

Brecht și anatomia fascismului

„ASCENSIUNEA LUI ARTURO UI POATE FI OPRITĂ”,
pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R.*

● UN CONTEXT DE DUPLICITATE MORALĂ

Dacă *Ascensiunea lui Arturo Ui...* ar fi numai o simbolică relatare de fapte, ea și-ar putea pierde, cu timpul, actualitatea. Au trecut aproape douăzeci de ani de la înfrângerea hitleriștilor, istoria fascismului e cunoscută sub toate aspectele ei. Dar piesa gangsterească a lui Brecht nu este relatare, ci analiză. Ea nu evocă numai cele petrecute (și se știe că autorul nu a dorit și nu a realizat o identificare absolută între subiectul convențional al piesei și evenimentele trăite de Germania anilor 1929—1938), ci pătrunde în esența faptelor și explică mecanismul care le-a făcut posibile. Spectatorul contemporan nu poate rămâne indiferent în fața acestei investigații, pentru că ea atacă direct și mai cu seamă stările de spirit, interesele, idealurile și convingerile strimbe care au permis înrobirea unei țări de către o bandă de criminali. Studiul politic întreprins de Brecht asupra lumii burgheze contemporane se concentrează în primul rând asupra domeniului moral: este examenul conștiinței unei societăți în descompunere. Și apelul lansat în sală — „fiți de veghe! Și puneți mina — nu fiți vorbe-încurcă” — privește toate urmele și influențele pe care educația specifică acestei societăți le-a generat și le mai generează și care pot slăbi combativitatea politică a oamenilor contemporani, dezarmându-i în fața crimei.

Terenul social-psihologic cel mai favorabil ascensiunii lui Arturo Ui este duplicitatea morală, specifică burgheziei. Ea îmbracă, la diferiți lideri din economie și politică, forme de ipocrizie lucidă sau aparent inconștientă. Aceeași duplicitate afectează însă și pe micii tejghetari care vorbesc cu groază și dispreț despre crimele bandei de gangsteri, dar se mulțumesc să-i indemne pe alții la luptă. („Vă cere să porniți la luptă / Cu orice preț! — Cum? De ce tocmai noi? / Noi ne spălăm pe mâini. / — Iar noi sperăm că / Să dea Domnul! javra asta-odată / Va da și peste alții mai colțoși.”) Acest joc de-a adevărul și minciuna — pe care îl practică, fie ca mod de evoluție politică, fie ca lașă atitudine de autoapărare, toți eroii piesei — amintește definiția magistrală dată de Marx psihologiei mic-burgheze: „Micul burghez se compune, ca și istoricul Raumer, din «pe de o parte» și «pe de altă parte».

* Data premierei: 6 octombrie 1963. Regia: Horea Popescu. Scenografia: Jules Perahim. Distribuția: Marga Anghelescu (Comentator și Femeia); Iulian Necșulescu (Clark); Titu Vedeia (Flake); Geo Maican (Butcher); Ion Pascu (Mulberry); Gheorghe Alexandria (Carther); Ion Răceanu (Goodwill); Ion Gheorghiu (Sheet); Ion Aurel Manolescu (Bowl); Aurel Ghițescu (Dogsborough); Simion Negrilă (Ținărul Dogsborough); Șt. Mihăilescu-Brăila (Arturo Ui); Colea Răutu (Ernesto Roma); Corado Negreanu (Giuseppe Givola); Ion Pogonat (Emmanuele Giri); Ileana Codarcea (Daisy); Ștefan Bănică (Tedd Ragg); Alexandru Azoitei (Ținărul Inna); Mircea Cruceanu (Greenwood); Traian Dăncănu (Actorul); Costel Gheorghiu (O'Casey); Minel Klepper (Gaffles); Milaii Constantinescu (Judecătorul); Sergiu Demetriad (Procurorul); Paul Ioachim (Apărătorul); Ernest Maftei (Fish); Ion Vilcu (Hook); Cornel Vulpe (Ignatius Dullfeet); Gratiela Albini (Betty Dullfeet); Mircea Dumitru (Preutul); Oamenii de încredere ai lui Ui; Negustori de legume din Capoha și Cicero; Gazetari și reporteri; Garda personală a lui Ui, Roma și Giri; muzicanți, aprozi, sentinele.



