cu proporțiile ei puțin obișnuite: și pînă a nu-mi fi dat seama de înalta tehnicitate a mijloacelor de dinamizare și modulare de care dispune — cu tot ce ar părea în ele, poate, rebarbativ unui act poetic cum este actul teatral — n-aș fi realizat implicațiile și natura implicațiilor estetice (cu totul neprevăzute) pe care această scenă și asemenea mijloace tehnice le poartă cu sine, nu m-aș fi gîndit la consecințele estetice la care pot duce, nici la măsura în care aceeași scenă și aceleași mijloace pot înlesni — cum în egală măsură pot și îngreuna — dezlegarea, dincolo de principii, în faptă concretă și de reală eficiență, problemei atât de des și de altele ori fără rezultat dezbătute a organizării tradiției în înnoire.

Poate părea doar un joc de argumentare (dar a fost surprinzător pentru mine însumi) faptul că am avut revelația impactului estetic nou al scenei actuale a Naționalului, operînd deopotrivă asupra actorului și asupra creatorului, abia după căderea finală de cortină la Apus de soare, mai precis după suita de ridicări ale cortinei, soliditate omagial din sală. Podiul se afla în toată marea lui întindere, golit de mobilier scenografic; nu rămăsese decît, parcă uitat, jîlțul în care se stinsese eroul lui Delavrancea. Alături, interpretul eroului — meșterul George Calboreanu — încă în rasa albă a lui Ștefan Vodă, dar desprins și el de armura interioară de imprunăut, revenit, adică din transfigurare, se lăsa, plecat cu sfiiciune ușor ostenită, pradă răsplatei entuziaste a aplauzelor. Pierdut în imensul orizont al scenei și îmbrățișat astfel dinspre amfiteatrul sălii, actorul dobîndea prin distanță și prin izolare însușiri de statuă: focaliza privirile, tulburîndu-le cu grandoarea, desigur, a propriei lui personalități, dar și cu o grandoare înedită — iscată din spațiul epurat în care se găsea expus. În clipa aceea abia, m-am putut clarifica sentimentul de surpriză care m-a însoțit de-a lungul desfășurării prea bine știutei înălțătoare drame de conștiință care încheie, în apoteoză, cariera bătrînului „baci” al Moldovei, ca și de-a lungul desfășurării — din alt unghi de vedere și mișcată de alte resorturi poetice și artistice — a elocotiturului panoramic al zilelor, al fapțelor și al oamenilor care au inspirat Simfonia paetică a lui Aurel Baranga...

Și mă gîndesc că asupra acestor „surprize” estetice, prilejuite de cele două spectacole construite pe dimensiunile noii scene, s-ar cuvenit cîndva, o adăstare teoretică mai îndelungă.

1. APUS DE SOARE

Grija lui Ștefan Vodă pentru destinul neamului, pentru paza bunei rînduiești și a strălucirii lui în neam, în soliditate și solidaritate patriotică, în aspră osîrdie veghetoare și în fierbinte și demnă omenie, Delavrancea a cîntat-o în forma unui întins poem monodramatic, scîldat într-un ades comentat lirism, de nespus de variate tonuri și semitonuri retorice. În jurul eroului său, el a brodat o bogat colorată țesătură ambiantă, de oameni, atitudini, de sentimente, de convingeri, menite să lăzineze și să dea măsura multiplă — politică, morală, spirituală — a domnitorului și omului, ca și legatului său de neștearsă exemplaritate și dăinuire peste veacuri. Aromă de baladă care catifelează și trimite peste timp, în zonele legendei, realitățile dure și dureroase consemnate de cronicile „bietului om sub vreme”, scutesc privirile noastre de farmecul detaliilor de semnificație rătăcitoare, pentru a se lăsa pătrunse și a se bucura înfiorate de imaginea globală, greu accesibilă, a măreției. Sub acest raport, drama *Apusului de soare* nu se poate împăca ușor cu ideea integrării spectatorului în spectacol, idee atît de insistent urmărită în ultimele experiențe și formule teatrale. Și cred că, în genere, istoria — cu cadrele ei mărite și aburite de distanța timpului și de răsunsetul înțeleșurilor pe care le poate comunica — se proiectează spre noi, mai degrabă sedimentată în aspectele și dinamica ei, chiar dacă, nu o dată, ea se poate înfățișa în semnificații, deschisă actualității. Faptele de viață care o animă, lumea care o populează și-i dă culoare de epocă, își însușese epocalul ca un atribut specific al manifestării și proporțiilor ei în dramă și în spectacol. Istoria se simte stingherită într-o dramaturgie și într-un teatru de cameră. Aceasta și în cazurile în care ea își structurează psihologic acțiunea, osatura umană și conflictuală, cum se întîmplă în cazul poemului lui Delavrancea. Pentru asemenea structuri erau potrivite condițiile vechii cutii italiene, limitată — prin concepția ei inițială — la dimensiuni propice unei receptări foarte ușor denivelate, dacă nu chiar imediate, a actului mimic. Magia teatrului se obține în aceste condițiuni mai lesne prin intermediul accentelor puse pe maxima apropiere de culoarea locală, de combustia temperamentală, de linia gestică și de atitudine a „trăirilor”. Actorul este aici *aproape*, palpabil — mai mult el însuși intrupînd eroul, decît eroul intrupat de el. Evocarea se pierde estompată, în actualizare, în trăire, așadar, în *modalitatea* faptului de viață. Iar adevărul istoric și chemarea lui, cu tot ceea ce ele înseamnă, sub orice configurare anecdotică (imaginată sau reconstituită) aflare și clarificare a unui *sens* de viață, se lasă astfel să apară mai mult ca o concluzie mijlocită, sugerată, decît ca un act propriu-zis de viziune. Așa, intrupînd scenic, în chip neegalat, pe Ștefan Vodă, ne fusese păstrat în amintire George Calboreanu: ca un meșter neîntrecut al cuvîntului, construîndu-și rolul din afecte și afecțiuni



