

# dimensiunea spirituală a eposului

## „Baltagul” la Teatrul Mic

Într-un fel, *Baltagul*\* lui Radu Penciulescu dă o primă concluzie unei stagiuni care a căutat să aducă pe scenă în diferite feluri mitul românesc. În această perspectivă, realizarea de la Teatrul Mic îngăduie notații importante pentru prezent și viitor.

Este vorba în primul rînd de calitatea „textului de spectacol”, ca să folosim mult comentata formulă pe care regizorul a găsit-o pentru dramatizarea sa. Spre deosebire de celelalte spectacole cunoscute pînă acum, care încercau să înglobeze momente de inspirație folclorică într-un mod sau altul (cu excepția *Baladelor* lui Dominic Stanca), această montare izbuteste să păstreze însușirile cu totul deosebite ale creației literare care i-a stat la bază. Atîta timp cît marea piesă de teatru de astăzi a mitului românesc nu a fost încă scrisă și atîta timp cît dăm tircoale, fără convingere, dramaturgiei lui Blaga, singura care, cu acele sensuri neasimilabile gîndirii noastre actuale, a realizat totuși pentru scenă fuziunea poeziei populare cu scrierea teatrală cultă — modalitatea propusă de Radu Penciulescu rămîne cea mai viabilă. Ea pornește de la opera lui Sadoveanu, pe care se străduiește s-o redea publicului cu modificările minime absolut necesare, intervenind cît mai puțin în intimitatea structurilor ei lăuntrice și evitînd mai ales orice adaos impus de o falsă concepție asupra teatralității (cum se întîmpla cu subiectul livresc-melodramatic lipit de Anania peste trama atît de pură a „Mioriței”). Spectacolul se străduiește astfel să găsească în recompunerea scenică a dialogului și a acțiunii o cît mai supusă prezentare a creației care i-a folosit de izvor. Această fidelitate extremă, această subordonare programatică față de spiritul operei literare, are în momentul de față o însemnătate principală pentru teatrul nostru. Pentru că, indiferent dacă se adresează marilor balade populare sau dacă pleacă de la scrierile epice și lirice ale unor scriitori de prima mărime, textul spectacolului care caută să ajungă la sensurile mari ale tradiției legendare românești are nevoie de multă umilînță, de o deosebită voință de supunere față de modelele sale, atît de fragile și atît de bogate. Altfel, este foarte ușor ca textul să alunece, cum s-a și întîmplat în alte realizări, pe panta produsului artizanal, sclipitor și găunos. Și cum nu dispunem decamdată de

\* Regia : Radu Penciulescu. Scenografia : Teodor Constantinescu. Distribuția : Olga Tudorache (Vitoria Lipan) ; Niculina Zăinescu (Minodora) ; Traian Stănescu (Gheorghiuță) ; Ion Cosma (Părintele Daniil Milies) ; Ion Marinescu și Andrei Codarcea (Mitrea) ; Leopoldina Bălanuță și Vali Cioș (Baba Maranda) ; Constantin Codrăscu (Părintele Arhimandrit Visarion) ; Stamate Popescu (Prefectul din Piatra) ; Victor Rebengiuc și Nicolae Pomoje (Domnul David) ; Tatiana Iekel (Nevasta Domnului David) ; Virgil Marsellos (Domnul Iordan) ; Ilie Iliescu (Donea) ; Vasile Nițulescu (Anastase Balmez) ; Florin Vasiliu (Spiru Gheorghiu) ; Ion Focșăneanu (Iancu Neculau) ; Alexandru Lungu (Moș Pricop) ; Tudorel Popa (Un slujbaş cu șapcă) ; Victoria Gheorghiu (O crișmărită la intrarea ultimei Dorne) ; Arcadie Donos (Dumitru Macovei) ; Dumitru Furdui (Neculăș) ; Nicolae Ifrim (Iorgu Vasiliu) ; Jana Gorea (Maria lui Vasiliu) ; Boris Ciornei (Calistrat Bogza) ; Constantin Dinescu (Ilie Cuțul) ; Constantin Cristescu (Primarul) ; Ilie Iliescu (Procurorul) ; Stamate Popescu (Un nuntaș) ; Constantin Cristescu (Alt nuntaș).



