

# Calitatea sentimentului și înțelesul de astăzi al „Patimei roșii”

Este destul de curios, și în felul său semnificativ, drumul străbătut de această piesă în spectacolul românesc recent. Jucată mult și de obicei ca performanță iubită a marilor interpreți (Ion Brezeanu, Elvira Popescu, Bulfinski, Fanny Rebreanu, I. Iancovescu — sub direcția de scenă a lui C. Nottara — și, mai târziu, Bălțățeanu, Marioara Zimniceanu, Aurel Munteanu, Aura Buzescu, Tanți Cutava, Emil Botta), comedia tragică a lui Mihail Sorbul a dispărut pentru un timp din repertoriu.

Reluată timid, întâi fără reușită, la televiziune, apoi, cu mai mult succes, la radio, piesa și-a recâștigat locul pe scenă prin două reprezentări care, foarte interesant, se negau între ele, fiecare cucerind însă interesul publicului pentru text: spectacolul studentesc, de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, din stagiunea trecută, și montarea nouă de la Teatrul Național din București. Ieșind din scurta uitare în care alunecase, *Patima roșie*\* urcă din nou spre unul din primele locuri ale repertoriului românesc; puține piese au putut înregistra în istoria lor o atât de originală revenire în actualitate, fiind descifrate în același timp din perspective diametral opuse și cu totul noi în raport cu vechile interpretări.

Istorie a unei crime pasionale, povești de dragoste și de moarte, situată precis într-un mediu specific burghez, *Patima roșie* așază interpretările de astăzi la întretăierea mai multor direcții de interes din cultura contemporană — între ceea ce numim refuzul melodramei și atitudinea creatorilor moderni față de sentiment, între raportul individual-social, studiat în planul existenței erotice, și preocuparea pentru generalizări care depășesc sfera vieții individuale. Toate acestea se complică și mai mult, datorită limbajului foarte dificil, foarte precis localizat în timp, în care este scrisă piesa:

Teatrul Național „I. L. Caragiale” — PATIMA ROȘIE de Mihail Sorbul. Regia: Cornel Todea. Decoruri: Lucu Andreescu. Costume: Gabriela Nazarie. Distribuția: Constantin Bărbulescu (Castris); Damian Crișmaru (Rudy); Constantin Rauțchi (Șbilt); Carmen Stănescu (Tofana); Iiinea Tomoroveanu (Crina).



Carmen Stănescu (Tofana)



Const. Rauțchi (Șbilit)

încărcat cu expresii care ni se par, astăzi, de o prețiozitate adeseori ieftină, cu formule patetic-romanțioase și flori de retorică ostentative, dialogul sună îndepărtat de stilul vorbirii noastre curente și ridică dificultăți speciale în calea regizorului și a interpreților.

Doă rezolvări relativ simple au ales profesorii de la Institutul de Teatru și realizatorii emisiunii radiodifuzate. Primii nu au mai crezut în valoarea sentimentelor și elanurilor mărturisite de eroi și au căutat să demaște, sub edificiul pozelor sentimental-pasionale, afixate în text, meschinăria și ipocrizia unor foarte labile principii de etică și onoare. Văzută mai mult comic decât tragic și dobîndindu-și astfel tonalitatea gravă prin asprimea satirei de moravuri, nu prin rezonanțele triste, piesa se integrează într-o linie foarte nouă de creație, descoperindu-și înruderii nu numai cu literatura lui Mazilu, dar cu o întreagă categorie de realizări consacrate de creatorii de pretutindeni demistificării sentimentale (în genul *Divorțului italian* al lui Germi, al comediei *Amoor* de Schigal, al filmului englez *Șpilul*).

