

aducându-l la realitate. Orizontul Sfetnicului nu-i mărginit, și el e de fapt cel ce relevă complexitatea împrejurărilor. Unind emoția cu ponderea, și înțelegerea cu înclinația critică, el depășește rolul atenuat al confidențului. Așa l-a jucat și Petre Gheorghiu, dar nu deajuns de convins și de convingător, nu totdeauna atent la variația tonului sufletească. Personajul ar trăi cu o mai mare intensitate, dacă interpretul lui ar angaja în mod pasionat, direct, fără nici o șfială, dialogul cu Mihai, înfruntându-l deschis și relevând astfel incompatibilitățile de care s-a izbit Viteazul.

În celelalte roluri, roluri de atmosferă, de sugestie, de pitoresc, o excelentă echipă de actori în frunte cu Fory Etterle și compusă din Ion Caramitru, Aurel Cioranu, Dorin Dron, N. L. Botez, au colaborat cu posibilități variate la transfigurarea scenică a piesei. Să ne fie îngăduit să remarcăm aparte contribuția Mihaelei Juvara.

B. Elvin



Mihaela Juvara

# Teatrul Național din Cluj

## SĂPTĂMÎNA PATIMILOR

de Paul Anghel

Dacă (și în ce măsură) o scriere dramatică este într-adevăr inovatoare pentru teatru, lucrul acesta se decide numai pe scenă. Mă grăbesc să precizez: nu atât oferindu-i de-a gata, cât mai ales solicitându-l, stimulându-i puterea de regenerare. Nu e destul ca perspectiva pe care o deschide să fie, din punctul de vedere al substanței literare, inedită — în definitiv, orice autentic act de creație e obligat la aceasta —, mai e nevoie și de altceva: această nouă perspectivă, această nouă substanță să nu se așeze în vechi tipare de spectacol, ci să oblige teatrul să inventeze, la rîndul său, o nouă modalitate, o altă „articulare” a semnelor alfabetului său. În *acest* sens, redimensionarea a ceea ce s-a numit pînă nu demult „drama istorică” mi se pare direcția cea mai fertilă, între toate cele încercate de dramaturgii noștri; pentru că, spre deosebire de alte tendințe, de a moderniza textul de scenă pornind exclusiv de la formula literară și

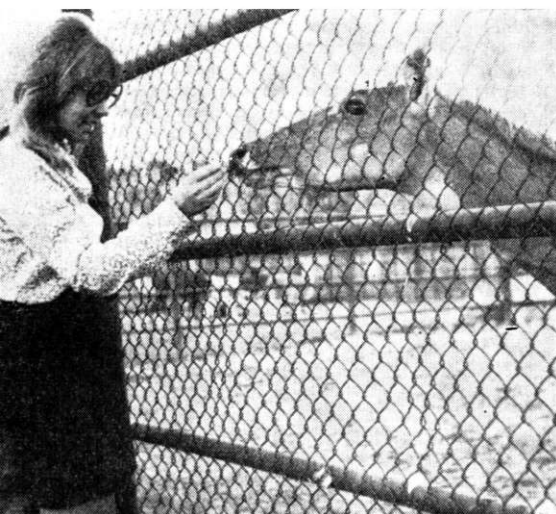
de spectacol (ce preiau inovații consumate, implantându-le și modelînd după ele, atît și cum se poate, materia dramei), aci nevoia de modernizare vine dinăuntru, din însăși puterea de a revela a faptului dramatic, ce-și impune propria sa construcție și-și caută apoi un mod propriu de reprezentare.

