

## „Apus de soare” și cronica dramatică

În ultimii zece ani, cronica dramatică românească nu și-a dezvoltat nicicând calitățile și defectele cu generozitatea de care a dat dovadă referindu-se la spectacolul *Apus de soare* de pe scena Teatrului Național din București. Depășind tăcerea așternută în jurul unor montări clasice, dintre care amintim doar *Regele Lear*, luindu-și parcă „inima-n dinți”, citeva condeie cu totul diferite ca formație, poziție și greutate au oferit cititorului un comentariu atît de variat și elocvent, încît faptul că e limitat nu-l împiedică de a fi reprezentativ.

Dacă despre *Apus de soare* n-ar fi scris decît Radu Popescu („Contemporanul”, 30.III.a.c.) și Mihnea Gheorghiu („Informația Bucureștilui” 11.V.a.c.), am fi consemnat cuvîntul unui cronicar cu vădite preocupări față de textul dramatic, alături de impresia unui spectator avizat care — dincolo de personaj — vede totdeauna pe interpret. Dar spectacolul a prilejuit intervenția promptă, la obiect, a unui nume nou, Dinu Săraru („Contemporanul”, 6.IV.a.c.), precum și explicitarea teoretică a acad. G. Călinescu („Contemporanul”, 27.IV.a.c.); în sfîrșit, ultima ca apariție, cronica lui M. Ghimpu („Steagul Roșu”, 17.V.a.c) se situează ca atitudine față de fenomenul dramatic, între primii doi.

Eveniment de două ori important — o dată ca *reluare*, după zece de ani, a unei capodopere dramatice românești și, a doua oară, ca *reluare cu totul diferită*, atît în concepția regizorală cit și în interpretare, de aceea a lui C. Nottara — montarea piesei *Apus de soare* a constituit, în mod firesc, obiect de cronică sau pretext pentru un punct de vedere în problema regiei. Caracterul reprezentativ al cronicilor de care ne ocupăm se datorește opiniilor diferite pe care acestea le exprimă: ecou repetat de cinci ori, dacă nu de fiecare dată altfel, în orice caz de fiecare dată în altă tonalitate, indicînd astfel, prin distanțe și înălțimi, efervescența culturală a momentului.

Împrumutînd de obicei pînă la criticul literar, cronicarul dramatic de azi începe prin a se apleca asupra textelor clasice. De la analiza condițiilor sociale și pînă la scoaterea în evidență a semnificației operei, el efectuează o *reconsiderare*, menită a confrunța textul literar cu optica noastră: curățînd izvorul de bălării, el lasă unda să se ridice pînă la chipul nostru insetat care, după ce a băut cu nesăț, se contemplă pe sine însuși în adînc.

După ce prezintă atmosfera anului 1909, cînd a apărut piesa, Radu Popescu vede în *Apus de soare* o expresie literară a dramei trăite de intelectualul Delavrancea: necesitatea „naivă dar sublimă, de a da acestei clase (conducătoare, *n.n.*) și omului din vîrf, o lecție de patriotism...”. Desigur, este adevărat că „*Apus de soare* se dovedește... spiritului nostru... o analiză aproape desăvîrșită a fenomenului și epocii, un inventar viu și complet, o demonstrație cuprinzătoare... plină de adevăr social și idei artistice”. Dar dacă, așa cum spune cronicarul, lui Delavrancea, intelectual „lipsit de concepția științifică a istoriei... problema socială îi apărea nu rareori reductibilă la problema conducătorului, o problemă oarecum de plan moral”, mai putem oare susține caracterul activ, militant al piesei pentru  *timpul*  și în *intenția* autorului („o lecție de dreptate socială” etc)? În momentul apariției ei, semnificațiile politice și sociale ale operei erau desigur implicate, deoarece artistul Delavrancea presupune pe omul Delavrancea; dar eficiența lor se vedește abia astăzi. Iată de ce e riscant să privim datele conștiinței artistice, exclusiv ca date ale conștiinței sociale a unui autor.