sa se manifestă în concepțiile sale economice și în consecință în politica sa, în concepțiile sale religioase, științifice și artistice. Tot astfel, în morala sa și-n toate. El este contradicția personificată... Șarlatania în știință și oportunismul în politică sînt inseparabile de un asemenea punct de vedere... Astfel dispăre în mod necesar acel simplu simț moral care l-a ținut pe Rousseau, de exemplu, departe de orice compromis, fie și aparent, cu autoritățile existente". Și Brecht demonstrează că această psihologie filistină — tipică și pentru marii burghezi, nu numai pentru cei mici — generează crima, pe scara unor mari pustii sociale. De remarcă că mediile sociale cuprinse în această analiză se stratifică începînd de la „micul teșchetar” în sus: ambalatorii și docherii nu sînt pomeniți decît ca acuzați, atunci cînd este vorba de a se pune capăt grevelor, și nu sînt prezenți decît o singură dată, în ființa șomerului drogat Fish, adus în fața judecării ca principal vinovat pentru toate crimele și incendierile și condamnat tocmai pentru a scoate de sub vinovăție, pe cît posibil, pe gangsteri, adevărații făptași. Deci, în piesă, muncitorul nu este prezent decît ca o amenințare pentru cei din trust — concretizată în corul docherilor care cer anchetă — și ca victimă, pe spinarea căreia oamenii de afaceri își realizează mașinațiile; el nu este deloc implicat în jocul de duplicități, care face posibilă ascensiunea criminalilor, ci face parte din altă lume. Scriitorul acuză exclusiv politica burgheză și morala pe care ea o generează și, în același timp, o folosește ca sprijin. Aici se află și sensul mai profund al analogiei pe care o dezvăluie Brecht între fascism și acțiunea bandelor de gangsteri din America — nu doar în asemănările imediate dintre aceste fenomene de descompunere a societății capitaliste, manifestată prin explozii de violență, ci în înrudirea criminală a oricărei politici interne sau internaționale „de forță”. Și aceasta este una din semnificațiile cele mai acut-actuale proprii textului.

Lăcomia, minciuna, lașitatea — iată coordonatele morale ale lumii în care se poate naște și poate deveni stăpîn un Hitler-Ui. Conopida este simbolul diavolului ascuns care conduce din umbră acest univers — interesul, pofta de cîștig, banul. „Nu mai e Dullfeet, aibă-l Domnu-în pază, / Dar conopida dumneavoastră există”, i se adresează Ui soției celui pe care l-a ucis, chemînd-o să pactizeze cu el. Și mai departe, cît se poate de clar: „Lucrați în conopidă, doamnă Dullfeet. / Și eu. Aceasta-i puntea între mine / și dumneavoastră.” Și în numele „conopidei”, soția victimei se alătură criminalului. „Conopida” îi oferă banditului primele posibilități de ascensiune; de dragul ei, Ui își asasinază cel mai bun prieten, singurul om care credea cu adevărat în „cauză”; „conopida” este punctul vulnerabil al cinstului Dogsborough; dorința de cîștig în comerțul de legume este cea care astupă gura micilor teșchetari, reducîndu-i la pasivitate. „Conopida” constituie fatalitatea, destinul tragic în piesă; lupta pentru ea este motorul uluitoarei parăzi de matrapazlicuri și ipocrizii, pe care Brecht o desfășoară pe scenă. De ce tocmai o asemenea plantă inofensivă și ușor ridicolă să personifice forțele diabolice — precis determinate istoric și social — din piesă? Pesemne, pentru a defini, fără puțință de echivoc, meschinăria, lipsa de grandoare și înșelătoarea inocență a demonilor capitalismului.

Gama ipocriziilor politice și morale descrise în piesă este extrem de întinsă. Dogsborough refuză să sprijine trustul, dar, „naiv”, crede că negustorii îi oferă casa de șlepură a lui Sheet ca recompensă pentru cîntea lui; acceptă, și asta îl obligă la toate înșelăciunile și fraudele pe care caută să le evite. Clark și Mulberry depling moartea lui Dullfeet și condamnă în vorbe această crimă, cînd ei înșiși au pus la cale uciderea lui Sheet și i-au dat puterea lui Ui. Dullfeet protestează împotriva asasinării lui Sheet — „un armator, om de condiție, nu un oarecare” —, dar ignoră senin soarta oamenilor simpli, de pildă Bowl și Fish. Doamna Dullfeet, care în fața mormintului soțului ei, declamă cele mai patetice fraze de acuzare împotriva crimei, este cea care a cerut înlăturarea lui Roma, care trebuie să dispară „oricum”. De fapt, ea își ucide soțul, atunci cînd îi cere să negocieze cu Ui și deschide astfel drum „ciumei” în Cicero; tot ea, în ciuda celor mai frumoase din protestele rostite la cimitir, va saluta sosirea despotului în oraș. Ui însuși pretinde că îl iubește pe Roma și, pe față, refuză să-l sacrifice ambițiilor celor de la trust, pentru ca, peste cîteva ore, să se ducă să-l predea pe vechiul său prieten dușmanilor. Este o lume fără eroi și fără nimic ferm, în care foarte puțini (Apărătorul, Anchetatorul, reprezentanții ai intelectualității cinslite) au curajul să se împotrivesc răului, și foarte mulți sînt gata să se înfrupte din umările crimei.