Constantin Dinescu (Ilie Cuțui). Boris Ciornei (Calistrat Bogza), Traian Stănescu (Gheorghită), Jana Gorea (Maria lui Vasiliu), Olga Tudorache (Vitoria Lipan), Nicolae Ifrim (Iorgu Vasiliu)

un repertoriu bogat în acest domeniu, cum deci teatrul care-și va propune o asemenea montare va fi adeseori obligat să-și alcătuiască propria dramatizare, exemplul lui Radu Penciulescu se cuvine să fie reținut. El ilustrează o tendință deosebit de importantă pentru noi, tendința care caută în materialul literar și interpretativ întemeiat pe tradiția poporului și a prelucrării culte de folclor nu aspectele superficiale, ci spiritul, climatul lăuntric, atmosfera afectivă și de gândire care determină esențial dinăuntru comuniunea artei moderne cu acumulările condensate în creația poporului.

Realizarea de la Teatrul Mic este la fel de însemnată în intenția sa regizorală de temelie. „Textul de spectacol” al lui Radu Penciulescu nu este o dramatizare posibil de adaptat, în orice condiții, pe orice scenă; el constituie un „decupaj” regizoral, gândit din capul locului în lumina imperativelor scenice proprii sensibilității și modului profesional al acestui director de scenă. Putem recunoaște acest mod regizoral propriu în scene deosebit de elocvente. De pildă, cina fiului abia întors acasă, sau scena în care se numără banii. Gheorghită (Traian Stănescu) stă așezat în liniște solemnă în fața măsutei joase. Mama (Olga Tudorache) și sora (Niculina Zăinescu) îl privesc tăcute, în picioare. Cu o încetineală adîncă, cumpănită, care dă fiecărei sorbituri prețel simbolic al „piinii de toate zilele”, băiatul duce lingura la gură, recules. Și modesta cină a flăcăiandrului oier capătă în concentrarea ei împăcată aureola unui moment repetat întocmai de sute și mii de ori: este cina eternă, actul elementar, refăcut identic de generații și generații de țărani, ritual în care omul simplu pune instinctiv toată stîmna pentru efortul cu care a smuls naturii hrana, și toată bucuria relaxării. La fel, vinzarea „produselor” devine, în simplitatea cu care se desfășoară, un joc cu largi sensuri de generalizare. În volubilitatea abilă, în același timp înțeapă și năzdrăvană, a domnului David (Victor Rebengiuc), și în reținerea aprigă și respectuoasă a Vitoriei se concentrează înfîlînire dîntre două mentalități. Pentru negustorul evreu, actul cumpărării este o performanță profesională care trebuie îndeplinită cu eleganță și însoțită de un întreg cortegiu de tatonări, retrageri strategice, reveniri; pentru partenera sa, vinzarea bunurilor strîine cu trudă constituie o aspră necesitate care se cere urmată demn și sever, în împrejurarea tristă a dispariției lui Nichifor Lipan. Și cînd cei doi oameni, pentru care banul înseamnă atît de mult dar în chipuri atît de diferite, încep să șecotească, scena e cuprinsă de o reculegere densă. Descifrăm în ea acea însemnătate inițială a valorilor, pe care o pierdem atît de ușor din vedere în viața de fiecare zi, dar care

este mereu prezentă în existența cotidiană a satului. Asemenea momente nu sînt nici onități de joc psihologic, nici descripții de moravuri, nici instantanee pitorești, ci unesc toate aceste modalități, izbutind să concretizeze un anumit climat uman, cu toate datele sale specifice. În ele se realizează principală însușire a spectacolului, cea interiorizare, cea căutare a dimensiunii spirituale căreia regional i-a consacrat în primul rînd lucrarea sa.