Abia din clipa cind incepe să vorbească despre figura literară a lui Ștefan cel Mare, cronică dramatică a lui Radu Popescu se situează pe poziția și în limitele speciei. Căci opera dramatică nu-și dezvăluie spiritul în afara personajelor sale. Menirea cronicarului este tocmai de a întrezări, prin și în personaje, multiplele semnificații ale textului, adică de a aprecia întâlnirea autorului cu propriii săi eroi în spectacol. Pentru Radu Popescu, voievodul Moldovei e un personaj shakespeareian și michelangeloesc, titanic și monumental. Voința, autoritatea, conștiința primatului rațiunii de stat, grandoarea sa sint totuși subordonate omenescului; nu am avea de-a face cu un „supraom”, ci cu un supus al voinței populare; Ștefan e interpret, nu autor, e sclavul Moldovei și al poporului, „un voievod ideal și unic, în care menirea a coincis cu funcțiunea”. Viziunea aceasta este rinascentistă, și oricât ar dori cronicarul, disociind între romantism și realism, să elimine contradicția pe care o implică coexistența termenilor de mai sus, încercarea sa rămâne infructuoasă. Titanic și monumental, voievodul nu poate fi în același timp un supus, un „sclav al voinței populare”, ci numai un supraom, un geniu. Un titan supus este o contradicție *in adjecto*. Dacă Ștefan este un supus și un exponent al voinței populare, această subordonare neagă în mare măsură caracterul rinascentist al figurii voievodului; lipsit de conștiința genialității sale, el este în același timp lipsit de titanism și monumentalitate; simplu mandatar al unei voințe care îl depășește, el este un om simplu. Nu în conștiința sa, ci în conștiința celorlalți, în imaginea pe care și-o fac despre el cei din jur, și numai în aceasta, voievodul atinge eroicul și legendarul. Textul dramei lui Delavrancea ne obligă să deosebim între umanitate și grandoare, căci prima aparține eroului, iar a doua imaginii sale în conștiința celor din jur.

Drama lui Ștefan voievod este drama omului ales care, în această piesă, este înțeles de toate, tată: al Moldovei, al Oanei și al lui Rareș, al poporului întreg. În pragul luminos al sfârșitului, sensul măreț dar totodată dramatic al vieții sale este testamentul său.

E ceea ce, de altfel, subliniază trei din cei cinci cronicari, cu deosebirea că pentru Radu Popescu acest testament „pare să nu fie atit politic — acomodarea cu imperiul otoman — cit social, și anume lupta necruțătoare împotriva boierimii...” După părerea noastră, dincolo de politic și social, ființa Moldovei este pentru Ștefan o entitate metafizică sau religioasă, ceea ce corespunde întru totul concepției lui Delavrancea, pentru care istoria, redusă la jocul conducătorilor, devine etică. Un suflu de adorație străbate piesa: de la sușii spre voievod, ca un extaz surprins îndeosebi pe chipul Oanei, care paralizază; și de la voievod spre ființa de mit a Moldovei, ca un fior ce zguduie și electrizează. Înscriindu-și testamentul cu spada, într-un act care face din om, pentru ultima dată, un instrument al „misiunii” sale, Ștefan fringe treapta fragilă a umanității, aruncându-se în legendă.

Pornit pe calea reducerii la unitate, Radu Popescu nu vede din zecile de personaje ale piesei decît pe Ștefan, nu distinge dintre toate problemele spectacolului decît aceea a regiei și nu remarcă din cei doi regizori decît pe unul singur. Sensibilă la „poezia măreață, gravă și solemnă” a piesei în care „toate calitățile lui Delavrancea, uneori supărătoare, și-au găsit... o întrebuintare majoră, un elan care duce spre perfecțiune”, cronică își îngustează treptat perspectiva și, odată cu ea, claritatea, incit analiza spectacolului se reduce la un elogiu al unuia dintre regizori.