Printre micii teșchetari se găsesc cîte unii care au curajul să spună ceva din ce cred, sau să manifeste o atitudine dezaprobatore; dar aceștia sînt atît de singuri, neorganizați și nehotărîți, încît nu constituie nici o primejdie pentru gang-

steri. În urma primelor înfringeri, toți zarzavații sînt paralizați de spaimă; în jalnicul lor final, lașii cîntă condamnarea lașității. („Omor! Măcel! Bun plac! Șantaje! Jaf! Mai rău: îngăduință! Resemnare și lașitate!... Așa ceva doar noi puteam păți. / N-avem șira spinării... etc.”)

Astfel, noțiunile de cinste, dreptate, libertate, justiție devin în gura acestor eroi goale, folosite doar pentru a justifica lupta fiecăruia pentru satisfacerea intereselor sale, mai ambițioase sau mai meschine. Această stare de lucruri e perfect caracterizată în schimbul de replici dintre Dullfeet și Givola: „— Cu forța, Givola, n-ajungi la glorie. / — La țintă însă, da. Vorbind de flori.” Și astfel, „vorbind de flori”, majoritatea erorilor devin mai mult sau mai puțin complici la crimă.

În acest context, aluziile la marile tragedii clasice nu au rolul unor accente de parodie. Analogiile sînt de substanță. Scena plimbării pașnice prin florărie, cu dialogurile alternative dintre cele patru personaje, care discută două cîte două, trimite direct la plimbarea lui Faust, Mefisto, Margareta și bătrîna mijlocitoare din capodopera lui Goethe, sunînd ca o sarcastică și neiertătoare batjocură la adresa idilismului filistin german. În episodul din cimitir, Brecht reia schema scenei celebre — din *Richard al III-lea* — în care lady Ann se lasă sedusă chiar în fața sicriului. Este un mod de a concretiza comparația enunțată în prolog și de a sublinia astfel joshicia, forța lipsită de orice strălucire, atît a șefului de gangsteri, cît și a victimei care îi devine complice. Lady Ann își schimbă atitudinea față de Richard, chiar în fața noastră; la Brecht, Betty Dullfeet iese din scenă, pîrînd a refuza pentru totdeauna coaliția cu Ui, pentru ca, în tabloul imediat următor, să rostească elogiul călăului. Contradicția între vorbă și faptă devine astfel mai evidentă. Și în alte scene, Brecht utilizează acest procedeu, pentru a-și demasca violent eroii: Arturo respinge propunerea de a-l suprima pe Roma, pentru ca, după asta, să-l vedem participînd direct la asasinarea prietenului său; Dogsborough primește cadoul trustului, fără să se angajeze cu nimic, pentru ca să-l reîntîlnim implicat direct în scandalul cu împrumuturile. Personajele nu vorbesc sincer aproape niciodată, nu-și mărturisesc gîndurile, și dacă nu cunoști textul, e greu să-ți imaginezi care va fi reacția lor de la o scenă la alta. Aceste răsturnări imprevizibile concretizează spectaculos, în cel mai pregnant element al imaginii scenice — acțiunea —, caracterul duplicitar al vieții trăite de eroi.

SPECTACOLUL ●

Teatrul Muncitoresc C.F.R. trebuie felicitat, și pentru introducerea în reper-toriu a acestei piese, pe care ar fi fost bine s-o vedem mai devreme pe scenele bucureștene, și pentru spectacolul care, în regia lui Horea Popescu și decorurile lui Jules Perahim, constituie una dintre cele mai izbutite realizări ale acestui colectiv — o imagine de ansamblu, vie, precisă în sensurile ei acuzatoare, clară, a procesului politic-social descris de Brecht.