G. Calboreanu (Ștefan Vodă) și Elvira Godeanu (Doamna Maria): între actori și spectatori, un spațiu al contemplației și al meditației

extreme — din intransigentă și înțelegere, din asprime și duioșie, din stăpânire de sine și dezlănțuire, închis în universul său de gânduri, dar dăruit, dâncolo de aparențe, lumii din jur, înrând gravitatea cu humorul, trăind istoria ca pe o sarcină cotidiană dar și ca pe o uriașă povară de responsabilități scadente peste secole, îmbinând deopotrivă gestul de rind al deprinderilor și relațiilor domestice cu gestul solemn al ceremonialului de curte... Toată drama lui Delavrancea, Calboreanu o consuma înălțînd de la o replică la alta, de la o situație la alta, portretul domnitorului: dominînd, cum e și firesc, și marcînd cu prezența lui, Curtea și casa lui, oastea și poporul lui, viața și destinul țării. Era, cu toate acestea, un portret, ca să zic așa, de familie. Care ne vorbea — precum împărații din basmele noastre — somptuos dar la nivelul nostru uman, și care ne mișca prin focul interior și al strălucirii sale personale, lăsînd funcția istorică să ne copleșească mai degrabă prin valori (de prestanță, culoare, forță) atribuite...

George Calboreanu adaugă de astă dată la știința, elasică lui interpretare un spor de profunzime în înțelegerea eroului, un spor de greutate în puterea lui expresivă. Liniile portretului, ca atare, nu diferă însă. Și totuși, imaginea eroului ne întâmpină — și ne urmărește — cu o zestre îmbogățită de virtuți, cu un adaos substanțial de lumină și de lumini (= de semnificații). Ștefan pătrunde în noi și acum cu trăsăturile omului care a fost, dar subsevente trăsăturilor, rezistînd timpului, ale unei grandori de monument. El ne copleșește și ne tulbură acum *de departe*; între el și noi se infiltrează un spațiu al contemplației și al meditației, un spațiu eliberat de valori prisoselnice și de vremelnice. Acesta conferă vieții dramatice pe care o alimentează și care-l mistuie, odată cu febra ei caracteristică, și peste ea, incandescența ideii, a simbolului cel nemurește.

Este o senzație cu care te invadează, de altfel, întreg spectacolul: umanitatea ambiantă, cu larga ei paletă tipologică, divers ierarhizată pe trepte de emisiuni, de

atitudini, de rosturi, de psihologii, toate destinate a implica și explica — a împlini în fond — portretul (și monumentul) lui Ștefan; atmosfera ambiantă — aparent claustrată între zidurile și bolțile curții, în realitate deschizându-se larg și adânc întinsele orizonturi calme și însoțite ale Moldovei, viziunilor eroului despre spațiul, timpurile și devenirile Moldovei...

Sistemul de colonade — înalte, zvelte — în care Mihai Tofan a așezat scenografic mediul de desfășurare a poemului (scutindu-l de orice preocupări decorative nefuncționale) e, poate, potrivit imaginii de masivitate modestă și de bogăție gingașă a arhitecturii și interioarelor cetăților de scaun și curților noastre domnești; dar nota dominantă a acestei scenografii (vădit iscată de intenția unei logodiri, în simplitate contemporan grăitoare, a legendarului popular cu liniile unei arte de epocă, atinse de elevare ascetică) este disponibilitatea creată pentru fecie și votiv, așadar, în același timp pentru trimiterea într-un univers de culori, de proporții, de manifestări mitice, și pentru fixarea unui climat de conturare a unui grup statuar. Nu știu însă, dacă asemenea sistem scenografic ar fi avut pe o scenă comună șansa unui atare efect, produs cu deosebire de marea libertate de a se oferi întreg cu toate trimiterile; iar această libertate, la rându-i, se reclamnă de la privilegiul marelui spațiu de aer și de lumină de care e pătrunsă și pentru care are a mulțumi, în esență, dimensiunilor vaste ale scenei.