Realizatorii de la radio au prezentat piesa cu fidelitate față de tratările vechi, distribuind actori de dramă — Olga Tudorache, Fory Etterle — și de subtil lirism — Radu Beligan — în rolurile principale. Jucată cu seriozitate, nedeclamator, dar cu izbucniri dramatice puternice, *Patima roșie* ni se înfățișă, în această ipostază, ca o operă bine scrisă, cu fine gradații și varieri de accente, construită impecabil, dar oarecum decorativ teatrală, rece, îndepărtată în timp, fără legătură cu gândurile și emoțiile noastre de fiecare zi.

Montarea de la Teatrul Național a regizorului Cornel Todea a evitat amîndouă aceste alternative simple. Programatic, directorul de scenă a ocolit parodia — și bine a făcut, pentru că această modalitate constituie unul dintre cele mai ușoare drumuri în artă și pentru că „geniul” parodiei a bintuit cu prea multă ardoare spectacolele noastre, împingînd spre superficialitate. Todea nu a acceptat însă pasiv nici formulele tradiționale, nu s-a lăsat furat de plăcerea de a filii în fața spectatorului faldurile pasiunii fatale, ca un dat de sine stătător, fără contacte cu existența cotidiană a eroi-

lor. Ceea ce ne oferă el este cronică adeseori comică, adeseori gravă, a unei crime pasionale privity cu ochii noștri de astăzi.

Neatent urmărită, punerea în scenă poate să înșele, apărind ca o copie ușor împrăștiată a vechilor tratări; dar o privire exersată surprinde de la bun început calitatea hotărât actuală a spectacolului. Este vorba, în primul rând, de alegerea și îndrumarea actorilor, de modul de interpretare, în întregime situat sub semnul studiului atent psihologic-social, adică într-o optică nouă. Melodrama ca mod de reprezentare, jocul vechi, se bizuie pe șabloane, pe tipare schematice simplificatoare, cărora actorul li se dăruie cum poate și cum se pricepe — cu mai multă sau mai puțină credință, cu mai multă sau mai puțină sensibilitate. În reprezentarea de la Teatrul Național, nimic nu coincide cu vechile canoane. Dimpotrivă, șterse, curățate migălos de păienjenii generalităților și aproximațiilor, contururile caracterelor capătă sinuoșități neașteptate și culorile lor strălucesc nou. Tofana nu este o întrupare a pasiunii dezlănțuite, o Fedră sau o Medee descinsă într-un salon burghez românesc din timpul primului război; ea este, înainte de toate, o cucoană foarte sănătoasă și deloc demonică, înzestrată cu un temperament ieșit din comun, cu ifose intelectuale, orgolii erotice tipice un foarte acut simț de proprietate, și dominată de porniri autoritare împinse pînă la despotism. Castriș nu capătă chipul „general-uman” al îndrăgostitului bun, generos și nefecit; el este marele latifundiar și om politic, răsfățat de viață, care dă porunci în mod mecanic și este condiționat în cele mai intime reacții de conveniențe. Crina nu apare ca un înger căzut din cer printre muritorii de rînd, ci ca o fetișcană foarte tînără, puțin băiețoasă, cam săracă sufletește, cam uscată și nu rare ori acrită de invidiile și refuzările studentei sărace, care trăiește, din întîmplare, printre oameni foarte bogați. Nu ca un demon al negației ni se prezintă acum Șbilt, ci, în primul rînd, ca un bolnav, pîndit, cum se spune în piesă, de un foarte apropiat delirium-tremens, cabotin jalnic de circumă, otrăvit de nemulțumiri și trîndăvie, a cărui luciditate steapă și-a pierdut de mult noblețea. Cît despre Rudy, el este descris cu oarecare șovăieli. Regizorul și interpretul au respins soluțiile facile ale caracterizării cuceritorului de teatru, standardizat, și au desenat cu multă discreție silueta personajului, dîndu-i o anumită feminizare motlică și un bun-simț elementar, dar lăsîndu-l nedeterminat în unele momente. Poate că ambiguitatea, indecizia caracterului, a fost voită, ca expresie a mediocrității sufletești a acestui bărbat „de frumusețe”, lacheu sentimental, care s-a lăsat întotdeauna condus de femei și nu a apucat să se formeze; dar chiar impersonalitatea fluidă a eroului, alunecările și neclaritățile caracterului lui — date ce ar fi putut constitui temeiul unui pasionant studiu actoricesc — sînt timid aduse în scenă.