Efortul de clarificare și de analiză este evident în întregul spectacol. Pentru asta, regizorul a ales o versiune puțin deosebită de cea publicată la noi, versiunea care s-a jucat și la Berliner Ensemble. Modificările efectuate în text — suprimarea unor scene, scurtarea unor monologe, unele inversări — nu urmăresc doar să asigure un ritm fără relaxare interpretării: ele limpezesc evoluția subiectului, simplificînd, în sensul bun al cuvîntului, multitudinea de acțiuni și conflicte din piesă. Ideea regizorului de a face din inscripțiile finale ale fiecărui tablou un comentariu plasat înainte de începerea acțiunii și însoțit de proiecții din jurnalele de actualitate ale vremii este foarte bună, deoarece, de la bun început, situează parabola brechtiană într-un cadru istoric precis, pregătind spectatorul pentru ceea ce urmează și stimulîndu-i curiozitatea.

Pentru cei care o pun în scenă, piesa prezintă un pericol: foarte pestrîță, scrisă pe un ton voit strident, în manieră de spectacol de bîlci, ea îngăduie alunecări spre un comic ușor, de parodie, care poate minimaliza sensurile mari. Horea Popescu a ținut seama însă de indicația dramaturgului: „Parodia, în înțelesul curat al cuvîntului, trebuie totuși evitată, firește”. El a evitat, în punerea în scenă, fanteziile regizorale care puteau să devieze atenția spectatorilor în direcții nedorite. Compoziția este elegantă, echilibrată, construită cu simț al măsurii, și astfel spectacolul se înfățișează publicului cu toată gravitatea, fără să devină rigid sau să piardă, prin asta, umorul. Ceea ce vedem la Teatrul Muncitoresc C.F.R. este o sinistrală farsă pe teme politice, jucată cu deplină conștiințiozitate și răspundere.

