

putea și ar trebui să fie, ci cum *este*. Machiavelli respinge deoptrivă concepția *Divinei Comedii*, după care cauza primă a naturii și omului e în afara lor, dincolo de lume, și aceea a lui Boccaccio, care atribuie hazardului, norocului, forța animatoare; autorul *Mandragolei* crede că puterile și legile care îl conduc pe om trebuie căutate în el însuși — iată de ce, nu întâmplător și intrigă, ci *caracterul* constituie fundamentul artei. Și De Sanctis încheie arătând că în *Mandragola* simțămîntul adinc al realului indică o nouă direcție estetică.

La Teatrul „C. Nottara” *Mătrăguna* e un spectacol stilizat și poetic. Speriați parcă de brutalitățile textului realist al lui Machiavelli, regizorul Mihail Raicu și scenograful Toni Gheorghiu au evadat din comedia de caracter naturistă și licențioasă, în care erosul se manifestă cu o virulență aproape sălbatică, în sfere mai pure; căutînd o noblețe a sugestiei plastice, mobile și imobile, o armonie pur estetică, o transfigurare poetică, menită să estompeze orice „vulgaritate”, ei au interpretat, de fapt, în chip personal pe autorul *Mătrăguinei*. Regizorul s-a lăsat, poate, sedus de versurile prologului și de cele rostite de-a lungul întregii piese, între acte, de același prolog, învăluind de la început pe spectator în dulcea și înțeleapta lor poezie. La timpul său, prologul era dătător de ton: Ariosto și-l debita în persoană. Actorul Tudorel Popa ar fi poetizat convenabil, dacă defi-

ciențe de dicțiune nu l-ar fi făcut nepotrivit în această postură; în ciuda lor însă, textul strălucește.

În rolul lui messer Nicia, „doctorul” mai mult decît naiv, soțul tras pe sfoară în mod atît de grosolan, N. Neamțu-Ottonețel și-a dovedit încă o dată marea sa experiență scenică, redînd cu haz clasicul personaj. Tinărul Iurie Darie e un... prea tînăr Callimaco: eroul lui Machiavelli are o anumită maturitate vicioasă, el nu este un juvenil și romantic adorator, ci un desfrînat care vrea pur și simplu să-și împlinească pofta. Cît privește complexul caracter al lui Ligurio, Dominic Stanca a încercat să redea personajului tocmai acea „gurmandiză spirituală”, acea plăcere morbidă de a participa la rău, mizînd pe inteligență, dar lipsind rolul de spontaneitate. Fra Timoteo al lui Dem Savu are mult haz, rolul fiind compus cu pricepere și talent, în limitele discrete ale artei. Proaspătă apariție are Aurel Cioranu, în Siro, servitorul lui Callimaco. Angela Chiuaru (Lucrezia), Puica Stănescu (Sostrata) și Dorina Donne (O femeie), și-au avut fiecare onesta lor contribuție în a realiza scenic aspectul fizic, puținătatea gîndirii și temperamentul personajelor respective.

Dacă întreg spectacolul ar fi fost însă mai temperamental conceput, ne-am fi apropiat de acel realism efectiv al autorului *Mătrăguinei*. O stilizare fidelă spiritului lui Machiavelli ar fi trebuit mai degrabă să se îndrepte spre grotesc.

I. NEGOIȚESCU

## Nedumeriri și certitudini

Teatrul de Stat din Sibiu ne-a oferit, la începutul acestei stagiuni, cîteva prețioase surprize: o sală complet refăcută, de o mare eleganță și comodate artistice, un nou colectiv dramatic — secția germană — și, în cadrul acestui colectiv, premiera pe țară a unui spectacol Bertolt Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder*.

Chiar pentru un cititor avizat în dramaturgia lui Brecht, un spectacol de acest fel uluiește și derutează. Spectatorul trebuie să realizeze o mutație în ordinea valorilor, un salt al sensibilității sale spre o zonă de participare cu totul nouă, cu totul neobișnuită. Vechiul teatru „aristotelic”, cum îi plăcea lui Brecht să definească teatrul dramatic, concepea personajele și conflictul ca ceva dat, ca ceva obiectiv și opera asupra spectatorului prin efecte emotive ex-

trem de calculate. Teatrul epic își ia sarcina de a rupe cu toate formele dramatice existente. Se declară, astfel, război patetismului, retorismului, sentimentalismului, construcției fortuite, deznodămîntului: Teatrul nu trebuie să angajeze spectatorul, nu trebuie să-l zguduie, să-l tîrască cu sine, desființîndu-i individualitatea, judecata. Teatrul trebuie să povestească, trebuie să analizeze, trebuie să demonstreze și să educe. Spectatorului să nu i se ofere soluții de-a gata; el singur, printr-o participare activă la povestire, trebuie să mediteze și să tragă concluziile. De aici, o serie întregă de inovații în teoria și tehnica scenei. Teatrul epic brechtian pretinde, dacă nu un alt public, în orice caz, un cu totul alt mod de participare a acestui public. Întreaga concepție regizorală și scenogra-

