

FLORIN TORNEA

Condiția spectacolului politic

**„PUTEREA ȘI ADEVĂRUL“ de Titus Popovici
la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“**

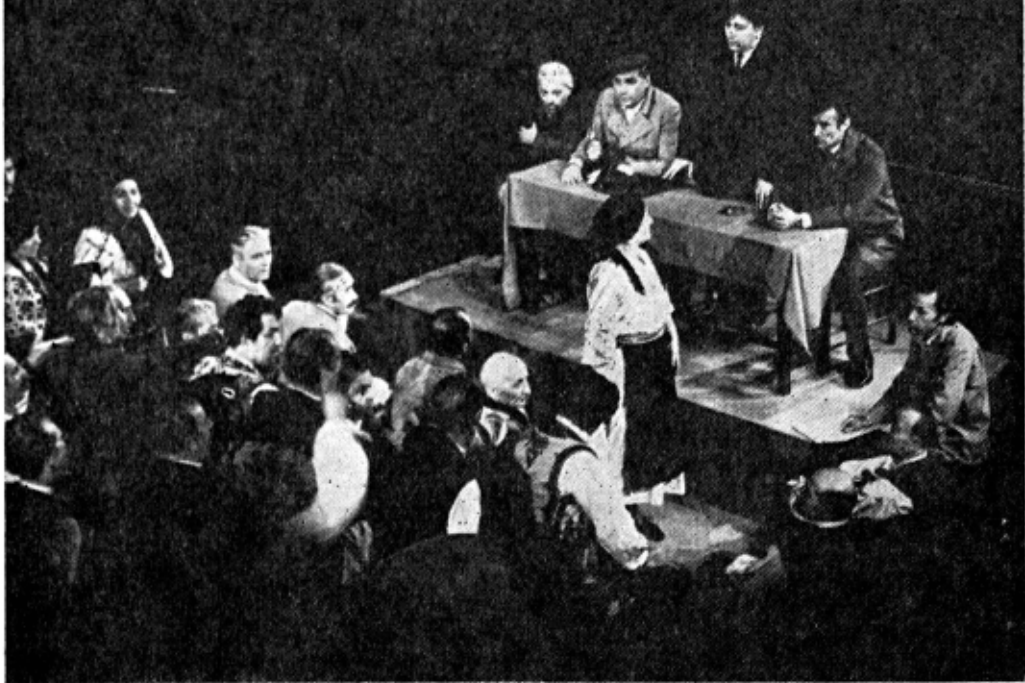
Ce este, cu precădere, propriu combustiei dramatice în *Puterea și Adevărul*? * Cadrul — istoric — în care se succed ori se interferează, se dezbat ori se înfruntă faptele și pozițiile conflictului; tratarea, ca imanentă istorie și dezlegată în durată și limpezi- rile istoriei, a dramei ce se mistuie în neștiința ori neputința integrării unei sinteze între *putere* (legitimată și susținută — dar și amăgită în exercitarea ei dur și inflexibil volun- taristă — de principiul necesității) și *adevăr* (care circumstanțializează necesitatea, sub- ordonând-o condițiilor reclamate de realizarea ei și mulind-o după aceste condiții)? Ori climatul de aspră tensiune, sub bolta căruia ciocnirile dramatice trec, resorbindu-se, din zona evenimentului (și cazului concret) istoric, în zona universurilor individuale, a faptele- lor și experiențelor de viață (și a cazurilor de conștiință) repercutate prin consecințele lor în istorie? Se vrea, cu alte cuvinte, drama lui Titus Popovici altceva — sau: și altceva — decât o dramă istorică? Fiindcă, dramă istorică, bineînțeles, este. Înșiși termenii puși în ecuație, nu se pot gândi, manifestându-se, decât într-un nex politic, așadar, într-un context de situații, de atitudini, de decizii și, pînă la urmă, de semnificații istorice. Dar mă îndoiesc că, scriind *drama* primilor ani ai revoluției noastre socialiste, drama în care s-au precipitat, în acei ani de romantic ambițios început, visurile, elanurile — și erorile — construcției noastre, Titus Popovici a vrut să reia și să re-dea (să repete pentru uzul scenei) *filmul*, acelor ani.