Această atitudine se regăsește deplin în interpretarea dată de regizor și de protagonistă Vitoriei Lipan. Căci traiectoria spirituală a eroinei constituie nucleul prim al spectacolului. Olga Tudorache se regăsește pe deplin cu acest rol ca actriță de dramă, situîndu-și interpretarea într-un registru epic original. Ea își demonstrează personajul și demonstrează lumea lăuntrică și exterioară a acestuia cu mijloace de o teatralitate deschisă, fie în imobilitatea evident adresată publicului, fie în izbucnirile dramatice spectaculos parcurse; dar aceste mijloace deschise, fațise, sînt subordonate aproape tot timpul unei mari tensiuni lăuntrice, în așa fel încît forța personajului se naște în primul rînd din stăpînirea lui, din controlul înverșunat și lucid al întregului joc. Rigoarea interpretării ne lasă de aceea mereu impresia unei vastități de gînd și de sentiment, care nu se dă pe față tocmai pentru că nu încapă în măsura mărunță a gesturilor și a cuvintelor. O anumită intonație foarte liniștită, puțin cîntată, trimisă mai mult spre un gingaș interlocutor nevăzut, decît spre cei de față, exprimă cel mai bine caracterele interpretării. De aceea, momentele cele mai reușite ale rolului sînt acelea de relatare aparent calmă sau de tăcere: scena în care Vitoria dictează scrisoarea adresată fiului ei, secvențele în care ea povestește și repovestește istoria bărbatului său dispărut, înfruntarea demnă, vibrantă de amărăciune, cu ucigașii, sau — magistral — vizionara reconstituire finală a crimei. Eroina capătă astfel o omenie înțeleaptă, echilibrată și hotărîtă, pentru care asprimea și viclenia sînt firești tocmai pentru că devin arme ale cunoașterii și ale gestului justițiar. Iată pricina pentru care



Scenă din spectacol

înduioşările şi lacrimile, care îndulcesc inutil unele părţi de la începutul spectacolului, distonează cu întregul, după cum se şi îndepărtează de personajul romanului. (Vitoria Lipan nu este o oarecare femeie îndurerată, ea nu începe să plîngă decît după ce şi-a împlinit gîndul, după ce a găsit cadavrul bărbatului său.) Poate că din acest punct de vedere s-ar putea formula unele rezerve şi în legătură cu scena bocetului, altminteri admirabil realizată, dar care ţine totuşi de un joc dramatic obişnuit, fără să capete plinătatea atît de originală a momentelor de tăcere şi de vorbire liniştită prin care trăieşte în primul rînd interpretarea.

Apariţiile de plan doi au, în viziunea regizorului, o importanţă deosebită, urmînd să umple scena cu viaţa vie a cărţii şi a lumii pe care Sadoveanu a cuprins-o. Primul citat se cuvine să fie Victor Rebenjiuc, nu numai pentru că, în interpretarea pe care o dă negustorului David, el ne reaminteşte ce bun actor de comedie — şi ce puţin folosit actor de comedie — este: ci mai ales pentru că ştie să dea, poate cel mai bine dintre toate interpretările din planul secundar, adevărata măsură a eroilor sadovenieni. Această măsură constă într-un echilibru fin, în acelaşi timp precis şi graţios, între notele de pitoresc exterior şi sensul de caldă umanitate lăuntrică, între culoarea vie dar strict controlată a comportărilor şi profunzimea limpede a întregii prezente scenice. O privire pătrunzătoare, stăruitor întîrziată asupra Vitoriei, înainte de ieşirea din scenă, o mare plăcere jucăuşă a cuvintului, o bunăvoinţă puţin şireată, calculată în ostentaţia hazului, şi o nemăsurată bunătaie — cam acestea sînt tonurile din care interpretul şi-a compus rolul. Argatul jucat de Ion Marinescu are o primitivitate greoaie, o înapoiere evidentă care păstrează tot timpul o aură de luminozitate lăuntrică. În reacţiile sale lente şi nu o dată rizibile se ghiceşte fluxul unei comuniuni instinctive, absolut nerationale, cu noaptea, cu păsările, cu schimbările neprevăzute ale timpului. Soţia domnului David aduce în scenă, datorită Tatianeî Iekel, un scurt şi concentrat interludiu comic: guralivă, gălăgioasă, caraghioasă, ea este înduioşătoare în atenţia cu care cercetează chipurile noi ale musafirilor şi în îngrijorările visătoare în care cade brusc. Subtil trasat, încărcat de subtexte, este şi jocul Janei Gorea, care interpretează pe hanğiţa Maria Vasilii. Ea melitează neîntreput tot soiul de vorbe, dar adună sub aparenţa străvezie a birfelii muieresti o tăioasă înţelegere a realităţilor şi o voinţă incisivă. În încăpăţînarea cu care îşi face dublul joc de detectiv improvizat, ca şi în fermitatea atitudinilor sale, se descifrează acelaşi simţ al dreptăţii şi aceeaşi hotărîre nobilă care, la un alt nivel, o însufleţesc şi pe Vitoria Lipan. Boris Ciornei a reuşit să-şi definească personajul, pe criminalul Calistrat Bogza, în linia unei apăsătoare brutalităţi şirete. El compune artistic vulgaritatea agresivă, lăsînd să se subînţeleagă prezenta negativă a instinctului necontrolat. Toate aceste personaje au acea complexitate bogat valorată şi în acelaşi timp redusă la o limpezime pură, puţin naivă, care defineşte în opera lui Sadoveanu relaţia atît de caldă, atît de generoasă, a scriitorului cu lumea, transcriind de fapt prin această relaţie imensa înţelepciune şi înţelegere omenească a mentalităţii ţărăneşti.