Această vastitate aerată poartă cu sine, când e vorba de prezența omului (a actorului) și primejdia și privilegiul de a-l *expune*, cum arătam, privirilor. Locul de joc este, în aceste condițiuni, supus unui efect continuu de centrare, de revelare, de esențializare, respins redundanței ori amănuntelor sau virtuozităților de recepție imediată. Ne întâmpină un efect caracteristic de supradimensionare, în rezonanță, a prezenței scenice, menit să se împace cu eșafodajul și cadrul scenografic, acesta din principiu supradimensionat. Actul scenic, dacă ține cu adevărat la sine însuși, pune — sub zodia acestui efect — mai puțin preț pe gestul de intimitate, de aproximație, de spontaneitate necontrolată, pe virtuozitățile de orfevru, și apasă pe valorile, ca să zicem așa, proiective, pe desenul extensiv, larg cuprinzător de sensuri, pe imaginile de durată.

Nu-mi pot da seama întrucât marea echipă de actori distribuită în *Apus de soare* a avut, din capul locului, sentimentul de încercare la care i-a supus spațiul unde au fost chemați să evolueze, nici în ce măsură și-au dat seama că spațiul poate avea darul de a da corp însăși mișcării. E limpede că de efectul denunțativ sau epifanic al acestui spațiu trebuie să se fi pătruns, în primul rând regizorul, Marietta Sadova. Fiindcă, izbitor, dincoace de orice valori interpretative, se arată în spectacolul construit de domnia sa, calculul, geometria desconggestionată a desfășurărilor, a grupărilor. Acest subteran caleul a ferit pină și tabloul inițial, al fetelor de la curte, torcînd, să cadă în idilismul stîngaci, artizanal, festivist care-l pîndește. Idilicul devine, de astă dată, în chip manifest, parcă deliberat contrapunctic, pasta unei stampe a ingenuității vergurale, de tipul „fără epocă” cu care ne-a obișnuit mitul popular, și pe care urmează s-o destrame realitatea aspră a vieții, frământările epocii. Această „stampă”, precedînd momentul seninului „apus de soare”, nu grupează întîmplător, într-o scenă canonic-corală, de anonimie, valori dintre cele mai merituose ale teatrului: Eva Pătrășcanu, Ileana Stana Ionescu, Raluca Zamfirescu, Simona Bondoc, Adela Mărculescu, Eliza Ploeanu, Ioana Bulcă și atîtea altele. Timbrul fiecăreia în parte a fost solicitat să puncteze cu cite o culoare (vocală) țesătura de linii și de culori a stampe. Și toate laolaltă (inclusiv intervențiile sprintene, în trăsivi, ale Tamarei Crețulescu) ocolite de orice stridență, au pregătît apariția înecet dominantă și apoi stăruitor învăluitoare a Elvirei Godeanu (doamna Maria) și a celei de candidă insinuare a Ilincăi Tomoroveanu (Oana).

Este, firește, greu să desprinzi imaginea Doamnei Maria de Ștefan Vodă; ele pornesc, de la viziunea lui Delavrancea, definindu-se și completîndu-se reciproc. Dar personalitatea Elvirei Godeanu e înzestrată cu o distincție prea marcată; independent de relațiile ei scenice, de știința de a da fără ostentație relief și pregnanță acestor relații, Elvira Godeanu — ajutată și de fluxul de aer ce o înconjoară pe scenă — lasă ea însăși o diră de neșters, cu eleganța vaporosă, calmă și caldă a trecerii ei, cu luminozitatea învingătoare a privirii, cu demnitatea sfioasă a gestului și cuvîntului ei.

Tripticul de tinerețe către care, stingîndu-se, Ștefan-Vodă își îndreaptă dragostea de tată și speranțele de slujitor al țării, în „veacul veacului ce va să vină” — Oana, Petru Rareș, Bogdan — e singurul act de viață reală în grava clipă de cumpănă și de dezbateră interioară a domnitorului; pura și sănătoasă ei gilgîre îi mîngîie sentimentul de încețoșare și de însingurare ce-l apasă adesea, și-l apără de spaima unei posibile destrămări a operei și epocii sale. Ilincă Tomoroveanu și-a drapat prezența, jocul și rostirea cu datele firavului, a aplicat cu potrivite nuanțe această subțire tușă senzitivă pe canavaua de neștiință, înmugurire a dragostei, uimire, învăpăiere, bucurie și durere a rolului său. Replică de flacără și de izbucnire juvenilă a Oanei, Florin Piersic, cu virtuțile lui de explozivă și cuceritoare exuberanță a fost un Rareș pro-



Detaliu la o „stampă“ a ingenuității. În prim-plan, Elvira Godeanu (Doamna Maria) și Ilina Tomoroveanu (Oana)

iectat, mai cu voie, mai fără voie, în zonele de vrajă și de vis ale basmului cu cosînzene. În contrast, prezența sobră, covârșită de prea timpurie răspundere, în care a fost ținut să apară — pătruns de coneretul istoric — G. Calboreanu-junior (Bogdan), care s-a lăsat (cu îndoită înfiorare) învestimîntat în hlamida și demnitatea părintelui său.