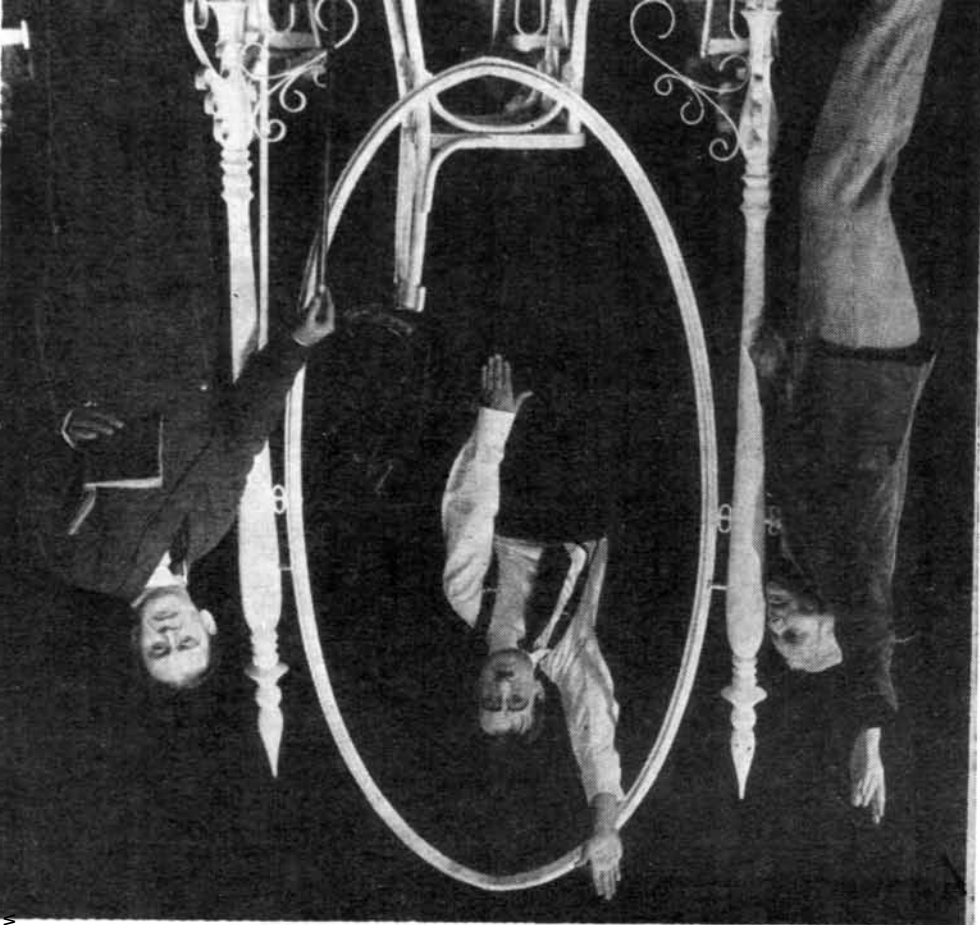


Scenă din spectacol

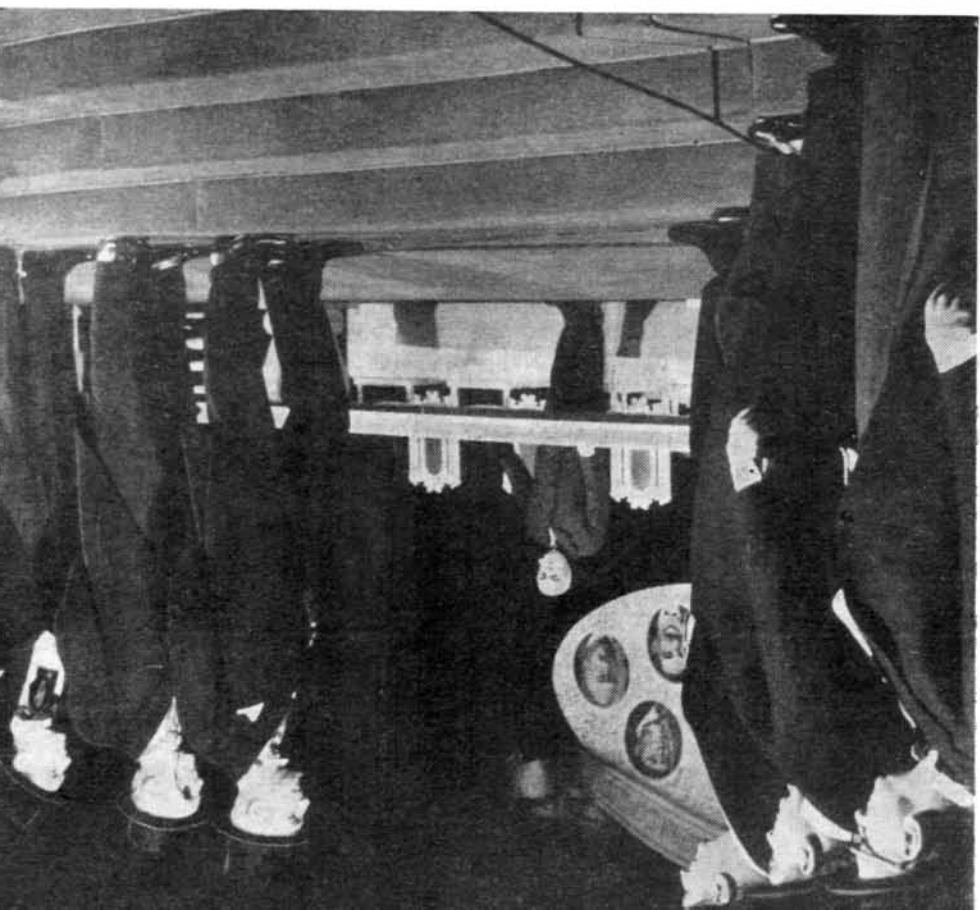
Aurel Ghițescu (Dogsborough), Titu Vedeia (Flake), Simion Negrilă (Tînărul Dogsborough), Geo Maican (Butcher)



Traian Dăncănu (Astorul), Șt. Mihăilescu-Brăila (Arturo Ui), Corado Negreanu (Giuseppe Giovoia)



Scenă din spectacol



Viziunea regizorului se distinge clar în mișcările de ansamblu, în aspectul și în gruparea personajelor. Se poate susține că Horea Popescu a izbutit să dea piesei acea „interpretare plastică, mișcată într-un tempo rapid, cu clare tablouri de grup”, pe care și-o dorea Brecht. Sensurile sînt transcrise mai ales în acest mod, spectacolul fiind în primul rînd un spectacol al regizorului și al scenografului. Decorul lui Jules Perahim creează o imagine directă a celui consens de duplicitate generală care favorizează ascensiunea lui Ui: idilica înfățișare a vilei lui Dogsborough și a florăriei lui Givola vin să acuze aparenta de pașnică nevinovăție a celor care pun la cale crime „vorbînd de flori”; la procesul incendiatorilor, justiția ia chipul unei femei frumoase și seducătoare, foarte străină de ideea severei incoruptibilități; la cimitir, albul pietrelor, negrul costumelor și movul panglicilor de la coroanele de flori produce, prin modul în care sînt repartizate în scenă, exact impresia de veselie sinistră pe care o degajă textul.