Prin natura sa, actul scenic riscă să îngusteze, să micșoreze, să fărâmițeze — să piardă din substanța și puterea lor nemijlocit șocantă orizontal și dinamica specifică imaginilor filmului. În film vorbește cu intensitate curgerea faptelor, și faptele sînt prin ele însele încărcate de elocvență; drama se împacă greu cu desfășurarea, e un ținut predilect insistenței pe substraturi și pe consecințele faptei, pe ecoul ei în conștiință, pe semnificațiile ce revelează. Gestul structural al filmului este relatarea; al dramei, reacția. Istoria se configurează în actul dramatic, pe coordonatele sensurilor închegate din fapte, nu urmărită în procesiunea faptelor ca atare. Acestea sînt chemate să planeze parcă asupra propriului lor tumult, stimulînd (după potolirea apelor) descifrările, în dramă, a momentelor tulburi în care s-au consumat, grele de urmărit dar și de învățăminte.

Drama lui Titus Popovici, spre deosebire de film, ține așadar să scoată la supra- față, să dea relief cauzelor trecutului, nu trecutului ca atare, împrejurărilor lui depășite. Trecutul e luat în dramă, nu în cercetare, pentru a fi evocat, prăvirilor și cugetelor noastre, în chip documentar, ca să putem mai lesne măsura distanța ce ne desparte de el, ci e luat în stăpînire, ca argument și „instrument de lucru“, și înfățișat selectiv și premonitor, în latențele lui demonstrative, ca să știm a ne distanța și de ce să ne distanțăm de el.

Așa au apărut, nu doar din considerente sau constrîngerii tehnice, cele trei planuri (și trepte) pe care se înalță și se mișcă drama și se consumă procesele de conștiință ale

* Vezi textul piesei în nr. 1/1973 și cronica spectacolului în premieră pe țară, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj în nr. 3/1973.



Scenă din spectacol

celor ce au declanșat și impus (răspunzători prin puterea ce-o dețineau) revolutele, dar încă împovăraoarele pentru ei, eșecuri de ieri. E mai întâi planul vieții și al ambiției actuale (strada, grădina), jucînd, dacă nu în afara lor, oarecum nepăsător de problemele lor (zburda copiilor cu pușcoace oarbe, conversațiile cancaniere, „de rutină“, ale persoanelor marginal angajate în aceste probleme sau inhibate de ele; cuplul de tineri îndrăgostiți — „tăiați“ păgubitor în spectacol — trăgînd dezinvolt o definitivă și împăcată cortină peste aceste probleme). Acest plan coboară, deschizînd planul (de interior, al casei de oaspeți), al înfiripării și tensionării dramatice propriu-zise, plan dominat supratematic de ideea responsabilităților și substructurat de un al treilea plan, planul argumentelor factice — al obsesiilor ce invadează conștiințele, planul coliziei violente și de tragice efecte între *puterea* (convinsă de justetea orientării ei, dar ignorînd sau disprețuind condițiile în care se exercită) și *adevărul* (dezarmat în fața puterii): planul intro-și-retrospecțiilor.

Planurile acestea sînt, după cum se vede, planuri temporale și psihologice. (Întinderea sau etajarea lor spațială ține mai mult de necesitățile reprezentării lor scenice.) De aceea, ele și pot fi supuse unui abil joc de paralelisme, interferare și succesiune, menit să slujească la descălcirea ghemului de contradicții din care se constituie drama: cumpănînd, mai întâi, între perspectiva *puterii*, care în numele necesității își arogă privilegiul tuturor certitudinilor și de a pretinde, așa fiind, o obediență oarbă, și perspectiva *adevărului*, clătînd, prin forța probantă a vieții, soclul de intransigență necontrolată al *puterii*. Apoi, așezînd, prin introducerea catalizatoare a *omeniei* în relațiile aparent ireconciliabile dintre cei doi termeni, o nouă perspectivă — de sinteză: *adevărul* (ca și *puterea*, angajat necesității revoluționare, constructive și transformatoare) integrîndu-și *puterea*, ca nerv, ca resort propulsor.