\*

Este meritul intervenției lui Dinu Săraru de a spune lucrurilor pe nume. Spectacolul are doi regizori, Marietta Sadova și Mihail Zirra, iar precizarea aceasta era



G. Calboreanu în Ștefan cel Mare

absolut necesară. Nu e mai puțin adevărat că spiritul în care a fost rezolvat întregul spectacol vădește net stilul regizoral al Mariettei Sadova. Piesa are o mulțime de personaje, iar interpretii acestora nu pot fi lichidați prin „felicitări în bloc”. Mai ales că — adăugăm noi — Radu Popescu greșește susținând „lipsa de text a celorlalte personaje”: acestea, cu excepția lui Moghilă, nu au desigur monoloage formate din perioade imense, cum are Ștefan, însă comentariul lor mărunț și colectiv alcătuiește tocmai acel al doilea chip, legendar, al voievodului, și trebuie să constituie un punct de plecare pentru cea de a doua dimensiune a spectacolului. Regia deține rolul covârșitor în realizarea unui spectacol, însă meritele actorilor nu pot fi transferate asupra direcției de scenă, după cum contribuția scenografului nu poate fi neglijată.

Iată de ce intervenția lui Dinu Săraru — care, dispus a împărți spectacolul în părți egale, exagerează totuși apreciindu-le la fel — ar fi putut constitui o impecabilă punere la punct, dacă n-ar fi conținut... trei puncte de suspensie în plus.

\*

„Dialogul între spectatori” al lui G. Călinescu nu este propriu-zis o cronică, ci un punct de vedere în discuția asupra regiei. Poziția e clară și simplă: s-ar părea că nu există muncă regizorală creatoare dincolo de spiritul textului dramatic. Muzica, invenția și mișcarea regizorală, inovațiile tehnice, toate acestea sînt artificii care, vădînd colaborarea dintre regizor și autor, tulbură poezia dramatică. „Un regizor realist interpretează piesa, dar nu colaborează la ea”, căci drama are scopul de „a înălța ideologiceste pe spectator, arătîndu-i o oglindire a vieții, exact așa cum a ticluit-o autorul, fără a o amesteca cu produse străine”.

Limpiditatea acestor afirmații de ordin general strălucește în adînc, ori de cîte ori aplicația la particular nu vine să tulbure cleștarul teoriei. Căci acad. G. Călinescu vorbește despre mai multe spectacole bucureștene, aduse rînd pe rînd ca exemple ilustrative. După părerea sa, o piesă ca *Apus de soare* fiind „un sistem muzical încheiat”, „nu suferă tulburarea cu alte instrumente peste acelea verbale”. Afirmația este numai aparent apodictică, deoarece, cu cîteva rînduri mai jos, autorul însuși concede că în *Apus de soare* „fiind vorba de timpul legendar moldav, compoziția urmează să răsune arhaic și eroic, idilic și mitic”, găsînd că numai un Beethoven, Wagner sau Enescu ar putea fi comentatori indicați ai unei creații atît de „viforoase” ca a lui Delavrancea. Cîteva rînduri mai jos, întîlnim o nouă concesie de la principiul enunțat: spectacolul a fost alterat îndeosebi de faptul că „n-avem de-a face cu volumul direct al unei orchestre emerite, ci cu o amplificare hiriitoare a unui disc sau bande de magnetofon”. Pînă la urmă, se înțelege deci că nu muzica, în calitatea ei de artă complementară într-un spectacol, ci o muzică contraindicată și, mai mult, reproducerea supărătoare a unei asemenea muzici, impietează asupra spectacolului de pe scena Teatrului Național. În felul acesta, rezerva de principiu care viza regia, asupra utilizării muzicii într-un spectacol teatral, devine o simplă respingere a compoziției lui Paul Urmuzescu.

Același joc, al ideilor care-și schimbă culoarea pe măsură ce se aplică, apare și din rezerva asupra scenei rulante. După ce protestează împotriva „dușumelei umblătoare”, care introduce în teatru un procedeu cinematografic, G. Călinescu recunoaște, nu fără ironie, că „scena fiind prea mică, regizorul s-a gîndit că voievodul are nevoie să umble mai mult cu imensa lui spadă”, și-și îndreaptă critica împotriva spectacolului *Doctorul fără voie*.

Lăsînd la o parte chestiunea de principiu dacă mișcarea podiului sub picioarele actorilor constituie o imixtiune neartistică sau nu, ni se pare că procedeu este mult mai indicat într-un spectacol Molière, în care s-a mers spre viziunea de dinamică exterioară a comediei dell'arte, decît în drama lui Delavrancea, unde artificii marcează o ruptură în unitatea majestuoasă și solemnă a spectacolului.