Există o originalitate reală a acestui filon al teatrului contemporan românesc: odată despărțit de viziunea romantică, el nu face saltul în abstract, tratînd istoria ca simplu pretext pentru filozofie, pentru parabolă sau chiar pentru parodie (așa cum procedează, uneori cu strălucite izbînzii, dar și cu producția sa curentă, teatrul occidental — de la Camus la Dürrenmatt și de la Osborne la Anouilh), ci revine asupra ei, începînd o nouă descifrare. În focarul său rămîne tot timpul concretul: acesta nu suferă însă o descripție realistă, oricum prea puțin interesantă în sine, ci este investit cu semnificații extrase din întreaga experiență a umanității, integrat în contemporaneitate și apoi astfel proiectat încît să iradieze cu toată bogăția încercăturii sale, devenind simbol. Aceste trăsături, mai demult întrezărite, se limpezesc acum, la premiera *Săptămîinii patimilor*: e piesa care reprezintă, deocam-



*Aimée Iacobescu, de la  
Teatrul Național*

*Anda Cavopol — satisfacții extra-  
teatrale*



dată, cel mai deplin, atât posibilitățile scetei atitudinii creatoare (prin puterea de a esențializa, prin claritatea și actualitatea ideilor), cât și unghiurile sale moarte pentru teatru (Paul Anghel e poate cel mai „literat” dintre cei lansați în această încercare, optica sa rămâne cea a unui cărturar, care intuiește și imaginează nu într-un cadru material, unde guvernează legi mai severe, ci pe continentul cuvintelor, unde totul e posibil și îngăduit). De aceea, citită, *Săptămîna patimilor* e o frumoasă pagină de literatură, tulburătoare prin amplitudinea sugestiilor; ridicată pe scenă, își descoperă contradicția lăuntrică, cu tot ce conține aceasta pentru spectacol ca primejdie, dar și ca generos teren de înnoire.

Contradicția aceasta nu e, totuși, cum ar putea să pară, între gândire — modernă — și limbaj — voit arhaic, de multe ori chiar luat din cronici, dar păstrîndu-și tot farmecul, îmbrăcînd perfect ideea; ci între sfera problematică, deosebit de pasionantă, unde se mișcă eroul, și structura psihică a acestuia — cu alte cuvinte, între „universul mare” și „universul mic”, ce nu sînt alcătuite din aceeași „materie”: lumea lui Paul Anghel nu are unitate, se desface în două nuclee. Problemele cu care e confruntat Ștefan sînt problemele conducătorului de stat: războiul și pacea, libertatea, alianțele externe, puterea și arta militară, dificultățile economice și meandrele diplomației. În acest sens, piesa e o piesă politică, în care timpul și spațiul nu singularizează, nu despart, ci dimpotrivă, generalizează și aruncă punți; opera are, pe acest plan, dimensiunile *obiective*, în care ceea ce e propriu acestui pămînt se exprimă mai viu decît dacă scriitorul și-ar fi ales coordonatele cu o scrupulozitate arhivistică. Paul Anghel scoate astfel istoria nu numai din manual, dar și din aburul de suportabilă indiferență în care o învăluiseră, cu timpul, atât reprezentările artistice, cât și interpretările utilitarist-festive; senzația falsă de ficțiune, de „pildă”, este înlocuită de o frapantă impresie de continuitate, trecutul este readus în real, descoperindu-i-se resortul lăuntric; ni se comunică, prin aceasta, sentimentul tragicului.

Văzut însă ca ființă omenească, Ștefan nu mai stă sub aceeași lumină albă și densă; scriitorul pare a se fi temut că l-ar scoate din vremea sa, din măreția legendară, făcînd din el un om ca noi toți, lipsit de mister. Și pentru că nu l-a voit așa, dar nici nîmbat după calapodul voievozilor tradiționali, l-a complicat într-un mod prea calculat: punînd ezitări și remușcarea păcatului în furtunoasa lui poftă de iubire (legătura cu Euxinia ocupă chiar prea mult loc în economia piesei): căutînd misterul într-o variantă de mistică păgînă (se simt, în viziunile din ultimul tablou, ca și în *Petru Rareș*, vagi

reminiscente din *Zamolze de Blaga*: pentru a-l „echilibra” apoi printr-un intelectualism speculativ, în dialogurile cu Mihail, cu Iacoppo, cu Falconeri, a căror prezență împlinește personalitatea domnitorului (altfel spirit viguros autohton) cu trăsăturile de european și gânditor renașcentist. În sine, fiecare dintre aceste sugestii e artisticește adevărată, dar sinteza nu se înfăptuiește, Ștefan rămîne, pînă la urmă, un erou livresc. El nu e un „supradimensionat”, cum sînt de obicei astfel de personaje, ci un „supraincercat”; sînt grupate în ființa sa prea multe și prea deosebite tensiuni, ca armonia fundamentală să nu fie periclitată; de aceea, piesa trece prin șocuri, e în multe părți limpede și vibrantă, pe alocuri desuet neoromantică, altundeva puțin prețioasă.

