

CRONICĂ DRAMATICĂ

Teatrul Național
din București

CAPUL

de Mihnea Gheorghiu

Data premierei : 1 noiembrie 1975.

Regia : LETIȚIA POPA. Scenografia : ELENA IONESCU.

Distribuția : COSTEL CONSTANTIN (Mihai), N. Gr. BALĂNESCU (Banu Mihalcea), SIMONA BONDOC (Stanca, Elisabeth, O femeie din popor), MARIAN HUDAC (Primul jucător, Zamoyski, Burtă, Schönkenbonk), C. DINULESCU (Bălcescu, Aga Leca Racotă, Beaury), EMIL LIPTAC (Udrea Bălcanu, Ostașul ardelean, Malaspina, Moise), AL. GEORGESCU (Radu Buzescu, Baba Novac), EMIL MUREȘAN (Călăul, Turturea), MIHAI NICULESCU (Al doilea jucător, Preda Buzescu, Sigismund Bathory), ALEXANDRU HASNAȘ (Grămaticul, Csaky, G-ralul Georgio Basta), LIVIU CRĂCIUN (Stroe Buzescu, Ștefan Răzvan, Pîntea), OLGA DELIA MATEESCU (O femeie din popor, slujnica țigancă, Maica Tudora), C. STANESCU (Beitul arap, Tandaler, Episcopul Napragy), G. CALBOREANU JR. (Alexandru cel Rău, Ieremia Movilă, Turcul de Neamț, Korniș), GHEORGHE VISU (Hamlet, Cardinalul Andrei Bathory), GRIGORE GONȚA (O jupîniță, Kiraly, Cîrlig).

Mi-am amintit de un eseu al lui José Ortega y Gasset, scris în anii de criză interbelică, citind recentul volum *Unul în doi*, în care Mihnea Gheorghiu include două lucrări dramatice : una proaspătă — *Capul*, închinată personalității și epocii lui Mihai Vodă Viteazul ; a doua — mai de mult intrată în conștiința publicului — *Zodia Taurului*, care evocă figura și momentul răscoalii lui

Tudor din Vladimiri. Ortega y Gasset se ocupa în acel eseu de rațiunea istorică. „Istoria este o știință a prezentului, spunea el, în sensul cel mai strict și mai actual al cuvîntului“ ; „trecutul este o parte constitutivă a prezentului“, mai demonstra el în același loc ; „viața noastră, care e întotdeauna această viață, a clipei de față, se adună din ceea ce am fost cîndva, personal ori colectiv“, conchidea el. Am revenit cu gîndul la acest eseu și deunăzi, cu prilejul punerii în scenă a *Capului* la „Atelierul“ Teatrului Național din București. Ceea ce se revela, în bună măsură, enunțativ în modalitatea și osatura dramatică a *Zodiei Taurului*, se configurează acum încheiat, în cazul *Capului* : anume, tentativa de a vedea spiritul cititorului (și al spectatorului) inserat în istorie, de a-l descoperi, așa fiind, pătruns în adîncurile lui, de întîmplările, oamenii și înțelesurile trecutului, de a descifra, în ecoul și în cenușa acestui trecut, temeiurile invariante, mereu vii, care explică, legitimează și împrumută o neistovită forță propulsivă existenței și persistenței noastre naționale. Această tentativă conferă un rol mai bogat de eficiență evocării istorice. Evocarea încetează aici să se limiteze la o simplă misiune mijlocitoare între ieri și azi. Această mijlocire se poate realiza pe felurite căi — pe calea confruntărilor paseist-nostalgice, ori, dimpotrivă, incitator demitizante, ori pe calea paralelismului parabolic, ori pe multe alte căi de uzanță și de tipare clasice ; aceste căi, prin însuși actul de apropiere ce încearcă, între trecut și prezent, sînt însă, pe alt plan, și acte de separare. Mihnea Gheorghiu tratează evocarea ca un mijloc de integrare a timpului scurs în timpul care se scurge. Alături de sau în incidență cu dispoziția empatică a lectorului sau spectatorului de acum, față cu lumea evocată, dramaturgul deschide parcă dinspre această lume spre noi un curent de cercetare, de înțelegere, de contopire vizionară. Epoca, fața și faptele lui Mihai Vodă se luminează astfel și se modelează în spirit după spiritul nostru, și se consumă revelîndu-și semnificațiile înalt patriotice în perspectivele și problematica de viață a timpului nostru. Evocarea *Capului* nu se mulțumește, așadar, să fie (ceea ce este, din plin) un pios și drept



