

Jași

## „SĂGETĂTORUL” de Ion Omescu

Conștiința contemporană poartă cu luciditate, în structura ei, trecutul: gestul diacronic a intrat în comportamentul cotidian, și nu știu privire rotită în jurul zărilor prezente ori zvirlită spre viitor care să nu-și caute izvor și sprijin în apele și zăcămintele trecutului. Acest trecut este însă astăzi răscolit și prețuit pentru forța lui nemijlocit materială, crudă pentru că nudă. Săpăturile au impus în estetic poezia lapidarului. Patosul rece al pietrei informează și zguduie. Adevărul ei se încetșează însă ochilor noștri și-și risipește valențele în retorica descripției, a interpretărilor și asociațiilor. Adevărul istoric, controlat, adus la zi, interzis sofisticărilor, chiar romantice, nu mai este în sine o lecție a patosului. Învierea lui în act dramatic este, de aceea, sterilă dacă se dorește doar înviere a adevărului istoric, simplă cîrjă poetică a mărturiei de arhivă. Nici funcția analogică, pe care drama istorică și-a arogat-o și și-a întreținut-o atîta vreme, nu mai răspunde astăzi decît precar ambițiilor sale, decît riscînd hipertrofia sau hiperbolarea fie a prezentului, fie a trecutului în care prezentul se vrea prefigurat sau oglindit. Planurile se suprapun, dacă nu anevoie, în orice caz, evident, supărător, convențional. De aceea, Richard al III-lea, sau Vlaicu nu mai pot fi receptați astăzi prin raportare comparativă la actualitate; receptarea lor are loc de-a dreptul, independent de realitatea timpului în care s-au mișcat. Ei au devenit măști ale actualității. Altcum, în limitele datelor și cadrelor net istorice, urmărirea lor este cel puțin împovărată, dacă nu viciată de un interes periferic, muzeistic. Așa se explică de altfel, înaintea oricăror argumente legate de dispoziția noastră spre esențe și esențial, tendința spre eludarea maximă a „aparaturii” reconstructiv, în montarea tablourilor de epocă. Se eludează în acest chip, în fond, vestmintul fastuos, derutant, care lasă ideea să devină evazivă și evazionistă. Se eludează *discursul* ambiant care bruiază, dacă nu chiar deviază sensurile și semnificațiile. Adevărul istoric se vrea, așadar, în noua dramă istorică, scăpat de regimul (tiranic, altădată) al amănuntului și culorii verificat-documentare, pentru a rămîne doar trimitere metaforică, simplă indicație de reper, în jurul căreia, neconstrînsă de alte legi decît ale metaforei — ale măștii —, își află loc de desfășurare drama și personajele — măștile — dramei.

Cronica lui Amiras și a lui pseudo-Nicolae Costin nu fac decît să *înspire* pe Ion Omescu în scrierea dramei sale *Săgetătorul*<sup>1</sup>. Aceasta, deși trimite înspre o Moldovă precizată (a anilor 1671—1672), marcată de apriga domnie a Ducăi Vodă, evită totuși să se așeze deplin în rîndul dramelor istorice; își revendică cu modestie simpla titulatură de „dramă”, istoria lăsîndu-se în ea nestînjinit îmbibată de obsesia și spiritul comentariului contemporan, de privilegiile fără rigori ale ficțiunii. Reperul istoric și fabulația corespunzătoare sînt simple recuzite revelatoare ale febrei și sensurilor care hărțuiesc și direcționează gîndirea eroului. Acesta, hatman, căpetenie de răsculați, dar în același timp, pe alt plan, pe planul acțiunii propriu-zise, și spectator al propriilor lui avataruri, este focarul unui joc al destinului, urmărit cu o instru-

<sup>1</sup> „Teatrul”, nr. 11/1968.



Scenă din spectacol

mentație ieșită cu totul din zonele cronicii. *Săgetătorul*, în elementele-cheie ale acțiunii sale, este o dramă introspectivă, în care timpul, fabula și cadrul istoric dau gir și semnificație împrejurărilor aparente, dar se consumă parcă în afara timpului, în orice caz în dependență de un timp neaparent, a cărui desfășurare, arbitrar declanșată și dirijată de conștiința-pusă-la-încercare a eroului, se comprimă sau se dilată, pentru a înlesni incarnarea unor ipostaze neașteptate, cutremurătoare, virtual hrănite de erou în înseși temeiurile acțiunii justițiare pornite de dinsul, pentru cucerirea și apărarea dreptului la viață, la omenie și libertate a unei Moldove singeros ingenuncherate. Faptul real de viață (și de istorie) — climatul social, ambianța spirituală, ierarhiile și relațiile publice și personale, sentimentele și convingerile mărturisite deschis — este încorporat, odată cu timpul, acestui joc de cercetare și de descoperire tulburătoare a impurităților latente care scaldă și tind să inunde tot ce e nobil și înalt în elanurile, convingerile și virtuțile inițiale ale eroului.