Costumelor și decorurilor semnate de Mircea Marosin li se aduce acuza de a fi izbitoare prin bizarerie, insinuîndu-se lipsa oricărei documentări, rezolvarea fantezistă, așa cum se exprima și Radu Popescu. Afirmația este riscată. Costumierul nu poate să rămînă numai la documentele iconografice existente, mai ales pentru o epocă nu prea bogată în asemenea date: el trebuie să seziseze odată cu spiritul epocii, și pe cel al operei și, deci, în mod obligatoriu, să interpreteze. E foarte firesc ca investmintarea boierilor bătrîni să aibă ceva arhaic față de costumele celor tineri, în contact mai mult sau mai puțin strîns, prin Polonia, cu Occidentul: marele vornic Jurj, sau Toader, proaspăt întors de la Veneția, poartă haină cu blană, pe o singură mincă, cu ornamentație de brocart, stilizată; în timp ce Moghilă, care nu-i decît un tîran boierit, adaugă, la croiala cultă a vestmintului, o ornamentație autohtonă. „Costumierul, patriot, și-a zis că chiar brocatul în Moldova trebuie să fie național. Și a pus

pe el motive de chilimuri. De asemeni a dat unor curteni mineci de iie țărănească, de altfel de fantazie”, obiectează G. Călinescu. Dar este clar că așa numitele „mineci de Putna” — lungi și largi, lucrate cu broderie în lung, pe drept, care, răsucite, înviresc întreg ornamentul — nu sînt exclusiv populare. Ornamentația populară apare deosebi la Oana și Rareș, tocmai pentru a marca originea rurală a personajelor, dar aici nu pe brocart, ci pe dimie. Este tot atît de firesc ca pircălabii să aducă pe scenă moda cetăților respective; după cum, pentru hatmanul Arbore este posibil un costum de compromis între influența polonă (mantie) și cea rominească (pieptar de piele cu ornamentație de piele și lînă). De ce ne-am mira atunci că Bogdan — al cărui vestmînt de ceremonie reface linia bizantină a frescei de la Sucevița (sec. al XVI-lea), după cum al lui Ștefan pe cea a frescei de la Sint-Ilie (sec. al XV-lea) — poartă un vestmînt de luptă aproape polon (zale și catifea roșie, într-o tonalitate mai sobră și de o croială mai greoaie)?



G. Calboreanu (Ștefan cel Mare) și Elvira Godeanu (Doamna Maria)

Aceeași documentare se vedește în decor, care — de la zidul cu „ocnițe” din actul I, la ferestrele cruciforme și culoarea care imită drapașul de stofă vișinie, tipic bizantin, din actul IV, și, în fine, la ornamentele solare din discuri smălțuite, din final se referă la elemente picturale sau arhitectonice existente la Probota, Hirlău, Mîrăuți sau Suceava.

Aceeași documentare se vedește în decor, care — de la zidul cu „ocnițe” din actul I, la ferestrele cruciforme și culoarea care imită drapașul de stofă vișinie, tipic bizantin, din actul IV, și, în fine, la ornamentele solare din discuri smălțuite, din final se referă la elemente picturale sau arhitectonice existente la Probota, Hirlău, Mîrăuți sau Suceava.

Deși își regăsește, pentru o clipă, optimismul, entuziasmindu-se de spectacolul *Vlaicu Vodă*, acad. G. Călinescu critică în continuare mișcarea de mase și rezolvarea figurii centrale a dramei, găsind aplauze doar pentru Delavrancea și G. Calboreanu. Scepticismul acesta este ciudat, din partea aceluia care a susținut, nu de mult, că decorurile operii *Aida* sînt mai impresionante ca piramidele Egiptului, că în spectacolul *Nora* (Teatrul „C. Nottara”) totul a fost perfect.

Cele mai prețioase indicații ale acad. G. Călinescu sînt acelea care se referă la Ștefan. Acesta nu e un om al Renașterii, ci un „feudal” care se întemeiază nu pe „genialitatea” sa, ci pe „osul domnesc”, „pe ereditate... pe însușirea sa de a reprezenta tot poporul moldovenesc... Tot timpul, e plin de sine dar nu din îngimfare ci din sentimentul că a primit de la soartă sarcina de a călăuzi și ocroti Moldova”. Rămărcind deosebita vitalitate a personajului, criticul conchide că „altitudinea vocală în *Apus de soare* este firească și realistă”, reproșînd regiei „umanizarea” eroului.