Pornind de la asemenea definiții ale personajelor, spectacolul dezvoltă un amalgam interesant și inedit de comportări și relații umane. Socialul nu este niciodată aplicat brutal pe atitudinile și acțiunile scenice, dar el se descoperă cu limpezime, prin ecoul său în intim, în erotic. Departate de a izgoni preocupările meschine de înăvuiție, pasiunile din spectacol se însoțesc, dimpotrivă, de calcule complicate de chiverniseală, banul acționînd intens în toate visurile de fericire ale îndrăgostiților din piesă. Este sigur că nu ne aflăm în teatrul marilor pasiuni ideale, supradimensionate poetic pînă aproape de abstracție — să zicem, de pildă, din literatura bună romantică a lui Schiller sau Pușkin, sau din modelele clasice lăsate de Racine. Eroii lui Mihail Sorbul sînt și rămîn în această viziune tot timpul burghezi tipici, și tocmai pe linia aceasta, a explorării unor moravuri și reacții intime specifice pentru o anumită categorie socială, se realizează cele mai bune scene.

Este vorba, în primul rînd, de toate scenele dintre Tofana și Castriș și de marele moment al explicației lor cu Rudy — episoade extrem de caracteristice pentru o viață cvasiconjugală burgheză, cu ipocrizii voluntare și involuntare, solemnități sentimentale ridicole, grandilocvențe, ciudate între oameni atît de apropiați, și izbucniri isterice, care contrazic poza mai mult sau mai puțin înconștientă a eroilor. Subtilitatea portretelor și a studiului de relații strecoară adeseori o ușoară undă comică în joc, fără să scadă dramatismul și intensitatea teatrală a situațiilor și fără să diminueze gravitatea faptelor. Un personaj plin de sine și perfect ridicol în impecabila sa eleganță realizează Constantin Bărbulescu în rolul lui Castriș. Actorul evoluează cu finețe, reușind o caracterizare complexă și minuțioasă, în care nu se strecoară nici un moment de șarjă. Precis și sincer, adică modern, în sensul bun al cuvîntului, o descrie Carmen Stănescu pe Tofana, urmînd o gradație amplă, fără să-și idealizeze eroina (poate numai în scenele de tandrețe cu Rudy jocul ei devine oarecum convențional). Nuanțe gingașe intervin în interpretarea ei. Se poate vorbi, de pildă, despre felul în care plînge interpreta, care nu recurge la plînsul impersonal, de mult știut, al actrițelor, ci reacționează mereu altfel: după plecarea lui Rudy hohotește spasmodic, printre



Damian Crișmaru (Rudy) și Const. Bărbulescu (Castris)



Const. Rauchi (Șbilt) și Carmen Stănescu (Tofana)

strigăte, cu groaza pătimașă a celei care abia acum înțelege că și-a izgonit pentru totdeauna amantul; după moartea lui, bocește simplu, cu oboseală și durere adevărată. Și este bine că personajele nu sînt forțat dezumanizate, nu sînt văduvite de reacții sensibile omenești, nu sînt schematizate. Ilinca Tomoroveanu și Damian Crișmaru dau personajelor pe care le reprezintă — Crina și Rudy — adevăr de viață, definindu-le în lumina unei povești de dragoste foarte banale. Cît despre Șbilt, Constantin Rauchi aduce o importantă contribuție la demitizarea acestui fals erou al demascărilor sociale, mergînd împotriva interpretărilor cunoscute și descoperindu-i o anumită măreție negativă în cabotinism și patologic. El izbuteste, ca întotdeauna, să dea interpretării sale culoare și putere de fascinație, deși nu aduce, poate, în toate scenele, o spontaneitate și o sinceritate egale, lăsînd uneori senzația că și-a făcut un gest sau o intonație pentru a obține un anume efect.