Drama lui Delavrancea nu e un lanț de evenimente, ci o bogată țesătură de latențe evenimentiale. De aici ponderea pe categorii și grupuri tipologice și de caracter: grupul boierilor divaniți, (deloc amorfi, dar destinat cu deosebire a da expresie unanimității în atașamentul lor față de domnitor, deci, a se supune unei culori unificatoare) e fericit „tulburat“ de glasul de melancolice vibrații al lui Emîl Botta și, ca o rupere de uniformitate, de prezența și accentul de bonomie ale lui Alexandru Giugaru. Grupul din umbră, al urzitorilor de trădare, slujit mai mult cu atitudinea umilității și a lășității agresive, este singurul grup de necesare accente de stridență în care, C. Dinulescu a primit cu mare onestitate și răspundere profesională să se afișeze. În sfîrșit, celebrul trio al medicilor ne-a reținut atenția, pentru înființarea oară în marea carieră a *Apusului de soare*, prin — alături de coarda molatec înțeleaptă a Doctorului Șmil, (strunită fără șarjă coloristică inutilă de Mișu Fotino) — modulațiile onctuoase, subtil și rafinat striate de cunoașterea aproximativă a graiului moldovenesc, ale Doctorului Ieronimo. Ion Fînteșteanu a fost, cu această „a doua vioară“, primas; fără a rușina însă, pe secundantul său, Marcel Enescu, (în Doctorul Klingensporn) și, mai ales, fără a încerca să acopere partitura de virtuozitate încredințată lui Mișu Fotino.

Lumea *Apusului de soare* e, cum bine se știe, mult mai numeroasă, mai diversă. Dar e, dacă nu peste puțină, oșios să privești analitic întreaga, nespus de bogata ei prezență în spectacol. Deși e o prezență de zile mari. Marele ei rol rezidă însă mai puțin în individualitățile ce-o alcătuiesc, cît în măsura în care, laolaltă, aceste individualități îmbracă și legitimează dimensiunile prezenței epocale a eroului, în măsura în care ele se mulează, ca detalii de grup statuar, după măreția statuară a acestuia, și transferă, în ansamblu, perspectivei spațiale (în care se oferă, cald evocator, privirii) virtuțile perspectivei timpului — a istoriei — care se oferă, adînc pătrunzător, meditației noastre. Este poate însușirea de frunte a acestui spectacol, a felului cum a descoperit și fructificat una din valențele estetice — de bază — ale noilor dimensiuni scenice pe care a fost construit.



Marcela Rusu (Olga) și Irina Răchitanu (Victoria Motaș)



George Motoi (Valeriu) și Toma Caragiu (Grigore Mirzacu)

2. SIMFONIA PATETICĂ

Prin Simfonia patetică Aurel Baranga ne întâmpină cu o aparent îndoită schimbare de orientare a inspirației sale. Ne obișnuise să fie observatorul realităților nemijlocite și să însoțească astfel, treaptă cu treaptă, înălțarea revoluționară, multilaterală a noii noastre societăți socialiste; cu Simfonia patetică, dramaturgul prezentului privește în trecut — la momentul de răscruce în care a fost luată marea decizie a Eliberării din August, când prin insurecția națională antifascistă armată, inițiată, concepută, pregătită și declanșată de partid, poporul se recunoștea, pătrunzând în orizontul de speranțe și certitudini al transformărilor și euceririlor ce conturează și definesc viața și problemele de viață de astăzi. Ne mai obișnuise apoi, Aurel Baranga, a se lăsa privit (și gustat) din unghiul de vedere al înclinării lui de a supune unei viziuni juvenalice, așadar de a transfera în cheia hazului satiric, feluritele zone conflictuale ale proceselor de înnoire și dezvoltare socială pe care le urmărește și le consemnează. De astă dată îl domină, și ne domină, patosul — în înțelesul lui originar, grav, răscolitor, înălțător.