Firește, nu înotăm în abstracții. Politicul, istoria, pătrund și mișcă drama unor *oameni* și planează asupra dramei lor nu în chip kafkian, ca un mecanism de obscure și nedecelabile stihii. Jocul celor trei planuri, închipuînd cadrul istoric și dinamica trecurilor și rezolvărilor istorice, definește, în același timp, istoria prin și „coborînd“ în lumea *făuritorilor* de istorie — a acelor alcătuirii umane, de formații felurite, de caractere și temperamente felurite, de convingeri și impulsuri sau rețineri felurite și felurit îndreptățite, de gesturi, deprinderi, și ticuri de gîndire, de comportament și de expresii felurite, care populează drama și care creează și întrețin drama climatul de tensiune aprigă în care se înnoadă, și climatul de luminoasă relaxare în care se resoarbe.

Acest climat, născut din întâlniri afective, din ciocniri de opinii, stăpînite ori violent dezlănțuite, din voințe și credințe care se afirmă ori care se prăbușesc pentru a se mărturisii apoi în revelația înălțătoare a împăcării cu sine, cu lumea, prin recunoașterea erorii, e un climat care interiorizează datele istoriei, le apropie de spectator prin calitatea puternic emoțională a experiențelor de viață. Actul politic, proiectat în



*Petre Gheorghiu
și
Toma Caragiu*



*Marius Pepino
și
Illeana Predescu*

istorie, trăit ca act de viață interioară. Drama politică, consumată cameral, ca dramă de introspecție.

Dar, tocmai acest caracter cameral, imaginea interiorizată, de zbatere a conștiințelor, această rostire răspicată, îndrăzneală, de for interior — liberă de vreo cenzură circumstanțială — a unor adevăruri crude, nu prea des auzite însă, pe scenă, deschid dramei orizontul unui covârșitor spațiu de măreție în semnificație, spărgînd limitele evocărilor sau trimerilor la imagini concrete, scenie sau filmic construite.

Nu e un paradox ; este efectul dilatant al cuvîntului și al încărcăturii lui ideatice și emoționale. Dovadă, faptul că unele secvențe, în care acțiunea cuvîntului se propune a fi substituită sau dominată de ilustrări scenice (cuvîntarea pe rampa vagonului de tren, ședința de constituire a gospodăriei colective) scad din eficiență.

* * *

Am privit, aici, drama lui Titus Popovici — mai ales din unghiul de vedere al raportului dintre cadrul ei politic-istoric și climatul ei, (am văzut, interiorizat), în care political și istoria dobîndesc virtuțile și forța de șoc ale unor fapte de viață —, încît de formula arhitectonică a sălii în care regizorii Liviu Ciulei și Petre Popescu au ridicat scenie drama și au propulsat-o în acțiune scenică. În adevăr, pentru

Victor
Rebengiuc
și
Liviu
Ciulei



montarea dramei *Puterea și Adevărul*, ei au renunțat la podiul și cutia consacrată a teatrului, adaptând sala de spectacol în teatru-arenă. Formula nu este prin ea însăși nouă, ci prin viziunea care a putut s-o legitimizeze. Undeva, în comentariile la „Fiul natural”, Diderot visează la „un teatru de mare întindere în care să se poată înfățișa — când subiectul piesei ar cere-o — o mare piață, cu edificiile ei adiacente, precum peristilul unui palat, intrarea într-un templu, diferite locuri distribuite în așa fel încât spectatorii să vadă întreaga acțiune. (...) Așa a fost sau a putut fi cândva, continuă Diderot, scena *Eumenidelor* lui Eschil...” Apoi, întrebându-se dacă nu am putea oare, vreodată, executa așa ceva și în teatrele noastre, el constata că în formele existente, teatrul „nu va putea niciodată să arate decât o acțiune, în timp ce în natură există mai totdeauna mai multe acțiuni simultane, a căror reprezentare concomitentă, fortificându-se reciproc, ar produce efecte teribile (...) : în locul micilor emoții trecătoare, în locul aplauzelor reci și rarelor lacrimi cu care se mulțumește poetul, el ar răscoli atunci spiritele, ar tortura și înspăimînta sufletele ; s-ar vedea, atunci, reînnoindu-se printre noi, fenomenele vechii tragedii, atât de posibile și atât de puțin crezute...”