După părerea noastră, nu e o greșală că s-a mers pe linia umanizării, aproape pînă la patern și casnic, a figurii voievodului căci trăsăturile simplității firești există în personaj. Carența regiei stă în faptul că acestui chip nu i s-a opus propria sa imagine în conștiința celor din jur, că nu i s-a realizat aura eroică și legendară care străbate din fiecare cuvînt al domnițelor sau al boierilor. Aceasta se datorește nesezării celor două planuri ale dramei lui Delavrancea: de o parte, voievodul în carne și oase, patern și gospodar; de cealaltă parte, imaginea voievodului, eroică, legendară, mitică. Dincolo de verigile acțiunii, dramatismul trebuia să rezulte tocmai din această pendulare între obiect și imaginea sa. Ceea ce i-a lipsit spectacolului a fost prezența vie, înconjurătoare a Moldovei, ca o conștiință înflăcărată în care Ștefan ia proporții mitice. Această prezență trebuia să fie sugerată, întii de toate, de Doamna Maria; apoi, de grupul de domnițe care, asemenea unor lebede extatice, contemplant chipul ideal al voievodului în cerul răsturnat peste care plutesc; în sfîrșit, de boieri care, în masivitatea lor de nămeți, trebuiau să sugereze o geografie fabuloasă, o împărăție mitică, în care voința voievodului sporește stihiiile. Personalitatea lui Ștefan are ceva fascinant pentru ceilalți: Ulea nu numai că nu încearcă să fugă de pedeapsă, dar literalmente se aruncă în spada marelui voievod. Adorația, aproape sugrumată de reputința cuvintelor, conștiința că nu e decît o lacrimă care reflectă singeria văpaie a soarelui în amurg, aceasta se întilnește în spectacol, numai la Oana, cînd, de fapt, trebuia să se vadă, mai ales, la Doamna Maria, simbol palpitînd al Moldovei.

Acad. G. Călinescu relevă necesitatea rezolvării sacerdotale, rarefiate a enumerării eroilor căzuți pe cîmpul de luptă. Dar liturgicul, solemnul, era necesar și în scena



Scenă din actul III

incoronării lui Bogdan ; căci, ori de câte ori se află față în față cu Moldova, în complexa și invăpăiata ei înfățișare, chipul voievodului se încarcă de venerația celorlalți : intilnirea se transformă în rit.

\*

Cronicile lui M. Ghimpu și Mihnea Gheorghiu nu pornesc de la premisele teoretice ale artei teatrale, dar oferă o succintă analiză a spectacolului. După ce arată că esența dramei stă în voința lui Ștefan de a crea „toate condițiile pentru ca acest testament, al lor (al celor căzuți în luptă, *n.n.*) și al lui, să fie respectat ca o chezășie pentru vremurile următoare“, M. Ghimpu se referă la caracterul simfonic al acestei piese, reproșând regiei preocuparea exclusivă față de „tipul cardinal“ : „S-a obținut astfel un spectacol impresionant prin jocul interpretului principal, artistul poporului G. Calboreanu, dar insuficient realizat artisticeste în ansamblul lui“. Nu numai „arhitectonica dramei“, cum spune cronicarul, este astfel știrbită; ci chiar substanța ei e redusă la jumătate. Pe bună dreptate se reproșează monologului lui Moghilă lipsa de patos. Atita însă că prezența figurativă, fără destulă emoție, a Doamnei Maria și a domnițelor nu e o consecință a acestui fapt, ci face parte dintr-un întreg complex de date ale regiei. Nu sintem de aceeași părere cu cronicarul că interpretarea a minimalizat personajele celor trei doctori, dar recunoaștem că are dreptate susținind că anume detalii de decor (perdeaua galbenă, drugul de alamă etc.) au impresionat neplăcut. Relevind insuficienta putere de evocare a „atmosfera eroice“, M. Ghimpu lichidează astfel în întregime opera lui M. Marosin, fără a remarca frumusețea și expresivitatea decorului din actul IV și final, într-o rezolvare care, pentru o clipă, redă spectacolului întreaga dimensiune eroică, făcându-l pe marele Ștefan să moară pe tron.