Și totuși, nu ne aflăm în fața unei schimbări de orientare. Aurel Baranga este în adâncul ființei lui creatoare, un patetic; o cit de ușor pătrunzătoare examinare a scrisului său, poate discerne, sub stratul bogat înzestrării lui porniri și palete de comedigraf, un zăcămint și un freamăt funciar pasional, o nedomolită pulsație (poate, uneori îngrijorată) lirică, chiar dacă aceasta este frinată (ori, dimpotrivă, crescută) de virulența unei lucidități acide, nu mai puțin permanente și active. De asemeni, o îmbrățișare globală a operei lui, cit de cit atentă la rosturile ce-o determină, descoperă în ea, ca nervură vitală, istoricitatea; nicăieri, în serialul lui, aspectele date ale realității nu sînt văzute suspendate într-un gol al timpului, văduvite de rădăcini, scutite de sens, scoase din matca devenirilor. Acest sentiment al istoricității, căptușit cu înțelegerea tendințelor necesare ale mersului înainte, raportează neîncetat — explicit sau subtextual — înțimplările, oamenii, climatul comediei lor (în fond, drame înfățișate în lumina tranzitorului) la izvoare, la premisele lor; le măsoară acuitatea sem-

nificații actuale a problematicii lor, după gradul de depășire a împrejurărilor și stărilor de atunci, după gradul de apropiere, de aspirațiile clamate și proclamate atunci... Acele izvoare de întoarcere la viață, la conștiința propriei demnități și libertăți de desfășurare și de afirmare a poporului și a omului, stăruie, cu murmurul lor profund aducător aminte, stîmulator și ordinator de convingeri și elanuri în tot ce e de preț, în tot ce mișcă prezentul spre zările dezvoltării noastre. Nu e de mirare că imaginea țișirii lor la lumină l-a obsedat de-a lungul întregii lui cariere scriitoricești și teatrale, pe Aurel Baranga; nu e de mirare că, la mari popasuri aniversare, această imagine s-a încheiat în structuri dramatice: odală, în Arcul de triumf; astăzi — cu substanțiale împliniri — în Simfonia patetică. Sint structuri dramatice în care poetul își îngăduie mărturisirea deschisă a vocației lui lirice. Cu atât mai mult, cu cît elanul liric, extins pînă la zonele pateticeului, se arată aici nu numai îndreptățit dar și solicitat de cele mai înalte valori civice, morale și spirituale — de dragoste de patrie, de setea de demnitate și libertate, de eroismul pînă la martiriu în lupta pentru cucerirea de sine a omului, pentru instaurarea vieții și a dreptului la viață. Patosul e justificat și de asprimea contrastelor și ciocnirilor care dinamizează și dau amploare și răsunset istoric dramei. În sfîrșit, acțiunea dramatică însăși a Simfoniei patetice se fundamentează pe o crucială și definitivă „despărțire de ape”: atitudinea partizană dobîndește de aceea, peste liniile ei de semnificație politică, ponderea unei forțe expresive particulare — partinitatea. Dar partinitatea ține, în esența ei expresivă, tot de patos.

Un asemenea cumal de tonalități, de înaltă vibrație, ferește inițiativa dramaturgului de primejdia unor contururi de Epinal, ba chiar de tentația amintirilor lesne prădate de paseism. În schimb, el împrumută evocării puterea percutantă a invocării, a trăirii în azi, în certitudinile și întrebările de azi, a trecutului. Așa se explică, în adevăr, că, înaintea fabulei propriu zise, a anecdoticii ei, trecutul (cu tot ce a fost înfățișarea și atmosfera lui la momentul captat în focarul denunțării și comentariului dramatic, cu tot ce vorbește el despre război, despre carnagiu și sfîșieri, despre deznădejde și durată, despre urlet și plin trecut prin beznă și tunete, prin cenușă și singe) se apropie, într-o alunecată rotire apocaliptică și sfîrșite prin a învada și inunda, cu senzația unui holocaustic sfîrșit de lume, privirile și inima sălii de spectacol. Beznele, cutremurate de zvicnete jeturi de lumină, se risipesc apoi, pentru a face loc unui con de lumină stearsă care îngustează și localizează în derizoriu „sfîrșitul de lume”. Apoi se preschimbă — printr-un simplu joc de stingere de luminări și de liniștire și golire a spațiului scenic (care, pînă atunci, mișuna de false existențe, orbecînd într-un isteric tumult al panicei) într-o calmă pîlpîre, ce învaluiе, ca într-un mister genetic, fața, magnetică și stăpînă pe sine, a altei lumi (aceasta crescînd, încă dibuind, la viață, din durere, din cenușă, din singe) — fața comuniștilor.