Din clipa în care scaunul lui Duca este răsturnat de „mîna iute și gîndul nebun” ale „Săgetătorului” Mihalcea Hincu, și pînă la finalul aprig la care se osîndește el însuși, drama poartă pecetea aburită și fluctuantă a unei proiecții mentale într-o metamorfoză catastrofică, și-și îngăduie, de aceea, o dialectică liberă pînă la paroxism a contrariilor care zvînesc în conștiința eroului, a contradicției iscate pe planul unei mari misiuni împlinite, minate de aspirații latente, degradante. Această dialectică este în măsură să-l definească concludiv pe erou: „Săgetătorul ar fi putut să mintuie Moldova. Știa să pătrundă în cetăți, în mintea și în inima oamenilor, dar să-i iubească nu s-a priceput. Și fără asta, orice răzvrătire risipă-i și drum spre nimic”. O dramă, aș zice, cu vorbele autorului însuși, a unei clipe, bipolar construită, care lasă, demonstrativ, răgaz de încolțire și apoi de manifestare plenară stratului malefic din om, pentru a marca latența condiției lui tragice. Vistiernicul Iani apare, în această ordine de idei, ca un Mefistofeles în calea lui Hincu (pentru care orice haină devine strîmtă după ce o îmbracă), crește și-i dă ghes apoi, precum „partea putredă” din el. Viața afectivă a eroului se mișcă între Păuna și Caliopi — între dragoste și lubric; umanitatea lui, între ingenua puritate eroică a lui Nică și conștiința amarei deziluzii în care îl va purta; convingerile lui joacă între buna-credință maleabilă a lui Durac și fermitatea incitatoare a lui Ștefan. Duca, pentru care răul este absolut și natural, iar binele „născocire omenească”, deci nededăvîrșit, nu este doar despotul, „sugrumătorul de vieți și vînzătorul de țară, împotriva căruia Hincu își îndreaptă „săgeata” lui zodiacală, ci și o ispită, un țel — o justificare a dezertării. Drama se încheie la hotarul totalului dezechilibru, la conștiința neputinței tragice de a reveni. Dar prin efectul acestei încheieri, ea scapă catartic din zonele cetoase ale terifiantei introspecții, pentru a reintra, cu perspectiva unui nou început, purificat, în istoria propriu-zisă.

E firesc ca interferența celor două planuri — al faptelor material-reale (istorice) și al acțiunilor virtuale, de joc al gândului — să fi pus în oarecare dificultate așezarea scenică a dramei. Oarecare dificultate, numai: deoarece autorul — nu numai poet, ci și slujitor al scenei — a avut grijă să ușureze scenografiei și regiei o viziune conformă, prin linia cinetică în care și-a construit lucrarea, ca și prin cerința prealabilă de a feri scena de orice fel de încărcătură decorativ-diluantă, de orice prag de repauzare a acțiunii. Intenția simultaneității în curgerea acțiunii, caracteristică proceselor asociative de gândire, iată problema inițială asupra căreia scenograful (Mircea Marosin) și regizorul (Sorana Coroamă) au avut înainte de toate de meditat. Soluția problemei pornea firește din concretizarea esențelor. Mircea Marosin și-a sacrificat de aceea preferințele lui obișnuit-somptuare, pentru un spațiu larg, aerat, de joc și pentru o încadrare în abstracție geometrică a scenei. Cele trei platforme circulare, indicate de altfel și de autor ca locuri alternative ale acțiunii, și planul cvadrat, perpendicular, la rindu-i împărțit în patru posibilități geometrice de deschidere și închidere alternativă (închipuind fie poarta palatului, fie poarta orașului de scaun, fie pur și simplu orizonturi — închise ori deschise — ale gândirii sau ale istoriei), au lăsat apoi, cu nuditatea lor abia punctată, după caz, de unele centre de referință, ca sputul de lumini, mișcate de interesele expresive și de succesiune ale dramei, să le valorifice forța funcțională.

