

CRONICA DRAMATICĂ

TEATRUL
„LUCIA STURDZA BULANDRA“

VICARUL

de Rolf Hochhuth

O mișcare teatrală care aspiră să atingă centrul nevoși vitali ai existenței contemporane nu poate ocoli, între dramele *esențiale*, nici *Vicarul* de Rolf Hochhuth. Sub acest raport, relativă întârziere cu care teatrul românesc o abordează n-are nici o importanță: opera nu e dintre cele de conjunctură, supuse demodării — poate chiar, dimpotrivă, să răsunе mai limpede și mai percutant după ce ecourile senzationalului apariției ei se vor fi stins aproape în întregime.

Gh. Ionescu-Gion (Papa), Ion Caramitru (Riccardo Fontana) și Fory Etterle (Cardinalul)



În deceniul trecut, teatrul a simțit și el nevoia acută de a comunica direct cu realitatea, de a se hrăni din substanța ei concretă, nădăjduind ca astfel s-o poată, la rîndul său, înfrîuri; așa s-au născut spectacolele politice de expresie direct agitatorică, piesele-document, procesele mutate, tale-quala, de pe scena istoriei, pe scenă. Chiar pe acest teren însă, *Vicarul* rămîne un unicat: prin „subiectul” său, adevăr istoric într-atît de „lipsit de măsură” încît sfidează cea mai morbidă fantezie; prin modul cum „documentarul” este prins ca un diamant într-o montură de ficțiune artistică avînd rolul explicit de a-l pune în evidență într-un mod dramatic; în sfîrșit, prin tensiunea lăuntrică, care-i creează acea aură aparte — amestec de claritate logică și de halucinant, de incredibil, refuzul rațiunii de a accepta coșmarul instalat în plină lumină a zilei și în același timp neputința ei de a-l spulbera, negîndu-l.



Rolf Hochhuth a vrut să tulbure liniștea preamăpăcatului cu sine secol XX, punîndu-ne sub ochi una dintre cele mai hideoase răni pricinuite civilizației: genocidul nazist împotriva evreilor. Nu pentru a provoca, prin date și imagini de calvar, revelația ororii — la aproape două decenii după război, șocol străbătuse demult toate straturile opiniei publice, amortizîndu-se aproape —, ci pentru a pune o problemă de conștiință. În sensul cel mai lipsit de echivoc: „conștiința lumii” este aici biserica, Papa, „locuitor al lui Dumnezeu”, imputernicit să aperse demnitatea spiritului uman împotriva bestiei, a principiului răului, a dezlănțuirii urii, a degradării; imputernicit care nu și-a îndeplinit mandatul, n-a acționat, în timp ce milioane de oameni luau drumul lagărelor, piereau în camerele de gazare, în flăcările cuptoarelor. *De ce* a tăcut conștiința lumii, se întrebă Hochhuth — și întrebarea e extrem de actuală, de vreme ce supraviețuitorii din rîndul victimelor se străduiesc mai ales să uite, iar supraviețuitorii din rîndul călăilor își fac pașnie loc în viață, purtîndu-și cu naturalețe înfățișarea „civilă”; de vreme ce focare de genocid se aprind fără întrerupere pe glob, în Asia, în Africa. „Voi continuați să trăiți, spune evreul Jacobson, aflat la Auschwitz, în anticamera morții, mîncăți, dormiți, faceți copii”. Iar omenirea n-a învățat prea mult din singeroasele, umiltoarele ei experiențe; ea se ocupă de afaceri și de turism, de modă și de călătorii în lună, de achiziționarea unui frigider în rate și de discursuri la O.N.U., lăsînd evenimentele să se angreneze în avalanșă. Iată de ce îi este necesar să privească îndărăt, spre cazul-limită al pasivității criminale.