Punerea în temă este globală, instantaneu pătrunzătoare și revelatoare. Efectul însă, nu este pur dramaturgic. Autorul, convertit în director de scenă, a supus dimensiunile (și darurile tehnice) ale scenei viziunii și combustiei sale dramatice, cuvîntului și actului dramatic. A descoperit și a folosit, pentru a păstra marcată semnificația larg generalizatoare a acțiunii, pentru a nu pierde din acțiune fundalul istoriei, întreaga — mult cuprinzătoare — întindere și adîncime a ariei scenice. Acest fundal, ca o întins desfășurată mantie metaforică, îmbracă spațiul propriu zis de joc, acesta, de astă dată, restrîns la o structură, ușor manevrabilă și de proporții comune, așezată pe o estradă. Aici este expusă drama ca un act ilustrativ, ca o demonstrație parabolică (fără deosebite preocupări stilizatoare pe planul decorației; dimpotrivă, scenograful Mihai Tofan a închipuit, vădit deliberat, o imagine concretă, neprelucrată, „redată” a diverselor ambianțe de viață). Fiindcă, neîndoios, Simfonia patetică este, în fabula unei întîmplări ce se petrece într-o mică localitate de provincie și care urmărește destinul oamenilor de acolo, doar un argument. Care trimite departe, spre marginile unei țări întregi, spre destinul unui întreg popor. De altfel, scena recapătă dimensiunile ei bogat și revelator cuprinzătoare, din clipa în care, întreagă, respiră și emite entuziasmul masiv, unanim, al finalului. Regizorul a folosit însă, mai cu seamă, disponibilitățile cinetice ale scenei; a descoperit în ele o dimensiune cu deosebire adecuată liniei fundamentale a spectacolului, linie care se distinge în primul rînd prin trepidație, printr-un clocotitor dinamism. Turnantele, glisantele, trapele, sistemul de efecte stereofonice au fost valorificate din plin și într-un tempo accelerat, permanent manevrate „în forță”, interzise suspensiilor (nu și suspensului). În acest fel, succesiunea a putut pătrunde nu o dată în cîmpul simultaneității, desenul expozitiv, narativ, comprimîndu-se (fără a sacrifica ori măcar vătămă culoarea ambiantă — de moravuri și mentalități de clasă, de formație și fixații profesionale, de temperamente, de psihologie etc.) în mișcare și tensiune. Acestea substanțializează și, dincoace de fluctuația încheșărilor la care asistăm, colorează dominant drama și spectacolul. Fiindcă, dincoace de orice problematică și orice aspect al acțiunii, lumea dramei (și a spectacolului) este o lume agitată, prin forța împrejurării, vehement și violent agitată, determinată fie de condiția incertitudinii, fie de condiția unor certitudini încă încheșate.

De o parte, lumea existențelor false, derizorii, despre care am vorbit — lumea forței încă aparente și cramponându-se de forță (lumea Orghidanilor, Filitilor, a jocului politic în doi peri, a servilismului bestial și poltron, de la tipul colonelului Mirzacu pînă la acela al agenților lui și al asasinilor în uniformă gestapistă), care-și simte ca inevitabil sfîrșitul, dar care se zbate, înspăimîntată și derutată, să scape de naufragiu. Este o lume a dezecilibrului, a unei coeziuni care se risipește pulverizată, dezaxată, dezrădăcinată, dezacordată, smulsă vreunui liman, o lume care se pierde pe sine. Disperarea haotică, animalică, a acestora denunță cu atît mai izbitor esența derizorie — pentru că depășită istoricește — a prezenței ei viermuitoare, cu cît crede și se străduie a înșela aparențele (și prin ele, implacabilul), punînd în bătaie ambele cele mai grele ale necontestatei ei inteligențe — inteligența perfidiei, a echivocului, a strecurării prin compromis, a șantajului. Lumea, în zvîrcolirile sfîrșitului... De altă parte, lumea zărilor noi, lumea mișcării încă subterane a partidului, lumea Olgăi și a tovarășilor ei de luptă, lumea semnării rezistente la opresiune și schinguire, a țăranilor de tipul lui Domainte, lumea ciștigată la încrederea într-un viitor al justiției și al omeniei, lumea în care se mișcă Mayer Bayer, soții Motaș. Este o lume informă încă, dar viguroasă, pătrunsă de răspunderea ca și de vitalitatea ei într-un lung și complicat proces transformator, al căru prag îl trece încrezătoare și neînfricată, animată de vocația și rațiunea restabilirii echilibrului. Este o lume stăpînită de ideea devenirii și înnoirii. Fața ei, deopotrivă polemică și precaută, scaldată în apele calde ale sentimentelor omului de rind, dar deprinsă și cu zonele glaciale ale gîndirii superior ancorate în istorie, e fața unei lumi a omeniei care s-a căutat amar de vreme înstrăinată și se vede acum îmbrățișată și îmbujorată de vîlvătaia regisirii cu sine. E lumea, în tresăltarea pătrunderii în lumină, în viață.

Aceste două lumi (între care se plasează lumea desertiunilor, a trădărilor din slăbiciune, a înfrîntilor înainte de vreme, lumea cu personalitatea anulată și temătoare de propria ei umbră) se încrucisează cu dramele și drumurile lor, paralele sau adverse, și se unesc în colizia violentă a unei mari, decisive drame istorice. Nervul vibratil al acestei drame (care, din altă perspectivă, din perspectiva deschiderii ei, este și o dramă a marilor speranțe) nu se supune, pe planul scenei, unui mecanic transfer de registru. Mișcarea scenei ca atare, cu dispozițiile ei dinamizatoare, și în spațiile ei de joc, e numai un resort întăritor și amplificator al vieții scenice — al mișcării umane pe care scena o susține și o propulsează.