Evident că aceste șocuri se simt și în spectacolul Naționalului clujean, în regia lui Vlad Mugur, deși s-au făcut eforturi pentru a micșora distanța dintre cei doi poli; în felul acesta s-a atenuat, într-adevăr, senzația de inspirație livrescă, dar s-a pus surdina și rezonanței unor acute din text; ca în toate cazurile similare, relativa unitate a fost restabilită cu sacrificiul unor momente de vîrf. Principalul merit al spectacolului — totuși! — e de a fi fost fidel piesei: în tonalitatea sa nu e nimic grandilocvent, nimic superficial-retoric; gravitatea e de fond, concentrarea e permanentă; paralel, dar fără a o altera, curge firul tenace al unei ironii tăioase și amăruie. Iar dacă există și un reproș principal — iată paradoxul teatrului! —, acela e de a nu fi depășit piesa: pentru că un spectacol, ca orice act de artă, e obligat la aceea unitate lăuntrică din care-și absoarbe forța și elanul zborului, și nici un fel de circumstanțe nu-l pot justifica atunci cînd n-a atins-o.

Dar „problema” sa e problema tuturor spectacolelor din această familie, și de aceea trebuie pusă explicit: tranziția de la vechiul tip de teatru istoric spre cel la care aspiră dramaturgii contemporani n-a fost înfăptuită decît pînă la jumătate. Spectacolele au fost despovărate de încărcătura barocă, de fastul costumelor și al ceremonialului; s-a căutat adevărul în simplitate, în firesc, în umanul gesturilor și al relațiilor. Pînă aici, reprezentăția clujeană e printre cele reușite — nu mai mult, dar nici mai puțin decît altele —, desfășurîndu-se într-un decor sobru, pe dominantă de gri (Mircea Matcaboji), și în costume, în general, corespunzătoare, deși cu cîteva scăpări de „acord” (Edith Schrantz-Kunovitz); jocul actorilor (cu inerente diferențe de nivel, ce n-are rost să fie contabilizate) e atent la nuanțe, plin de credință. Mai departe pe acest drum nu se mai poate merge numai prin negarea vechiului, curățînd într-una pînă la alb, fără riscu



*Ovidiu Moldovan, desprins din atmosfera teatrului*

secătuirii de viață; creatorii înșiși o intuiesc, și, atunci cînd simt necesitatea emoției, se întorc instinctiv înapoi spre ceea ce știau, bijbiie și, pînă la urmă, unesc în mod hibrid detașarea cu patetismul. Asta i s-a înțiplat, în mod pilduitor parcă, lui Valentino Dain, interpretul partiturii principale: el a înțeles excelent rolul, a avut secvențe foarte bune, dar n-a izbutit să-l exprime fără să recurgă din cînd în cînd la clișee uzate. E deci momentul ca înnoirea să înceapă a afirma ceva, construindu-se stilul scenic al acestui teatru — politic și simbolic totodată; și cred că această așteptare vizează mai cu seamă jocul actorilor. Nici o prezență, într-un asemenea context, nu poate fi neutră fără a fi distonantă; va trebui creat acel mod de interpretare laconic dar extrem de dens, sobru dar clocotind de viață, modul de teatru în care esențele să se exprime pe sine. E nevoie de un nou patetism, reflectînd sentimentele mai reținute, mai profunde, ridicate la putere înaltă, ale omului contemporan. Nu îndrăznesc să propun modelul, ofer numai un punct de reper: să ne gîndim la jocul lui Paul Scofield în personajul Thomas Morus, într-un film istoric: „Un om pentru eternitate.”

*Ileana Popovici*