A acționa sau nu; a decide, a-ți asuma răspunderea pentru faptele și pentru consecințele faptelor tale, iată problema care se

pune deopotrivă tuturor omenilor. În piesa lui Hochhuth însă, atît eroii cit și împrejurarile sînt de dimensiuni excepționale; excepționale vor fi deci și consecințele. Sînt anii de apogeu ai teroarei hitleriste, Europa e cotropită, deportările și asasinatele în masă nu mai sînt un secret; mesaje disperate răzbat din leeurile cele mai greu încercate, din lagăre chiar, îndreptîndu-se cu ultima licărire de nădejde spre Papă — se crede că numai un protest ferm, categoric, din partea Sfîntului Scaun, amenințarea cu ruperea Concordatului l-ar putea intimida pe Hitler, determinîndu-l să oprească masacrul. Intervenția e firească, obligatorie chiar, pînă și dușmanii o consideră iminentă. Fiecare dezlănțuit se mai tem, totuși, de forța spiritului, Vaticanul, reprezentînd zeci de milioane de credincioși, își poate impune cuvîntul cu autoritatea unei mari puteri. Biserica, însă, în persoana șefului ei suprem, tace; imobil în centrul vîrtejului, Pius al XII-lea nu face gestul salvator. Chinuit și reticent, plin de milă pentru victimele pe care Gestapoul le ridică pînă și de sub ferestrele palatului pontifical, din inima „Cetății Eterne”, Papa e prins în plasa considerentelor de tot soiul, într-o schemă de relații, de calcule de conjunctură — într-un cuvînt, face politică înaltă. Raportul de forțe al războiului s-ar putea schimba într-un sens nefavorabil. Rațiunea de stat a ajuns să cîntărească mai greu decît sfînta viață omenescă — iată cum, împingîndu-se compromisul din treaptă în treaptă, s-a răsturnat însăși rațiunea de a fi a oricărui umanism. Ideologicul întoreindu-se împotriva umanului din care s-a născut; e monstruoasă supraumana. Atitudinea neutră, ambiguă, îngăduie perpetuarea crimei. Condiția de martor imparțial nu există, cu atît mai puțin poate aspira la ea un conducător spiritual. Non-acțiunea sa e o vină.



Iată „datul” operei. El deschide o triplă perspectivă. În plan etic, în speță al eticii creștine, această non-acțiune echivalează cu abdicarea bisericii de la misiunea ei sacră, cu o de-cădere, cu o de-misie; e tragedia tinărului pater Riccardo Fontana, din serviciu extern al Vaticanului, care, neputînd în nici un fel să determine un gest al Sfîntului părinte, își va asuma povara, prea grea pentru el, a participării bisericii la suferința omenescă, își va prinde de piept steaua galbenă și va pleca să moară la Auschwitz. În plan filozofic, Papa, de care totul pare să depîndă, e cel mai puțin liber; mai puțin liber chiar decît Riccardo, acesta, în ciuda poziției laterale și subalterne, eliberîndu-se treptat, mai întîi în hotărîrea ce-l face solidar, apoi în cuget, în sfîrșit în încercarea de a-l ucide pe doctor — chiar ratată, acesta dă un sens martiriului său voluntar. Și, evident, mai puțin liber decît Gerstein, conști-



Stînga : Ion Caramitru și Victor Rebergiuc (Gerstein). Sus : Forj Etterle și Ion Caramitru

înțea clară și puternică și curaj de soldat, intrat în SS pentru a frîna dinăuntru uriașa mașină, acționînd mereu pe măsura posibilului, fără false dileme, căutînd soluția eficientă.