Această viață a scenei realizează coordonata expresivă majoră a spectacolului — pateticul. Spectrul lui de atitudini, de gesturi, tensiunea, energia, dinamismul ce-l naște și îl proporționează, unește simfonic actorii în pofida tuturor disonanțelor aparente. În adevăr, lumile spectacolului evoluează pe o întinsă gamă cromatică în care sint puse să consune, fără discordanță sau deliberat discordante, valori ce pornesc de la șarja acut comică și duc pînă la accente profund tragice. Aceste valori se impun și semnifică unele prin altele, precum lumina prin umbră. Ele nu pot decît împreună să compună realitatea dramei, realitate în care patosul revoluționar dobindește rațiunea de a fi și forță cuceritoare, prin existența unei opoziții — tot patetice, dar reacționare.

Marcela Rusu, care, într-un total refuz al ostentației, se folosește totuși de cele mai subtile resurse ale mijloacelor ei artistice, face, din capul locului, din Olga, un personaj-om și un erou-simbol, o încarnare exemplară a patosului comunist. Există în palmaresul ei repertorial, de atît de variate și memorabile întrupări, un personaj mult înrudit cu cel întrupat acum: Femeia Comisar. Nu știu întrucît, „întrînd“ în Olga, i-a slujit amintirea eroinei lui Vișnevski. Era aceasta o eroină a fermității dure, inflexibile, interzise dramei personale. Nici de data aceasta Marcela Rusu nu renunță la inflexibilitate, chiar la duritate, cînd e vorba să reprezinte și să apere pozițiile partidului. Dar ea își construiește rolul din dăruire revoluționară și deopotrivă din date temperamentale, din complexitate sufletească. Elanul ei combativ se hrănește din rațiune și din convingeri, dar și din dragoste, din durere, din bucurie, din frămîntări, din neputință, din nădufuri, din conștiința limitelor și din conștiința răspunderilor, din înțelegere, din ură, din încredere în oameni, din dezamăgiri și descumpăniri. În această lumină ea devine un elogiu al eroicului, dar și al omeniei modeste. În modestie — în vestimentul ei alb de ploaie — ea se simte în elementul ei: îi repugnă și gestul și vorbirea infatuat retorică; nu infatuarea ci stăpînirea de la orice atitudine pozată o caracterizează, nu fraza bine punctată, calculată în efecte, ci cuvîntul țîșnit, cînd precipitat, cînd înecat în lacrimi, cînd strigat, cînd șoptit, niciodată stors de vlagă, totdeauna mustind de bun simț, în febra misiunii politice și umane în care e angajată, totdeauna ieșit din adîncuri — din adîncurile convingerilor (și atunci e răspicat și necruțător), din adîncurile bucuriei sau întristărilor (și atunci verva, exuberanța, tandrețea, amărăciunea îi joacă în privire, pe buze, îi mulează trupul cu o suplete neprevăzută). În Olga, Marcela Rusu a înmagazinat ca o esență, lirismul cenzurat al lui Baranga, deschizîndu-i drum spre înfiorarea publicului într-o încarnare dintre cele mai variat și edificator nuanțate.

Patosul Olgăi, al Marceliei Rusu, este cu atît mai greu de ecouri, cu cît e pus fie să străjuiască ori să însotească, fie să întunece celelalte focare de interes (de viață

dramatică) ale spectacolului. Ne oprim mai ales, la două dintre ele : la Mayer Bayer și la colonelul Grigore Mirzacu. Cel dintîi — punct între extremele etice sociale, politice, ale vremii — condensează și compensează în umor experiența tristă a unei vieți silnic mîrginașe, dar tocmai de aceea, dedată observației atente, dispusă la comentariul asociativ, încărcat cu suculența paradoxului și proverbului. Radu Beligan l-a creat pe Mayer Bayer într-o antologică compoziție, din nonganțanță, și din știința de a exista în umbră : mersul îi e secătuit de pondere și parcă nu lasă urme, gestul e desenat cu voită aproximație în vag ; privirea îi e golită de insistență dar are adîncimea înșelătoare a apelor transparente ; vorba ușor tărăgănată apare la el ca rezultat al unei secrete și îndelungi cumpăniri... Bayer-Beligan atacă și mîngie cu aceeași armă — a unei omenii răvășite, trecute prin toate formele înjosirii, dar păstrîndu-se nealterată, îmbogățită chiar, în resorturile și în substanța ei — a unei omenii care se mărturisește însă pieziș, nu temătoare dar sfios conștientă de sine. E și sfîiciunea aceasta un germene patetic, a cărui percutanță e resimțită mai ales de regiunile reflexive ale spiritului, ale cărui virtuți nu știu să le fi pătruns și valorificat mulți pînă la interpretul de azi al personajului.