Pornind de la acest vis (realizat, într-un fel sau altul, de-a lungul vremii, și mai cu insistență în zilele noastre, pe multe meleaguri), Arienne Mnouchkine a montat, în marea hală a fostei pulberării din pădurea Vincennes, un sistem de teatru-arenă, în care, pe mai multe spații de joc, se pot desfășura simultan, acțiuni felurite. E prea bine cunoscutul Théâtre du Soleil, în care spectatorii au fost invitați să urmărească reconstituiri dramatice ale anilor de involburare ai Revoluției franceze — 1789, 1793... Este evident, dincolo de multe alte temeuri, inițiativa Ariannei Mnouchkine a fost animată și susținută de gândul proporțiilor grandioase ale evenimentelor cărora voia să le dea viață și, mai ales, forță euceritoare. Este evident că tot ideea de amploare a străjuit și încurajat și viziunea regizorilor de la Teatrul „Bulandra” în punerea în scenă a piesei lui Titus Popovici. Nu e vorba numai de amploarea semnificațiilor, dar și de construcția dramei însăși, de amploarea ei, aparent greu de strangulat între arleciniile unei scene obișnuite, ea și de dimensiunile concrete ale imaginilor ce se cer edificate pentru a lumina sau a da corp acțiunii ori evocărilor dramei.

Neîndoios, și gândul la o fluentă alternare a momentelor de dezbateri cu cele de retrospectivă (acestea, de la caz la caz, de la o etapă la alta a acțiunii, solicitând variate deschideri scenografice, pe variate arii de joc), a născut soluția unei pluralități de perspective scenice, înăuntrul spațiului mare, unic, al „arenei”. Înșirșit, din dorința de a da cât mai puternic sentimentul concretului, realului, aceste spații și perspective de joc au fost, fiecare, mobilate „ca-n viață”, fără artificii stilizatoare (de la pavajul și iarba din grădină, la rămășițele de piatră ale unor ruine romane, de la un vagon de tren, adus pe șine în arenă, pînă la mobilierul masiv și bogat care decorează scenele și momentele de interior etc.). Să adăugăm la toate acestea, eficiența presupusă a teatrului-arenă : includerea participativă a spectatorului în acțiunea dramatică...

Nu vreau cu orice preț să punem sub semnul îndoielii legitimitatea formulei de sală și de regie propuse de cuplul Liviu Ciulei-Petrescu, în montarea lui Titus Popovici. Mi se pare totuși, că ea a fost inspirată de ideea unui cadru care să covoarsească, nemijlocit și din capul locului prin monumentalitate și mai puțin de ideea unei monumentalități, rezidînd și rezultînd din însăși acțiunea și mai ales din cuvîntul piesei. O ascunsă, poate neștiută, presiune a filmului, a fost, în această privință, cine știe, determinantă ; fiindcă

măntărea — așa cum a fost concepută, și așa cum am văzut-o — poartă puternic
amprenta obsesiei cinematografice și se soldează ca atare, cu păcatele și neajunsurile
inerente teatrului care vrea să concureze ecranul cu mijloace ale ecranului. Aglomerarea
pînă la sațietate, eteroclită și greoaie, a spațiilor de joc, cu decoruri prea puțin vorbi-
toare pe plan artistic și prea puțin sugestive pe planul semnificațiilor, e de natură, în
schimb, să descentreze și să disperseze atenția spectatorului, să deruteze și să obsta-
culeze prezența și mișcarea actorului. În sarcina căruia cade pînă la urmă integral,
povara comunicării marii lecții politice, a puternicului fior de viață, a pledoariei înalt
umaniste care dau valoare, tîle și amploare dramei.