Deși pentru M. Ghimpu spectacolul oferă „doar o impresionantă interpretare a marelui voievod“, în timp ce Mihnea Gheorghiu îl socotește „o mare realizare“, amindoi sint de acord asupra faptului că între personajul principal și rest există o discrepanță marcată, că personajele secundare au apărut ca „o floră palidă și decolorată la umbra unui stejar cotropitor“. După Mihnea Gheorghiu, regia a avut o concepție unilaterală, simplificatoare asupra caracterului complex al acestor personaje : din Maria Doamna a redat doar feminitatea, din Moghilă umorul, din Oana firea aprigă și iubirea filială. După ce, fără a insista, remarcă „felicita influență de cinematografie

și radiofonie" a regizorilor, autorul articolului relevă, cu un ochi de o fină acuitate, independența artistică a decorurilor care se încadrează atât în calitățile cit și în cusururile spectacolului: între arhaic și stilizat, între ortodox și catolic, între eroic și patriarhal. De asemenea, costumele i se par de „autentică valoare”, trădând o paletă simplă și delicată, contribuind organic la diferențierea cinurilor boierești și la caracterizarea exterioară a doctorilor.

\*

Meritul principal al regiei (Marietta Sadova și Mihail Zirra) este acela de a fi sesizat poezia dramatică a lui Delavrancea și, într-o mare măsură, linia interioară a personajului principal. Respectul față de valorile limbii, organizarea creatoare a întregului complex spectacologic pe o idee centrală, rezolvarea cu finețe și discreție a detaliilor, soluționarea ingenioasă a citorva momente dramatice, iată ce ni se pare că trebuie, în primul rând, remarcat. Că atenția la limpiditatea limbajului liric a dus la neglijarea expresiei retorice care, totuși, pentru Delavrancea este instrumentul dramaticului și eroicului; că axarea întregului spectacol pe personajul principal și pe un anumit profil moral al acestuia — omenescul — a determinat, pe de o parte, subordonarea celorlalte personaje și, pe de altă parte, știrbirea trăsăturilor eroice, legendare, mitice ale lui Ștefan; că în felul acesta un întreg plan artistic, acela al reflexului în conștiințele inconjurătoare a figurii voievodului, a fost eludat; că discreția, în loc să meargă spre patetic, s-a orientat spre grațios și idilic, iar stilizarea a impietat asupra vigoarei și solemnității; că preocuparea pentru creșterea continuă a spectacolului a strămutat atenția regiei exclusiv asupra ultimelor momente conflictuale, toate acestea sînt evidente, dar, oarecum, implicate în înseși premisele artistice ale concepției regizorale. La nivelul la care s-a situat, această optare pentru anumite poziții artistice, deși limitativă, nu dă dreptul decît la o rezervă de principiu.

În rolul lui Ștefan cel Mare, artistul poporului G. Calboreanu a realizat o creație excepțională. Înțelept gospodar al Moldovei, sfântos și drept ca un țaran, gingaș și duios cu Oana, cald și melancolic cu Doamna Maria, dirz, dezlănțuit și necruțător cu trădătorii, mindru și totodată umil amintindu-și de tovarășii de luptă, nepăsător la suferința fizică, dar sensibil la vibrația sufletească a celor din jur, simplu cu cei

#### Scenă din actul IV

De la stînga la dreapta : G. Calboreanu, Eugenia Popovici, I. Iancovescu, R. Belligan și Marcel Enescu



simpli și bintuit de ideea, incomprehensibilă pentru ceilalți, a unității și permanenței Moldovei, sprijinindu-se în spadă ca într-un toiag și ridicind-o apoi asemenea unui fulger răzbunător, Ștefan cel Mare a găsit în G. Calboreanu interpretul ideal, de la înfățișarea fizică pină la bogatul registru vocal, expresie materială a complexe sale structuri psihice.

Ceilalți interpreți trebuiau să completeze această imagine a omului, cu trăsăturile idealizate ale eroului. Dintre toți, numai Oana a corespuns acestei necesități indicate de text. În interpretarea Eugeniei Popovici, Oana a fost o copilă în care atașamentul pentru voievod a fost mereu venerație pură, cutremur incandescent al ființei.