Apariția și evoluția personajelor în scenă, raporturile spațiale care se creează între ele, atitudinile și mișcările lor reușesc să sugereze direct, prin plastica imaginii scenice, ideea. Păstrînd de la început pînă la sfîrșit tonalitatea de mare montare de bilci — anunțată de Comentator în prolog, în fața unui panoptic de fotografii și montaje fotografice —, plastica fiecărei scene traduce fidel nuanțele atmosferei. Ascensiunea lui Arturo Ui se descrie în transformările pe care le-a suferit camera lui de la Hotelul Mammoth. În primul tablou, cadrul alb al oglinzii și scaunele albe există doar pentru a exprima, în geometria de alb și negru, răceala impersonală a unei asemenea încaperi, creînd protagonistei posibilități variate de mișcare; în episodul disputelor dintre Roma, Givola și Giri, camera capătă aspectul unui sanctuar, înspăimîntător și ridicol prin pretențiile de fast; cercul de oameni instalați pe scaune albe, care se rotesc în jurul fotoliului-tron al conducătorului, creează impresia unui rit absurd și plin de amenințări. Parada personajelor, la înmormîntare, redă exact ideea de glumă sinistră cu moartea, pe care o exprimă și leit-motivul muzical al întregului spectacol — parafrază veselă, în ritm de marș, a uneia din temeale marșului funebru de Chopin.

Regizorul a creat uneori relații și împrejurări inexistente în text, pentru a sublinia ideea spectacolului. Comentatorul — femeia care rostește prologul și comentariile de precizare politică de pe parcurs — este identificat cu soția de negustor din Cicero, ucisă în final; apelul ei disperat nu rămîne singuratic, pe scena goală, ci clamat în prezența tuturor personajelor care au asistat la apoteoza lui Arturo Ui. Astfel, strigătul ei „ajutor” răsună ca o acuzație, și mai puternică în fața pasivității celor care o privesc fără să îndrăznească să facă o mișcare.

● EFECTUL DE DISTANȚARE ? CLARITATEA INTENȚIILOR

Cîteva interpretări se detașează net din ansamblu, ca reale creații ale actorilor. În primul rînd, aceea a lui Șt. Mihăilescu-Brăila, în rolul principal. Descrie de el, Ui ni se arată personal, ca o individualitate vie, fără să piardă nimic din semnificațiile generale ale personajului brechtian, și astfel satira capătă forță. Eroul se înscrie în continuarea cîtorva din marile roluri realizate de actor — Optimistenko și Puntila —, dovedind, încă o dată și cu strălucire, capacitatea interpretului de a crea personaje memorabile în sfera exigentă și dificilă a satirei excentrice.

Ca mulți actori de mare talent, Șt. Mihăilescu-Brăila are o deosebită „prezență” scenică: simpla lui apariție pe podium — chiar atunci cînd nu rostește nici o replică și nu execută nici o acțiune — spune mult despre personaj, nu poate să treacă neobservată. Așa se întîmplă cu prezentarea lui Arturo Ui în prolog. Sînd cîteva minute la rampă, nemișcat și fără un cuvînt, actorul izbuteste să creeze în sală sentimentul că cel care a intrat în scenă este într-adevăr eroul principal. Chipul lui este umil, șters; masca albă a groazei abia conturată; personajul pare să ne ceară iertare pentru înfățișarea lui, să ne implore (așa cum mai tîrziu îl va implora pe Dogsborough) să-l tolerăm în prezența noastră. Și tocmai această slugărnice — această obraznică umilînță — pare plină de amenințări.

Poate fi „trăit” un personaj brechtian fără a altera orientarea spectacolului? Teoretic, e greu de răspuns; pe scenă însă, creația lui Mihăilescu-Brăila dă o foarte interesantă rezolvare acestei probleme. Înzestrat cu deosebite calități pentru investigații psihologice și cu o forță intuitivă care îi permite să transpună în vibrație afectivă nuanțele subtile ale unui rol, actorul apare întotdeauna pe scenă „crezînd” adînc în personajul său. Placată pe exagerarea, pe hiperbola brechtiană.