Celălalt focar de interes, colonelul Grigore Mirzacu, este zbirul oficiînd, din cabinetul lui de la Siguranță, ritualul încrîncenat al unei puteri și al unui sistem de puteri, amenințate a se frînge sub povara propriilor lor păcate. Toma Caragiu a făcut din el prototipul patosului negației, al patosului neîncercător în sine, dar cu atît mai virtuos înșelat a se impune. Comparația nu-mi aparține, dar o folosesc pentru elocvența ei în cazul de față : Mirzacu (deopotrivă cu cei ce roiesc în jurul lui și pe care-i reprezintă) este o realitate cu existență aparentă, aidoma unui copac trufaș, ros pe dinăuntru, de carii, de vreme, de uscăciune, gata să se năruie la cea dintîi atingere. Toma Caragiu joacă de aceea, dilatat, eruptiv, cu o violență maximă, nestăvilită, plină de toate instrumentația exacerbarilor și pune astfel sub semnul suspiciunii fondul de neputință, de disperare, al „eroului” său. Gestul lui Toma Caragiu e zvîcnit și străpuns de nerăbdări ajunse la limită ; calmul lui e un calm jucat — mai degrabă o exasperare în zăbale, o furie gituită. (Nu cred că numai din dorința de a se arăta, în cabinetul lui, ca la el acasă, își poartă cămașă uniformă descheiată la git...). Personajul lui este, mai ales, în ieșirile lui — în ochii pe care și-i deschide holbat, în răgușeala în care i se înecă urletul, în piruetele dezordonat controlate cu care se rotește în jurul biroului său, în jurul interlocutorilor lui, în jurul lui însuși. Furia autoritară a lui Mirzacu-Caragiu este furia unei autorități găunoase, sclerozate, speriată de golul din ea : răsună dogit. Și răsună mai ales dogit și impur și artificial în fața firescului, a simplității și liniștei senine, curate, ferme : în fața tinerei Maria (Olga Delia Mateescu) care nu face, încarcerată și fără apărare, decît un pas de împotrivire, și nu rostește decît un singur cuvînt, sec, dar fără replică : în fața nefericitei mame, Victoria Moțaș (din scurtele episoade ale trecerii căreia, Irina Răchiteanu-Sirianu — sprijinită de prezența fulgurantă dar meșteră a lui Forry Etterle — a ridicat coloanele unei zguduitoare drame, deopotrivă umană și politice) ; în fața țăranilor, din mult răbdătoare „tăcere” rezistentă a cărora (o mențione pentru talentul de a fi, chiar în figurație, lui C. Răuțchi), zbirul nu poate scoate măcar un senin de supunere. Mirzacu-Caragiu are conștiința autorității nevătămate, dar gratuit și cu șubrede șanse de supraviețuire, doar în fața alor lui — a marionetelor puterii (colorate cu consumată știință componistică de Marcel Anghelescu, de Draga Oltcanu-Matei, de Chiril Economu, de Constantin Bărbulescu, de Florina Cercel etc.) : în fața celor ce i-au căzut în gheare (eșuatul Vlad — dificilă compoziție a sincerităților disimulate și a prăbușirii morale, pe care George Motoi a împlinit-o nu fără a adăuga la ea și o benefică umbră recuperabilă) ; în fața trupei de agenți — timpi și servili executanți în serviciul său — (dintre aceștia unul, tras într-un condei de irezistibilă caricatură, de către Dem. Rădulescu). Patosul negației se definește în forma lui plenar conturată ca un patos al grotescului și a fost ea atare demonstrat, cu o caracteristică vigoare artistică, de Toma Caragiu.

Acest patos dă relief, legitimitate și forță de șoc, substanței înalt patetice a dramei însăși. Căci chiar, dacă, nu odată, patosul grotescului — eu întreaga lui constelație — se chircește în efecte bufe, el chircește în buf nu puterea, înverșunarea deumanizată a lumii pe care o reprezintă și o configurează, ci efortul ei de a se crampona de istorie, mintînd-o, eludînd-o. De aceea, climatul de ridicul pe care Mirzacu (și lumea lui) îl alimentează și îl condimentează, nu e mai puțin un climat de teroare. Care se sparge, nu numai ca un balon, în precipitată dezumflare, dar mai ales ca un dureros abces, în clipa în care scena se deschide, toată, în lumină, invadată de făuritorii de istorie, de cuceritorii orizontului ei de azi ; în clipa cînd Olga-Marcela Rusu desenează gestul anunțînd împlinirea Speranței. E un gest desenat în linii voit teatrale, un gest-vignetă. Pentru că el unește capitolul revolut al unui trecut ce nu poate fi uitat, de capitolul prezentului în plină desfășurare — ambele capitole marcate — din perspectiva istoriei (și a faptului de artă ce le revelează) — de incandescența pateticului.