Simona Bondoc (Doamna Stanca) și Costel Constantin (Mihai)

fost, de la Bălcescu încoace, închinată; nu se vrea doar o documentată demonstrație dramatică (deși, lucrarea se poate din plin revendica de la teatrul-document); trecut peste veacuri — din cronică, din legendă, din cîntec bătrînesc, din arhive, din cartea de istorie — în pulsația fiecăruia dintre urmași, momentul de vîrf și de răsruce pe care l-a însemnat Mihai în viața și devenirea națiunii românești se supune unui comentariu dramatic al acestor urmași. Comentat (nu numai „văzut“ și „interpretat“), Mihai rămîne personajul exemplar de epocă pe care-l știm și-l cîntim. În același timp, însă, el se desprinde din cadrele unei viziuni încrămite și dezleagă în noi, urmașii lui, resorturile unei participări nemijlocite la slujirea în actualitate a sensului istoric pe care l-a ilustrat prin faptele și sfîrșitul lui.

Firește, evocarea-comentariu nu este, prin ea însăși, o noutate dramaturgică. Nici modalitatea ingenioasă a trecerii actorilor-interpreți, alternativ, cînd la mască și rol, cînd la propria lor personalitate și la costumul lor propriu, pentru „a se fixa“ asupra unui tip, unei situații, unei atitudini, unei replici, unor relații noi... Interpretii joacă însă, astăzi, în comentariul lor, jocul tragic cu propria lui soartă, al lui Mihai. Și comentează din *perspectiva zilei de azi* condițiile lumii, vremii și faptelor lui. Din această perspectivă, lumea apare ca o masă de joc de cărți — viziune nesfîrșit mai apăsătoare, mai șocantă decît shakespeareana lume-ca-scenă — deși scena lumii lui Mihai este ea însăși vădit shakespearean structurată, ba și obsesiv și semnificativ marcată de figurile care populează

scena marelui Will. Nu dintr-un capriciu coloristic, evident; și nu doar pentru că Mihai era contemporan cu poetul elisabetan, iar faptele lui s-ar fi pretat, prin substanța lor epopeică, inspirației lui, așa cum, dealtfel, nu uită să ne facă atenți autorul. Trimiterile la eroii shakespeareeni înlesnesc însă, prin asociații de stări, de psihologii, de desfășurări, direcțiile comentariului. Hamlet este, de altfel, în *Capul*, unul din personajele-rezoner de frunte, se plasează deasupra protagoniștilor, rezoneri ei înșiși, dar Hamlet trăiește în chiar destinul lui Mihai. Domnitorul pornește de la marea întrebare existențială a monologului „a fi sau a nu fi“, transferînd-o, în proporții dilatate, asupra țărilor românești și a existenței lor demne. Ca și lui Hamlet, lumea îi apare lui Mihai ca o temniță; spre deosebire de el, Mihai nu-și poate juca, însă, „rolul“, menit unei „scene cit lumea întreagă“, decît renunțînd la acceptarea lui ca rol, pentru a-l juca trăindu-l, deliberat, ca pe un destin. Ca și Hamlet, Mihai descoperă „ceva putred în Danemarca“ lui — cu o boierime care nu-l înțelege și nu îl sprijină solidar, cu o tovarășă de viață care, de asemenea, nu-l înțelege și nu știe să-l iubească... Dar se întîlnește în acțiunea *Capului* și ecouri din Schiller, și reminiscențe din Costache Negruzzi, și secvențe contaminate de „Țiganiada“ lui Budai-Deleanu, și „anacronisme“ care trimit la „meșterii mari, calfe și zidari“ ai lui Manole, ori la versuri din Goga, ori la marșurile patriotice ce-au îmbărbătat ostile românești în preajma marii uniri din 1918. Despre patosul — și cuvîntul, ba și prezența — lui Bălcescu nu mai vorbim. „Sfînta carte“

a lui Bălcescu deschide și închide, ca niște coperti scumpe, însăși drama. Mihai — și timpul lui — se revelează astfel existând și mișcându-se organic în ceea ce este mai familiar în orizontul culturii și spiritului cititorului și spectatorului și, în același timp, în ce este mai grandios, mai tulburător în ei. De aici, neîndoios, și propunerea spectacologică a dramei — lucrată într-un izbitor mixaj de desfășurare pe secvențe cinematografice și de cursivitate catedratică, care leagă secvențele între ele ; de aici, mai presus de toate, ambiția ascunsă de a propune spre ridicare, pe plan cult și modern, o teatralitate de obârșie folclorică. Nu mă gândesc neapărat la mișcarea hieratică, „asemănătoare cu jocul fetelor din Oaș“, de care Mihnea Gheorghiu face pomenire, întâmplător, în indicațiile la prologul piesei. Mă gândesc la construcția însăși a piesei, impregnată de valorile fruste ale teatrului nostru popular, care, pe alocuri, aduce cu uitata (pentru cîți, și neștiuta, din păcate) „tragedie“ de nespusă vervă și suculență folclorică — *Uciderea lui Grigore Ghica Vodă*, așezată printre pietrele de temelie la zidirea dramaturgiei și teatrului nostru.