această credință a interpretului dă personajului viață, conferindu-i o realitate fantastică. Ceea ce vedem nu mai este o caricatură, ci o ființă vie — monstruoasă, diformă, absolut anormală. Personajul devine astfel foarte bogat, lungile lui monoloage și discursuri nu sînt niciodată monotone. El ne apare uneori de o desăvîrșită prostie, perfect inapetent la orice idee elevată — ca în scena în care citește discursul lui Marc Antoniu —, pentru ca, în alte scene, să ni se înfățișeze de o perfidie diabolică în josnicia ei; lichea umilă, cu apucături de haimana, el devine, spre sfîrșit, fantosă sinistră, cu un gust accentuat pentru grandoare și ceremonii; cuprins în clipele de restriște de o melancolie profundă — care „poetizează” ironic ipostazele lui de nedreptățit —, U-Mihăilescu-Brăila desfășoară o vitalitate înspăimîntătoare în momentele lui active, singurele în care străbate o undă de satisfacție, amintind vag sentimentul de bucurie al oamenilor normali. Forța personajului creat astfel stă în absoluta lui lipsă de scrupule. Marea capacitate intuitivă a actorului dă conținut psihologic acrobațiilor: Mihăilescu-Brăila nu execută doar mișcările caricaturale propuse de regizor, ci simte și redă conștient semnificația acestor momente de expresie plastică.

Prezențe vii, pregnante, aduc în scenă și Colea Răutu și Corado Negreanu. Primul îi conferă lui Roma o brutalitate lipsită de inteligență, sugerînd însă, dincolo de criminala violență a personajului, credința în „cauză”: în atitudinea lui descifrăm un fel de cavalierism banditesc întîrziat, pe care îl plătește scump, de altfel. Givola, în interpretarea lui Corado Negreanu, are multă siguranță și o amabilitate cinică, sub care se disting clar calculul și lipsa de scrupul.

Ion Pogonat a întregit tripleta gangsterilor, izbutind să-i confere lui Emma-nuele Giri înfățișarea de clovn pe care o indică Brecht, dar fără ca veselia lui să capete acea intensitate feroce care îi face pe toți să se teamă cînd îl aud rîzînd, mai mult chiar decît atunci cînd îl văd ucigînd. Comentator a fost Marga Anghelescu, reușind să capteze atenția sălii mai ales în ultima apariție — în monologul femeii rănite (personaj identificat de regie cu Comentatorul); în prolog, jocul ei suferă de o anumită crispă, care o împiedică să stabilească o comunicare firească, nestingerită cu sala. Iulian Necșulescu (Clark), Ion Gheorghiu (Sheet), Aurel Ghițescu (Dogsborough), Ștefan Bănică (Tedd Ragg), Alexandru Azoitei (Inna), Traian Dăncănu (Actorul), Grațiana Albini (Betty Dullfeet) aduc în scenă „mășți” conforme cu exigențele piesei; deși personajele ar fi putut fi încă aprofundate — și despre asta vom vorbi —, este evident efortul colectiv, just și perseverent îndrumat de regizor, pentru a transmite clar sensurile rolurilor interpretate.

* * *

Nu pentru a găsi și cusururi unui spectacol izbutit ca acesta vom stărui asupra unor deficiențe de interpretare, ci pentru că ele permit să readucem în discuție probleme importante pentru viața noastră teatrală.

Teatrul lui Brecht, și mai ales o piesă ca aceasta, cere fiecărui interpret, de la figurant pînă la protagonist, să aducă în scenă personaje bine definite, colorate, individualizate. Ceea ce nu se întîmplă totdeauna la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Cum am arătat, interpretările sînt precise și execuția lor dovedește respect față de concepția regizorală. Cu toate acestea, unele apariții sînt schematizate sau devin chiar ușor incoerente. Așa se întîmplă cu primul dialog dintre oamenii de afaceri, la începutul tabloului întîi. Cuvintele sînt rostite clar, frazările și intonațiile par juste, totuși, în succesiunea versurilor, este greu să înțelegi ce urmăresc personajele, care sînt intențiile lor, ce anume îi preocupă și în ce fel. Ar fi, desigur, absurd să cerem fiecăruia din cei 80 de interpreți ai spectacolului talent deosebit sau virtuozitate. Dar nu despre asta e vorba. În trupa lui Planchon, se știe, mulți dintre interpreți proveneau din amatori — deci nu aveau o pregătire profesională sistematică — și nu toți demonstau aptitudini excepționale. Cu toate acestea, ei transmiteau în sală *just și clar intențiile personajelor*, nu le alterau prin efecte parazitare. Ceea ce se întîmplă cu Iulian Necșulescu, Titu Vedeu, Geo Maican și alți interpreți din spectacol nu se explică nici prin lipsa de aptitudini, nici prin lipsa de experiență, ci prin deprinderi greșite. Obiceiul de a se pune în evidență „jucînd” intonațiile și efectele de mișcare în sine, deprinderea autodemonstrării și a declamației acoperă sensurile generale ale unor replici și tirade, le înțeptoșează înțelesul.