fică e răsturnată. Dispare aproape total decorul, apar pancartele indicative și — interesant! — apare cronicarul (o voce din întineric) care, la începutul fiecărui tablou, anunță locul, timpul și acțiunea care urmează a fi reprezentată în tabloul următor. Dar ceea ce este mai surprinzător, e noua tehnică pe care o pretinde Brecht de la actorii teatrului său. E vorba de așa zisa „distanțare” a actorului de personajul intruchipat. În cartea sa *Kleines Organon für das Theater*, Brecht numește acest nou mod de a juca „Technik der Verfremdung”, adică *tehnica înstrăinării*. Actorul, ca și publicul de altfel, nu are voie să se identifice cu eroul interpretat, ci e obligat să ia atitudine față de acesta (aprobându-l, contrazicându-l, ironizându-l chiar), întocmai cum — după spusele lui — un om care vine din stradă și ne povestește o scenă văzută nu se identifică cu oamenii despre care povestește, ci din contra...

*Mutter Courage*, scrisă în 1938, este una din cele mai tipice și mai mult jucate piese ale lui Brecht. Acțiunea se petrece în timpul războiului de 30 de ani și, în cele 12 tablouri, acoperă o lungă perioadă din viața unei biete vivandiere, Anna Fierling, poreclită Mutter Courage. Femeia aceasta, împreună cu cei trei copii ai săi, Ellif, Schweizerkas și muta Katrin, înhamă la căruța în care poartă marfa micului lor comerț, circulă printr-o Germanie devastată de furia cumplită a războiului. Mutter

Courage vrea să se îmbogățească: „Războiul, zice ea, se face pentru ciștiș. Altfel, noi, sărăntoșii, ce interes am avea să participăm?” În același timp, ar dori să salveze și viața copiilor săi. Ellif, prostănac și bătaș, se angajează în armată și, până la urmă, moare spinzurat fiindcă a jefuit niște țărani. Celălalt fiu, Schweizerkas, e idiot și cinstit. Refuză să predea catolicilor casa de bani a unui regiment protestant. În timp ce mama lui se luptă cu propria-i zgircenie, ezitând să scoată banii de răscumpărare, dușmanii îl împușcă, aducând în fața ei cadavrul bietului băiat. Katrin, tinăra și frumoasă, una din cele mai splendide figuri ale piesei, e mută. Vede tot, înțelege tot, și suferă cumplit. E un fel de Cassandra a acțiunii. Până la urmă, e împușcată pe la spate, în timp ce, — pentru a trezi pe locuitorii cetății Halle, amenințați de un asalt prin surprindere — bate toba de pe acoperișul unei case. Mutter Courage își pierde astfel toți copiii; rămâne singură. N-a învățat nimic, n-a primit nimic. A suferit, a blestemat, dar până la urmă se înhamă din nou, singură, la căruța ei, pentru a-și continua odiseea. „Sper să mă descurc”, zice ea în ultima ei replică. „Căruța e ușoară, acum. Trebuie neapărat să-mi reiau afacerile...”

Brecht precizează în felul următor morală piesei: „Ceea ce trebuie să înțelegem din ea este faptul că, în timpul războiului, marile afaceri nu se fac de către oamenii mici. Războiul, care nu este altceva decât

Scenă din tabloul 1



continuarea — cu alte mijloace — a afa-  
cerilor, ucide virtuțile omenești, mortifică  
suferințele celor care îl suportă. Pentru acest  
motiv, trebuie să luptăm împotriva război-  
ului”.

Specificul acestei drame stă în faptul că  
nu există niciun personaj contrar, de opo-  
ziție: locul acestuia e substituit prin pre-  
zența vie, concretă, generală, a războiului.  
Războiul ca realitate, ca ființă, iată eroul  
cu care luptă, în mod inconștient, biata  
Mutter Courage. Dar și lupta aceasta e  
ciudată: e o luptă prin identificare, prin  
anihilare; eroina noastră și fatidica ei  
căruță cu mărunțișuri ajung simbolul cel  
mai depriment tocmai al acestui război de  
care se teme, dar de pe urma căreia tră-  
iește.