Poate că cea mai revelatoare perspectivă pe care o deschide piesa rămîne totuși perspectiva politică asupra istoriei. Hochhuth izbutește să separe materia clocolitoare a realității în două serii distincte : de o parte, faptele concrete, aderînd prin miș de fire la carnea și singele vieții omenești, traducîndu-se în dragostea, speranța, suferința, chinul a milioane de indivizi ; de cealaltă, proiecția lor abstractizată, impersonală, sterilizată, estompînd cruzimea, învelînd intolerabilul într-un strat izolant și protector datorită căruia apare suportabil — aceasta e politica. Într-un fel, oamenii aflați în miezul viu al realității sînt niște privilegiați, pentru că receptivitatea lor nu e anesteziată de zumzetul acestui mincinos înveliș verbal, ei simt direct și acut solicitarea și reacționează la ea, în bine sau în rău, după cum le dictează conștiința ; e cazul chiar al fasciștilor de rînd, sosiți să aresteze familia Luccani, comporțiindu-se diferențiat, însă în limitele normalului — brutal, grosolan, necinstit, poate cu un licăr de omenie totuși, atunci cînd fac scăpată viața unui sugaci în schimbul unor vechi monezi de valoare. Mai aproape de vîrf, impulsurile spontane se sting, actul se încarcă de ponderea tuturor posibilităților urmări, se despersonalizează ; un ceran opac desparte sfera tăcută, armonioasă, calmă, a cabinetelor unde se iau decizii importante, de sfera unde aceste decizii acționează. Deliberat sau nu, societatea umană din ce în ce mai civilizată și-a creat această capeană — diploma politică ; ea știe să treacă delicat peste momentele penibile, să îmbrace într-o formulă convenabilă situația critică, instaurază un cod, prin grila căruia evenimentele își rarefiază substanța dramatică, se ordonează

decent. Paelli — Pîns XII, persoană fizică și cap al bisericii catolice, era un produs deosebit de rafinat și de reprezentativ al acestei suprastructuri ; dar rolul său a mai fost jucat, înainte și după, și de alți protagoniști, a căror investitură, laică, s-a golit, la fel, de sens. Prin aceasta e *Vicarul* o operă politică de însemnătate excepțională ; pentru că, după ce descompune fenomenul de ruptură dintre concret și abstract, reface, la un voltaj insuportabil de înalt, unitatea, dezlătînuind o emoție copleșitoare : finalul auster — un scurt pasaj rostit alb, citava cifre, epilogul tragediei — exprimă prețul plătit pentru orbina, pentru pasivitatea, pentru inerția, pentru *înstrăinarea* celor ce, prin înalt mandat spiritual, ar fi putut acționa.

Textul integral depășind cel puțin de două ori timpul posibil al unui spectacol e nevoie, ca și în celelalte înscenări, de o reducere ; versiunea scenică (semnată de traducătorul piesei, Florin Tornea, și de Radu Penciulescu, autorul concepției regizoral-scenografice) rezolvă excelent problema concentrării acțiunii ; eliminarea anumitor personaje secundare și a unor scene s-a făcut cu mare grijă pentru claritate și cursivitate. Dar, volens-nolens, accentele s-au redistribuit, în prim-plan au urcat evenimentele — concretul, sensibilul ; în schimb, odată cu arborescența comentariului, textul a pierdut în adîncime. *Vicarul*, pe scena de la „Bulandra”, e un cutremurat strigăt de revoltă în fața unei negre pagini de istorie ; nu concomitent, și nu cu aceeași forță, un proces al modului cum se scrie istoria, o radiografie a resorturilor ei secrete, a marilor și micilor mobiluri, scopuri, argumente, interese, din care se constituie un lanț causal pînă la culmina în catastrofă.

Cea ce, prin forța împrejurărilor, lipsește acum textului ca putere de revelare, Radu Penciulescu a dorit să suplinească prin intensitate emoțională ; spectacolul e conceput

cît mai departe de modul teatral consacrat — și chiar este, mai mult și altceva : un act de existență, încît nici nu poate fi măsurat strict cu instrumentele judecății estetice. Granița dintre actorii și spectatori dramei e labilă : nici măcar o cortină de întuneric nu mai desparte scena de sală, o lumină turbure și neplăcută e în permanență aprinsă ; un grup de spectatori stă tot timpul pe scenă, cot la cot cu actorii, uneori voci răzlete, fără chip, își clamează drama din sală. Cei chemați de text părăsesc băncile, unde stau de-a valma SS-iști, preoți și deportați, și vin pe platformele din avanscenă. Această dispunere nu e un simplu artificiu din alfabetul teatral modern, din ea rezultă unul din cele mai impresionante momente — cel în care Papa, în gestul binecuvîntării, e literalmente înghițit de convoiul deportaților sosind în lagăr. Nimic nu susține iluzia teatrală, nu odihnește sufletele ; obiectele de recuzită, puține, lipsite de frumusețe, sînt la limita utilului.