Poate e numai o părere, aceasta. Dar o părere care îmi este înfrîntă (în orice caz, stîrnită) de modul în care Letiția Popa a văzut scena „dramei-spectacol“ a *Capului*: scenă în semicerc, delinind prin excelență teatrul de interior (Stubentheater) „făcut“ sau „cîntat“ în popor. Această formulă semicercuală, în care a fost desenat spațiul de joc al montării Letiției Popa, leagă într-o sinteză fericită popularul (cu tot ceea ce ne oferă și ne-au obișnuit *Jienii*, *Nunta țărănească*, alaiul *Caprelor* sau al *Malancăi* etc.) cu valorile culte și cu elementele scenotehnice moderne. Putea ieși o ispravă hibridă, descusută ; s-a întîmplat, spre satisfacția spectatorilor, dimpotrivă. Piesa te poartă pe felurite ambianțe de cultură, de dispoziții psihologice, de culoare locală, de adevăruri istorice, de esență simbolică etc., și era firesc să pretindă vieții ei scenice o corespunzătoare varietate de maniere, nu numai de mijloace interpretative — de la retorica primară a unor tipuri, la nuanțele subtile ale altora, de la accentele zvîcnite, în unele momente, la ritmurile ponderate sau unduoase, în altele, de la fixarea pe amănunte concrete, la zugrăvirea imaginilor de ansambluri simbolice, de la apelul vizibil la tehnica filmică, la ancorarea în relații și structuri clare de dramatism de podium. O maximă economie de decor, pe o schelărie fragilă, în care se „joacă“ din trei părți, e compensată de, inteligent gândite — pentru o rapidă părăsire și înlocuire — practicabile și costume, somptuoase, sugestive, evocatoare. Toate acestea realizându-se într-o viziune omogenă (scenograf Elena Ionescu) și nerăpind protagoniștilor dreptul și posibilitatea de a-și păstra și pune în exercitare fața lor proprie... Desigur, caracterul de teatru în teatru, ca și pluralitatea de roluri și măști, cărora (cu excepția lui Costel Constantin și N. Gr. Bălănescu) actorii au



Gheorghe Visu, în Hamlet

puși să le facă față (fiecare, distribuit în mai multe — cel puțin în două — roluri), ca și obligația de a trece aproape instantaneu dintr-un rol în altul, și cu rapiditate de pe un spațiu de joc pe altul, au fost un handicap, de care interpretările respective nu puteau să nu se resimtă. (Să fie acesta motivul că nota din caietul-program al teatrului, privind spectacolul în cauză, înșiră doar numele actorilor distribuiți în spectacol, fără a trece în dreptul lor și misiunile pe care le au de îndeplinit ?) Vrednică de semnalat, noua față a lui Mihai, de mare autenticitate (refuzînd copia în trăsături și apropiindu-și-o pe aceea în spirit, a imaginii cu care ne-au obișnuit portretele ce i-au fost închinată de-a lungul vremii), pe care i-a conferit-o cu vigoare continuă, dar nu monocord în expresie, cu demnitate, dar nu străină de omenesc, poate ușor exterior, Costel Constantin. Se cuvin, de asemenea, notate, fețele dubioase, „jucate“ cu viclenie oncuroasă de Constantin Dinulescu ; cele de autoritară feminitate (Stana și Regina Elisabeth) creionate de Simona Bondoc ; cea de smerenie monahicească a Olgăi Delia Mateescu în Tudora. Mai puțin convingători, G. Calboreanu-jr., Marian Hudac, Gheorghe Visu, acesta din urmă demonstrînd, totuși, la început de carieră, o netăgăduită personalitate actoricească. Ceilalți, mulți interpreți în și mai multe interpretări — mai fugare ori de mai lungă respirație —, schițe utile, dar fără relief deosebit. Notabile, însă, prin efortul de refuz al ispitelor de patos artificial, prin vivacitatea și tonusul general ridicat în care se păstrează întreg ansamblul.

Capul — drama lui Mihnea Gheorghiu și spectacolul Letiției Popa — merită, însă, reveniri analitice, dincolo de judecățile imediat legate de seara premierei.