Pe acest teren al maximei economii coloristice și de detaliu, care caracterizează decorația, luminile maestrului Gh. Leurzeanu și costumele lui Constantin Rusu, lipsite și ele, în general, de ostentație (neinspirată și distonând stilistic printr-un pitoresc tipător, doar costumația Pașei și a suitei sale), au oferit Soranei Coroamă puțința de a încheia un spectacol puternic și concentrat dinamic, smuls valorilor parazitare sau centrifuge cu care, îndeobște, se „acoperă” fisurile de concepție, de viziune, de interpretare. Poate că distincția planurilor — al istoriei propriu-zise și al dramatismului interior — să nu se fi putut impune ca atare în spectacol. Poate că unele momente, cu deosebire cele de câmp deschis, să se fi împiedicat de osatura de ansamblu a spectacolului (care este una de secvențe strimt localizate). Privim ca pe o stridentă minoră, mizînd vizibil pe efecte estradistice, scena morții Pașei în plină hulpavă îngurgitare (aici s-ar putea vorbi de o fals-rodnică suprasolicitare în șarja comicului, din partea



Adrian Tuca (Bartoldo) și Dionisie Vidan (Bartolomeo)

interpretului, Constantin Sava), și socotim că, unele, alte mărunte scăpări din vedere, remarcate în premieră, și-au găsit după răstimpul de „rodaj” o justă, bună așezare în matca generală de elevată tensiune a spectacolului.

Spectacol în care Teofil Vilcu adună cu mîgală trăsăturile Ducăi Vodă pentru a marca „tristețea” ticăloșiei și izolării lui în răutate și cinism, și izbutește astfel să fie cu pregnanță, deopotrivă, sinteză ilustrativă a negrului său mit și timp, și ispită neagră lui Hîncu. În Hîncu, tînărul Costel Constantin a urcat, cu nebănuir de proaspătă și revelatoare zestre temperamentală și profesională, o adevărată Golgotă de sentimente și atitudini antinomice, fără a pierde însă personalitatea eroului interpretat, dimpotrivă realizînd-o cu evidentă, ca pe o personalitate antinomic (uman) structurată. A știut în același timp să se ajute în acest scop de ceea ce-l separă și-l unește expresiv de relațiile sale scenice: de Duca Vodă, pentru a se distinge, cu oroare, de scaunul și coroana lui; de Iani, viestiernicul, dar și glasul „părții putrede” din conștiința lui (Saul Taișler interpretează pe vistiernic cu o sobrietate ușor udată de o ironie calmă și pătrunzător dezarmantă), pentru a justifica apropierea de puterea tronului și coroanei. Între Păuna și Caliopi (jucate, cea dintîi, la limita lacrimogenului de Liana Mărgineanu, cealaltă, la limita cochetăriei, de Silvia Popa), Costel Constantin-Hîncu își dezvăluie și pe plan sentimental alcătuirea sufletească hărțuită. Față de Nică (frumoasa apariție a inexperienței imaculate, întrupată de Petru Ciubotaru), interpretul lui Hîncu realizează o curbă de puternică eficiență expresivă, pornind de la o asprime aparentă, dar caldă, pentru a sfîrși în sentimentul prăbușitor al ticăloșirii sale; în soții întru răzvrătire justițiară (Durac, Ștefan, Teofil, interpretați de Sergiu Tudose, Virgiliu Costin și Puiu Vasiliu), acțiunea antinomică a eroului și interpretului se mișcă pentru a descoperi alternativ în ei valorile ferme și nealterate ale propriilor lui rătăcirii și slăbiciuni. Toate aceste relații roiesc în jurul lui Hîncu-Costel Constantin, nu numai de sine stătător, dar și întregitor al contextului și sensului general al spectacolului. În afara lor totuși, o mențiune aparte pentru Dionisie Vitcu: a adus în tensiunea gravă a dramei o pată de comic, neprevăzută, dar utilă și de bine inspirată calitate, în rolul episodic al bărbierului Bartolomeo.

Dincolo de toate acestea, după *Galileo Galilei*, felicitări Teatrului Național ieșean și cit mai multe asemenea opțiuni în repertoriul său.

Florin Tornea

# Galati

## SPECTACOLE LA LIMITĂ MEDIE

Una dintre cele mai categorice impresii pe care ne-a lăsat-o acest teatru de pe malul Dunării este afluența de public la comedia *Se caută un mincinos* de Psattas, care se joacă aici de peste cinci ani, precum și la piesa *Diavolul alb* de Rodica Niculescu — lucrare originală, prezentată în premieră pe țară. Urmărind, fără nici un fel de idei preconcepute, cele două reprezentații, n-am aflat nici o explicație afluenței în chestiune. E, incontestabil, un semn de bun augur profesional menținerea unui spectacol ani la rînd pe afiș, și după cum se vede, privilegiul nu e numai al teatrelor bucureștene; o părere de rău se impune numai luînd seama la ceea ce se prelungește așa, în timp, ca aici: o farsă puținică, în dauna, poate, a unor producții de valoare și angajament artistic sporit, care trec repede prin fața spectatorilor, precum pe apele Dunării moderna ambarcațiune „Săgeata”... E, apoi, incontestabil tot un semn de bun augur și seriozitatea cu care este întîmpinată și prelucrată artistic o lucrare originală, ceea ce denotă din partea colectivului un certificat de prețuire al domeniului, pe care bine ar fi dacă l-am descoperi și prin multe alte părți. Numai