Spectacolul nu este numai bine jucat. El dezvoltă, cu plasticitate dramatică și cu simț sigur al gradației, tensiunile și intensitățile din text (este plăcut să descoperi, în mai toate montările lui Todea, o vigoare originală, autentică, ce refuză falsele complexități intelectualiste și comunică spectatorului fiorul real al încordărilor). Toate acestea fac ca dialogul să se integreze organic în existența scenică a eroilor și să-și piardă cu totul aspectul vechi, desuet, ridicol, pe care îl are la lectură, și care putea foarte ușor să răstoarne toate raporturile dintre partitura teatrală și public. Scenografia lui Lucu Andreescu aliază rafinamentul cu o simplitate voită (deși uneori alunecă spre subtilități prea căutate, în acordurile de culoare — de pildă în costumul roz al Crinei —, și crează o ambianță cam prea cultă, de prea accentuat bun-gust pentru



Ilina Tomoroveanu (Crina) și Damian Crișmaru (Rudy)



Damian Crișmaru (Rudy)

datele reale ale textului). Plantația din camera Crinei reface, cu o mobilă modestă, așezarea lucrurilor din locuința Tofanei; spațiile de joc sînt marcate prin puncte de reper ce respectă o ordine clasică — intrarea principală în centrul fundalului, fereastra în mijlocul unuia din panourile laterale, a doua ușă simetric așezată în raport cu fereastra. Decorul este înconjurat de un circular care se păstrează, indiferent de schimbările de decor, desfășurînd pe toată amploarea scenei un joc prețios și violent de tonuri roșii aprinse, mătăsoase.

De ce totuși, în ciuda calităților sale numeroase și rare, ultima cortină lasă în urmă umbra unui sentiment de neîmplinire? De ce, după ce ai urmărit acțiunea cu real interes și ai fost subjugat de tensiunile din scenă, părăsești teatrul cu impresia că finalul nu ți-a dat tot ce promisese spectacolul? Pentru că regizorul pare să nu-și fi clarificat pînă la capăt, pentru sine însuși, ce a dorit de la piesă și de la spectacol. El a refuzat și parodia și melodrama, și jocul gratuit de spirit și demonstrația sentimentală găunoasă, descriînd lucid o lume reconstituită cu toată complexitatea nuanțelor și cercetată pătrunzător, critic. Dar în încheiere nu a știut foarte bine ce să spună despre această lume omului care intră astăzi în sala de spectacol. Este un foarte bun spectacol descriptiv și de analiză, dar care se termină în suspensie, se oprește într-un semn de întrebare; și totuși, ce poate să însemne pînă la urmă, pentru noi, acum, această cronică a unei crime pasionale?

Cu asta ajungem la supratemă, la țelul cel mai înalt al montării. Pentru interpreții de altădată, acesta era exaltarea romantică, sinceră a sentimentului — „patima roșie” —, care duce la distrugere și autodistrugere. Noi nu mai putem accepta cu seni-