Spectacolul pe care ni l-a oferit secția  
germană a teatrului din Sibiu (regia Hans  
Schuschnig) e surprinzător și derutant în  
același timp. Ne-a surprins, în primul rând,  
curajul tineresc cu care acest colectiv abia  
înghiebat a atacat una din cele mai difi-  
cile piese ale repertoriului european de  
astăzi. Ne-a derutat pentru că, dincolo de  
evidentele calități ale regiei și actorilor, ni  
s-a părut, totuși, că ceea ce am văzut nu  
a fost, nu a putut să fie un spectacol  
brechtian. N-am recunoscut, decît foarte  
arareori — în monologul Yvettei Pottier  
(Erika Friedrich) și în scena morții Kattri-  
nei (excelent interpretată de Dotza Stefan)  
— fiorul specific pe care ni-l închipuiam  
a fi al teatrului epic. Încolo, tot ce am  
văzut a fost o desfășurare mai mult sau

mai puțin interesantă de tablouri create în  
stilul teatrului obișnuit. Ceea ce a emoțio-  
nat în jocul actorilor nu s-a realizat pe  
linia tehnicii instrăinării; emoția și aplau-  
zele publicului au răsplătit doar scenele  
dramatice din acest teatru, zis epic. Con-  
fuzia e justificată și regretăm enorm că,  
în acest stadiu al teatrului românesc, ne  
lipsește termenii de comparație. Sincer vor-  
bind, spectacolul *Mutter Courage* e un  
spectacol lung, dificil, aproape plictisitor.  
Cine e vinovat? Noi, publicul, pentru că  
nu avem antrenamentul teatrului epic; re-  
gia și actorii, fiindcă n-au nimerit specifi-  
cul, sau Brecht însuși, care oferă scenei  
altceva decît ceea ce preconizează teoretic?  
Nu putem să ne dăm seama.

Considerind rezultatele spectacolului din  
punctul de vedere obișnuit, nu putem îo-  
tuși ascunde bucuria unei certitudini. Chiar  
dacă n-au incarnat o eroină brechtiană, Ilse  
Thüringer și dubluna ei, Ursula Armbrus-  
ter, au demonstrat publicului — prima:  
farmecul colorat al unui joc natural, di-  
rect, simplu; iar a doua: forța și patosul  
unei neobișnuite încordări dramatice. Am  
admirat jocul fermecător al Erikăi Friedrich  
(rolul proxenetei Yvette Pottier), panto-  
mima complexă și emoționantă a interpre-  
tei rolului Kattrinei (Dotza Stefan), figura  
tartuffiană a pastorului (Victor Bulhack)  
și, mai ales, energia și promițătoarea pre-  
zență scenică a citorva tinere talente, ca:  
Joachim Szaunig, Kurt Conradt, Horst  
Strasser etc.

Ion D. SÎRBU

## Voluptatea jocului comic

Dacă în raport cu celelalte specii ale  
comediei, farsa se deslușește printr-o con-  
ducere mai arbitrară a acțiunii, în pofida  
logicii curente, printr-o conturare de ase-  
menea forțată a personajelor; în sfîrșit,  
dacă simburile comic se ascunde mai mult  
sub coaja situațiilor și a întorsăturilor de  
efect, *Onomastica domnului director*, a  
polonezilor Zdzislaw Skowronski și Iosef  
Stotwinski e — așa cum au denumit-o au-  
torii — o farsă. Dar numai în parte,  
fiindcă la compunerea ei n-au prezidat ex-  
clusiv legile speciei. Autorii s-au găsit  
în fața vechii dileme, punte de încercare  
a tuturor comediografilor de azi: există  
în societate motive satirice, există tipuri  
umane demne de a fi trase în țepa iro-  
niei, dar există — majoritare — categorii  
și individualități absolut sănătoase, zdra-  
vene sub aspectul moral și al concepției de  
viață. Calculul, din punct de vedere socio-  
logic și statistic, e exact. Numai că, din

punctul de vedere al artei, al scenei, nu e  
la fel. E clar că în comedie toate elemen-  
tele se dispun în mod firesc într-un cîmp  
ce gravitează spre nucleul comic. Orice  
altă orientare e fie fortuită, fie subsidiară.  
Forța comediei, *vis comica*, înlătură tot ce  
ii e potrivnic sau neconform. În speță,  
efortul de a alinia, cu drepturi egale, ideii,  
personaje, conjuncturi de altă ținută decît  
cea comică, e de multe ori sîntit eșecului.  
Într-o comedie, personajele cu încărcătură  
comică sînt atît de puternice, tocmai pen-  
tru că acționează pe teren propriu, încît  
pun în umbră, dacă nu în ridicol, tot res-  
tul. Cu o singură excepție, cînd personajele  
de o structură diferită de cea co-  
mică se orientează după coordonata prin-  
cipală a piesei, adică se acordează tonali-  
tății comice. Cu atît mai mult, dacă e  
vorba de farsă, fie ea cu obiectiv sa-  
tiric.

Autorii *Onomasticii domnului director* au