Îți e de aceea și greu să pui numai în seama interpreților care — vădit — au avut
de înfruntat și vicisitudinile angajării în această încă insolită formulă scenică — scăpările
sau neîmplinirile ce, în condițiuni „normale“, le-ar putea fi, în ora sau altora, ici și colo,
reproșate.

Petre Gheorghiu e interpretul vajnicului activist Pavel Stoian, deținător cîndva
al *puterii* și aflat în momentul dramei în plină frămîntare a cugetului. Interpretul a
demarat însă greșit în acest dificil rol — măcinat deopotrivă de boală, de obsesia
greșelilor, de gîndul împăcării cu sine și cu lumea, — prezentîndu-l cu precădere însemnat
de siciilele unei boli necruțătoare, dar jucînd mai departe boala, păstrîndu-se și față
de boală și față de aspra lui problemă (de om politic și de om pur și simplu) la
diapazonul — egal pe tot parcursul partiturii sale — unui temperament zgomotos coleric,
vecin cu brutalitatea. Cît e de vină interpretul? Cît e de vină condiția în care inter-
pretează? Octavian Cotescu în Vasile Olariu, — „sfîrșitul“ fost ofițer de securitate, pătat
de o înțelegere obtuză a funcției sale și de atitudini străine și păgubitoare regimului,
deși, în structura lui intimă este cinstit, devotat cauzei partidului — și-a construit fața
și evoluția în dramă cu o bine gîndită discreție, dar prea liniară, văduvită de accentele
în care se mărturisese un caz de conștiință. Fața și cuvîntul, investimînta într-o caldă,
calmă și luminoasă sobrietate, ale lui Victor Rebengiuc, în Mibai Duma — slujit prea
puțin de un text mai degrabă discursiv, șters de acțiune — ar fi cunoscut, nesilite să se
piardă în spațiile înecate de decoruri, satisfacția unei pregnante efectiv determinante în
mersul și relevarea sensurilor dramei. Actorul Liviu Ciulei, de asemenea pe o linie a
discreției și a nuanțelor cizelate, riguros controlate, a personificat demnitatea rănită a
unui intelectual, sincer deopotrivă față de chemarea lui profesională ca și față de
chemarea lui politică, dar smuls, tocmai datorită sincerității, din rîndurile partidului
căruia îi rămîne însă, intrat, dar nu umilit nici îndîrjit, mai departe devotat.

Sînt în spectacol cîteva centre de culoare, care punctează pitoresc peisajul, altfel
înverșunat al dramei: Toma Caragiu, creionînd, cu recunoscutul lui bar de compoziție,
fața robust-onestă și de irezistibilă suculență a unui țaran care a trăit deopotrivă căde-
rile și ridicările condiției lui sociale; Marius Pepino, o antologie de automatisme, încor-
porată în figura unui activist, furat de importanța propriei lui funcții; Gheoghe Oprina
— o suculentă compoziție în grai ardelenesc. Ileana Predescu a intrat, din păcate, într-un
rol ingrat, pentru frumoasele ei daruri, dar i-a făcut față cu seriozitatea profesională
ce-o caracterizează. Episodice, dar nu fără a se păstra memoriei: intrările lui Dan
Damian și Sergiu Ciuiu.

Pînă la urmă, în pofida uriașului efort și aparat arhitectural, scenografic și sceno-
tehnic, investit să dea culoare, volum, greutate și grandoare spectacolului, ceea ce îi
dă vitalitate, îi conturează sensurile și-i asigură această grandoare și culoare, rămîne,
după cum se vede, acțiunea actoricească. www.cimec.ro