nădate această perspectivă, pentru că porniriile și simțămintele intense din piesă sînt departe de a ni se impune ca niște pasiuni înalte; prin sălbaticul lor egocentrism, ele își pierd aureola de frumusețe și elevație care li s-a acordat lesne înainte. Supratema, țelul reprezentăției studentești, viza foarte limpede parodierea exaltării romantice pe care tradiția o consfințise. Care ar putea fi însă obiectivul ultim al unei interpretări ca aceea de la Național? Cred că uritul, stupiditatea hidoasă a unor morți ca cele care încheie destinul eroilor. Sentimentul tragic nu s-ar naște aici din pieirea valorilor, pentru că valori umane deosebite nici nu există în text, ci din disproporția monstruoasă dintre calitatea meschină a trăirilor și marele lor efect distructiv. Uimirea, perplexitatea par reacțiile cele mai normale în fața împrejurărilor finale: se poate ajunge așa la moarte?! Nu, „patima roșie“ nu este deloc o descătușare de pasiuni prea înalte și prea bogate pentru a încăpea în tiparele vieții burgheze; „patima roșie“ este un delir al posesiunii. Tofana îndeamnă la crimă, ucide și se ucide pentru că nu poate avea, nu poate lua în stăpînire ființa pe care o dorește; Șbilț vrea, la fel, să distrugă pentru că nu poate să aibă. Dacă el s-ar însura cu Crina, adică dacă ar obține ceea ce dorește, ar deveni cel mai obișnuit burghez cumsecade, uitînd că a vorbit odată despre exterminarea rasei umane. Nepotul hingherului nu este nici primul filozof existențialist din literatura română, cum am auzit spunîndu-se, nici un arhanghel al acuzării și criticii sociale — cum se scria înainte cu cîțiva ani: eleste numai un burghez care isterizează, un anarhist. Critica socială nu există atît în replică, cît în ansamblul relațiilor dintre personaje și în esența sentimentelor lor. Spectacolul și-ar fi împlinit finalitatea și ar fi izbutit să ne domine deplin prin groază, să se imprime în memoria noastră ca un eveniment artistic grav, revelator, dacă ar fi dat grandoare uritului meschin, dacă ne-ar fi convins pînă la capăt de monstruoșitatea și lipsa de sens a crimei pasionale. (Finalitatea incertă a ultimei părți din spectacol nu constituie o deficiență care să anuleze valorile montării: o idee regizorală importantă și originală nu se naște foarte des.)

Poate să fie autorul de acord cu o asemenea viziune? Este foarte posibil ca el s-o respingă. Dar forța vitală a piesei nu stă în filozofia ei, ci în adevărul dens al descripției; simțul observației a acționat aici cu mai mare putere de creație decît aprecierea lucidă a personajelor. Cuvintele eroilor caută să drapeze furiile lor egoiste și abile în hlamida marelui sentiment, și este posibil ca ele să-l fi furat, să-l fi amăgit cu această iluzie chiar pe dramaturg; dar faptele piesei, acțiunile și relațiile ei condamnă, prin autenticitatea descrierii, o mentalitate, un mod de a trăi și a iubi. De altfel, această concluzie nu se întemeiază numai pe impresii de ultimă oră, pe actualizări la modă. Ibrăileanu a fost primul care a vorbit cu dispreț despre calitatea umană a eroilor și care a persiflat calitatea lor intelectuală precară, ironizîndu-i ca pe niște tipuri caragialești situate în condiții de dramă.

Înainte de a încheia, țin să subliniez că toate considerațiile acestea nu au nimic comun cu teama de sentiment, care se face auzită uneori în discuțiile noastre despre teatru și care se simte mai des în spectacole, fie acoperind pudic orice efuziune dintr-un text, cu o obositoare suprastructură intelectualistă — menită, chipurile, să „înnobileze“ sentimentul prin „dezbaterea de idei“ —, fie izgonind cu cruzime emoția de pe scenă și jupuiind piesele interpretate de orice lumină afectivă. Aici este vorba de *calitatea* sentimentului. Și sentimentele Tofanei, ale lui Șbilț, Castrîș, Rudy și ale Crinei sînt urite. Asta nu înseamnă că orice piesă care are ca temă sentimentul și pasiunea trebuie privită de sus, răstălmăcită și scuzată pentru emoțiile pe care le cuprinde.



Teatrul de Stat Turda

„DINCOLO DE ZARE”

de Eugene O'Neill

Simon Salcă (Andrew), Aurel Ștefănescu (Robert)  
și Elena Gheorghiu (Ruth)

*Fotocronica*

Teatrul Național

„Vasile Alecsandri”

din Iași

„ANTON PANN”

de Lucian Blaga

Constantin Dinulescu (în rolul  
titular) și Teofil Vilcu (Pantu)