Vocea egală, lipsită de vibrație patetică, dar indicată pentru unele valori literare ale textului, ca și majestatea prea rece a Elvirei Godeanu nu au dat Doamnei Maria profilul lăuntric pe care-l merita. Aceeași lipsă de patos a făcut ca Al. Giugaru să fie un Moghilă masiv, generos și colțuros, dar nu destul de cuprinzător pentru tot eroismul implicat în personaj.

Remarcabilă ni s-a părut interpretarea celor trei doctori (Radu Beligan, Ion Iancovescu și Marcel Enescu), între care Șmil se distinge prin finețea și umorul său. Grupul boierilor moldoveni (G. Ciprian, I. Ghibericon, N. Brancomir, Geo Barton, V. Moldovan, Șerban Iamandi etc.), mai realizat ca dinamică decît ca plastică, nu a constituit totdeauna cadrul elementar care să definească uriașa arie eroică a voievodului ; după cum, dilizate, grațioase, ca într-o șezătoare rurală, domnițele (Simona Bondoc, Ileana Iordache, Carmen Stănescu, Mițura Argezi etc.) au fost orientate spre un firesc și spre o simplitate care au exclus hieratismul unei adevărate venerații.

Decorurile și costumele lui Mircea Marosin, depășind documentarul prin inteligență și fantezie, au fost, tocmai prin aceasta, complemente organice pentru profilul adinc uman al personajului principal.

Reducind caracterul simfonic al dramei la melodia gravă și puternică, cu prea puține accente eroice, a unui singur instrument major, *Apus de soare* pe scena Teatrului Național rămîne totuși un spectacol de valoare.

\*

În despuierea problemelor și aspectelor pe care cronicile dramatice la *Apus de soare* le relevă, fațetele mai de seamă ale acestui spectacol au fost, fără îndoială, epuizate. Dar cu ce preț ! A fost nevoie de o analiză a semnificațiilor sociale, și politice ale textului, operată cu instrumente științifice care, parcă oboseite de propria lor eficiență clară și precisă, s-au transformat în comentariu liric și subiectiv ! A fost nevoie de o intervenție cu lama, care, tăind în felii neverosimilul produs al cronicarului dintii, a furnizat o rigidă lecție de imparțialitate ! A fost nevoie de o luare de poziție teoretică, susținută cu autoritatea unui academician și ilustrată cu talentul unui mare stilist, care din păcate s-a dezmințit însă pe măsură ce s-a explicitat prin exemplificare ! În sfîrșit, a fost nevoie de două cronici oneste care să mulțumească, în același timp, pe intelectualul rafinat și pe spectatorul modest, îndreptățiti să-și vadă exprimate în scris propriile lor impresii !

Să stea explicația acestui efort în structura fenomenului analizat sau, pur și simplu, într-o ineficiență a instrumentelor de analiză folosite ? Putem oare conchide că operantă asupra valorilor literare, cronică dramatică nu poate face pasul de la text la spectacol ? Că, fundată teoretic, ea nu se poate aplica în mod just cazului particular ? Că, atunci cînd se zisează așa cum trebuie complexul spectacologic, o face în dauna propriei sale străluciri și originalități ?

Nu, desigur că nu. Cronică dramatică trebuie să aibă frecvența ideilor generale pe care o dovedește un G. Călinescu. Dar, relativă prin însăși definiția sa, ea nu-și poate permite o nouă relativizare prin subiectivism, căci s-ar autodesființa. Cuprinzînd în aceeași privire textul și spectacolul dramatic, cronică este chemată să releve modul și măsura în care *teatrul* — adică contribuția specifică a regizorului ca armonizator al factorilor spectacologici — este realizat. Aceasta implică recunoașterea rolului și valorii acestor factori (text, actor, scenograf) care numai subliniindu-se unul pe celălalt pot ajunge la o creație artistică. Majoritatea cronicarilor noștri dramatici știu toate acestea ; e nevoie doar ca, perfectîndu-și mijloacele, să facă din pana lor un instrument mai desăvirșit al dezvoltării frumuseții și adevărului.