Un exemplu, pentru a clarifica această observație. În tabloul de la tripou, Ștefan Bănică aduce în scenă o apariție colorată, convingătoare — aceea a lui

Tedd Ragg. Actorul ratează însă momentul-eheie al personajului: monologul scurt, aruncat direct în sală — „Am rănit eu vreodată pe cineva din dumneavoastră?”. Aici, interpretul trebuia să transmită publicului o dublă intenție: intenția generală a personajului de a-l provoca la acțiune pe Ui, scoțându-l din fire — intenție pe care personajul o realizează printr-o gamă de acțiuni și adaptări, de la „chemarea la luptă”, deschisă, până la sarcasm —, și intenția autorului împinsă aici, prin intermediul eroului, pe prim-plan, de a preveni direct publicul de primejdiile care se ascund în pasivitate și în nepedepsirea crimei. Monologul lui Ragg sp ne spectatorilor mai mult decât urmărește personajul: „Dacă veți uita crimele comise chiar împotriva voastră, criminalii vă vor lovi din nou”. Aceste intenții ale personajului și ale autorului (de care regizorul a fost conștient, dovadă aducerea actorului în avanscenă) se atenuază până la a deveni confuze, fiindcă interpretul nu este preocupat în primul rând de claritatea și pregnanța sensurilor, ci de aspectul înfricoșător, „de groază”, al eroului, pe care îl joacă aici în sine. Or, fără această claritate a sensurilor — accentuată la Erechth până la acea expresie-limită, denumită efect de distanțare —, un spectacol brechtian (și, în general, o interpretare de factură contemporană) nu este cu puțință. De aceea, spectacolul apare oarecum sărăcit sub un aspect: sintem informați despre nuanțele psihologice pe care le îmbracă duplicitatea și ticăloșia complicității cu gangsterii, dar nu avem prilejul de a le observa cu pregnanța pe care o au ele în text. De aceea, și sentimentul de groază este mai puțin puternic decât la lectură.

Experiența — sub atâtea raporturi fructuoasă — a Teatrului Muncitoresc C.F.R. cu *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* are și acest merit: ea dovedește, prin contrapunerea unor moduri de interpretare, care este criteriul esențial de deosebire între un joc de factură cu adevărat contemporană și un mod de interpretare depășit. Acest criteriu poate fi formulat răspicat și respectarea lui este accesibilă oricărui actor. Este vorba de claritatea și pregnanța intențiilor. Se transmit sau nu se transmit în sală precis dorința, mobilul, obiectivul eroului; se înțelege limpede ce vrea un erou sau altul, sau nu; putem urmări fără efort deosebit spre ce li de fiecare personaj, într-o acțiune colectivă, ce preocupări și ce gânduri îl stăpinesc, sau asistăm la scene în care actorii vorbesc și se mișcă mai agitat sau mai calm, fără să înțelegem de ce o fac? Iată un punct de reper sigur. Criteriul nu este nou: de la Stanislavski încoace, mulți regizori mari au revenit la el. Dar, pentru practica de fiecare zi a teatrelor, este util să nu fie niciodată uitat.

Încheind această paranteză, care se referă mai mult la formația generală și la stilul de joc, de totdeauna, al actorilor de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. (și din alte teatre) decât la realizările lor în piesa lui Brecht, se cuvine să revenim încă o dată asupra meritelor acestui spectacol. Curajul de a monta unul din cele mai dificile texte ale unui dificil dramaturg contemporan, claritatea politică, forța imaginilor scenice realizate prin interacțiunea plasticii și a interpretării actorilor, un discurs expresiv și perfect adaptat textului, creația neobișnuită a protagonistului, gradația și echilibrul spectacolului, în ansamblu — iată calitățile prin care, încă o dată, conlucrarea lui Horea Popescu cu Teatrul Muncitoresc C.F.R. înscrie, în istoria acestui ansamblu și în peisajul general al vieții noastre teatrale, o reușită demnă de mai multă atenție decât cea care i-a fost acordată, până acum, de critică.

Ana Maria Nartî