Calitatea deosebită a celor mai izbutite personaje din spectacol se cuvine să fie de mai multe ori subliniată, tocmai în acel context de căutare a mitului românesc, despre care am vorbit înainte. Acesta este stratul cel mai elevat al spectacolului. Aici se realizează momente curate şi grave de teatru epic. Cel mai curgător, fluxul acesta nobil, împlinit, al creaţiei regizorale se leagă în ultima parte a spectacolului, din clipa primei înfruntări a Vitoriei cu ucigaşii şi pînă la planurile de a se întoarce acasă. Sub acest nivel se desenează un al doilea strat al realizării. Aici rezolvările de transcripţie literară, regie şi plastică rămîn oarecum nehotărîte. Am regretat, de pildă, că nu s-a găsit o formulă scenică îndeajuns de expresivă pentru spovedania criminalului rănit, lăsată să se piardă dincolo de culise. Epopeea lui Sadoveanu are nevoie de închiderea cercului dreptăţii, de încheierea judecării şi de împlinirea pedepsei. Asta, nu numai pentru a demonstra fără nici o putîntă de tăgadă acea dreptă împărţire a binelui şi a răului pe care o afirmă legenda populară, acel echilibru în care se condensează încrederea poporului în dreptatea fundamentală a vieţii; dar şi pentru că întreaga poveste nu îşi găseşte sfîrşitul adevărat dacă vinovatul nu se înalţă sub ochii noştri deasupra crimei sale prin recunoaştere, părere de rău şi nevoie de iertare. De asemenea, partea de monolog interior a Vitoriei Lipan pierde din calităţile sale. Visul din casa negustorului David, încercarea cea mai deschisă de transcriere imediată a viziunii lăuntrice în act scenic, rămîne un moment stingaci condus, neconvîngător. Se poate afirma, desigur (cum au şi făcut unii cronicari) că această regiune a poeziei lăuntrice nu încapă nici în aria de cuprindere a dramaticului tradiţional, nici în spaţiile teatrului epic modern: că, deci, ea nu avea cum să ajungă pe scenă, fiind iremediabil pierdută chiar din clipa în care s-a hotărît trecerea de la roman la spectacol. Dar Brecht a adus la rampă

zei și visuri fragile, complicate, despre adevăr, bucurie și dreptate, și în foarte multe mari piese ale repertoriului tradițional monologul interior se integrează chiar în țesătura continuă a acțiunii și vorbirii scenice. Rămîne încă de văzut dacă în privința aceasta *Baltagul* nu putea să fie mai bogat.