Radu Penciulescu știe foarte bine, din experiențele premergătoare acestei montări, că un astfel de spectacol nu poate trăi decît dacă întrunește două condiții : un grup de actori, nu neapărat „mari”, dar de un tip aparte, capabili de deplină credință și dăruire necondiționată, și disponibilitatea la emoție, receptivitatea fără prejudecăți a publicului. El trebuie să fi fost pregătit să nu poată îndeplini în mod ideal ambele condiții ; acolo unde a făcut concesii de distribuție, a plătit cu roluri și scene întregi, amorfе, confuze, dezlinate, mai ales în prima parte, în care persistă senzația de urcuș chinuit (Nunțiu din Berlin, Conte Fontana, întregul tablou din pivnița-popicărie). Cît privește spectatori, e riscul, reînnoit, al fiecărei seri ; uneori grupul nimerit pe scenă nu suportă încordarea și se foiește stinjenit, spulberînd comunicarea, alții acceptă să se lase implicat și respiră la unison. Se poate spune că, în ansamblu, publicul nostru — mai senin prin structură și poate mai dispus să se menajeze — nu e în mod special înclinat spre astfel de experiențe sufletești ; dar ele nu pot să-i strice... Ceea ce i se propune este, într-un fel, echivalentul laic și modern al străvechii acțiuni de exorcizare ; sub egida teatrului, a teatrului combatant,

multimile își pot mai ușor alunga demonii adăpostiți sub măști inocente.

Tributul de dificultăți odată plătit, cițiva interpreți cuceresc spectacolului carate de noblețe, printr-o sinceritate și reculegere a cărei receptare e aproape dureroasă. Ei trebuie neapărat numiți, fiindcă altfel nu se poate, deși obișnuitele galoane și grade ale cronicii nu exprimă neobișnuitul încercării străbătute : Ion Caramitru (Riccardo Fontana), prezentat atît de pură și densă încît simțim că și-a trecut întreaga personalitate printr-un examen ; Victor Rebengiu (Gerstein), grav, bărbătește încordat, nelăsîndu-se nici o clipă în voia rutinei, investind mereu întregul capital, cu o angajare integrală ; Gh. Ionescu-Gion (Papa Pius al XII-lea), cu știuta sa inteligență scenică, tăioasă și concisă, și cu o neașteptată zguduire lăuntrică, a plasat personajul la hotarul neputinței tragice ; Fory Etterle (Cardinalul), transcriind fiecare intenție în sens bogat, deplin, întgînd toată gama echivocului, printr-o perfectă minuire a unei extrem de fine claviaturi profesionale, a salvat un moment greu, cînd spectacolul amenința să se împotmolească în diletantismul unor actori — meseria nefiind niciodată de prisos. Diabolicul personaj incredințat lui Emmerich Schaffer depășea, să fim drepti, posibilitățile oricărui actor : există o marjă în care personajul literar nu poate fi ajuns — cine ar putea încarna desăvîrșit marii eroi dostoevskieni, să zicem pe Stavroghin ? ! Dar, în limitele omenescului și ale propriilor sale mijloace actoricești, Schaffer, clar și sigur pe sine, putea mai departe și mai subtil. Cătălina Pintilie, în schimb, și-a depășit hotărît aparițiile graciele, negîndu-și cu o tulburătoare forță de convingere datele de frumusețe și farmec. Simplu, filtrînd patetismul printr-o amară ironie, George Oancea (Jacobson) a amplificat ecurile personajului său. Un tablou cu Gina Patrichi, N. Luchian-Botez și Corneliu Coman a evoluat pe aceeași linie de dramatism reținut. Cred că pragul absolut al concentrării emoției l-a atins însă Ica Matache, în singurul ei monolog ; vocea aceea adîncă, vocea iubirii și a suferinței, a înfiorat tăcerea sălii, și-atunci, măcar pentru o clipă, cei surzi și cei orbi și-au recăpătat auzul și vederea.

Ileana Popovici