O anumită rigiditate a spectacolului ține și de scenografie. Foarte juste sînt multe din rezolvările de principiu ale concepției plastice (Theodor Constantinescu): alegerea albului mat ca ton care trebuie să creeze sentimentul spațiului liber și al aerului de munte, deschizînd mai departe orizontul spre vastitatea spirituală care ține de conținutul cărții; zgîrcenia costumelor discret estompate, în tonuri lăptoase sau șters cenușii sau verzi, sau de un mov abia văzut, tonuri care ocolesc cu subtilitate albul prea dur, prea festiv; evitarea — cu excepția secvenței stridente, dar foarte scurte, de la nuntă — a podoabelor tipătoare care ar fi coborît inspirația folclorică la nivelul atracțiilor facile, meschine; căutarea liniștii și a severității în expresia generală. Și totuși! Adeseori mișcările de decor și de personaj în decor, legăturile dintre locurile de joc rămîn la un nivel elementar în care nu încap nici un fel de simplitate estetică. Prima cortină în fața căreia apar personajele, menită să fixeze cu alb în albastru vagi amintiri de stele și nori, ca un fel de transcripție vizuală a spațiului mioritic, nu se realizează ca o compoziție dusă pînă la capăt. Și însăși mișcarea personajelor, călătoria lor care, după cum se vede în episodul drumului făcut cu sania, ar fi trebuit să aibă un pronunțat caracter convențional, nu se organizează cu egală expresivitate plastică în toată partea a doua a spectacolului.

În sfîrșit, mai există un al treilea nivel de calitate în această realizare. Acesta ține în primul rînd de jocul unor actori. Fie că este vorba de rezolvări pitorești pur exterioare (Ion Cosma, Constantin Codrescu), fie că întîlnim de-a dreptul actoria fără suport lăuntric (Vali Gios, Stamate Popescu), în asemenea momente creșterea spectacolului se opreste, lăsînd să se strecoare în planul întîi prozaicul. Ar fi poate ceva de spus despre Vasile Nițulescu, evident prost distribuit în rolul subprefectului, tocmai pentru că este un actor aparte care nu încapă cu nici un preț într-o partitură realistă de om obișnuit. Dar toate acestea fac parte din acea categorie de slăbiciuni pe care le întîlnim întotdeauna în spectacolele noastre cu o distribuție mai mare de șase sau opt actori. *Baltagul* — ca și *Richard II*, ca și *Martea lui Danton*, ca și *Petru Rareș*, ca și *Iulius Cezar* — plătește un tribut foarte greu amestecului de calitate interpretativă, prezent în oricare din teatrele noastre: el rămîne supus, în unele zone ale sale, inerteii, rutinei, care acționează atît de puternic în comportarea profesională a multor actori. Nu are nici un rost să ascundem această limită permanentă a spectacolelor noastre, nici măcar atunci cînd ea apare într-un spectacol care ne bucură atît de mult, ca *Baltagul*. Admirația noastră pentru orientarea generală a montării, pentru ținuta ei, nu trebuie să șteargă — așa cum s-a întîmplat din păcate în majoritatea cronicilor — acele deficiențe de interpretare care constituie în momentul de față cea mai puternică frînă în dezvoltarea teatrului românesc.

Este important de asemenea să schițăm aici un început de discuție în legătură cu o anumită noțiune estetică, pe care Radu Penciulescu a aruncat-o în aria spectacolului modern românesc și care găsește interesante corespondențe în atitudinea celor mai tineri directori de scenă de la noi, nu întîmplător elevi ai regizorului de la Teatrul Mic (Andrei Șerban, Ivan Helmer). Este vorba despre simplitate, simplificarea spectacolului, pasiunea scenei goale (ca să nu spunem „teatru sărac”, formulă în care Grotowski a închis o anumită morbidetate instinctuală cu totul străină regizorilor noștri). Deocamdată, numai cîteva cuvinte despre Radu Penciulescu, față în față cu această idee, atît de dragă lui. După savuroasa și exuberanta bogăție a punerii în scenă din *Tango*, regizorul se întoarce la scena goală. Calitățile și defectele relației sale cu această noțiune estetică devin acum foarte limpezi. Simplitatea poetică, profund interiorizată, presupune de fapt o elaborare mult mai adunată în sine însăși decît punerea în scenă care apelează la arsenalul spectaculosului. Atunci cînd această elaborare este prezentă în munca regizorului de la Teatrul Mic, el obține momentele de poezie gravă și plină pe care le-am amintit. Uneori însă, regizorul cedează tentației de a se mulțumi cu evitarea procedeelor spectaculoase: simplitatea nu mai este atunci o calitate activă, o însușire estetică, ea rămîne manifestare pasivă și se reduce la soluția simplistă, prozaică, în locul efortului de interiorizare. Singurul lucru care se cere amintit în legătură cu aceste goluri ale montării vizează acel criteriu de maximă exigență pe care și-l impune simplitatea cu adevărat artistică.