



## DE CE SCHILLER?

## DE CE „INTRIGĂ ȘI IUBIRE”?

 \*

De ce *Schiller*, pe afișul unui teatru care ne-a obișnuit în această stagiune să pună în circulație valorile dramaturgice moderne contemporane, prin opere nereprezentate și de mare răsunset? De ce *Intrigă și iubire*, în repertoriul unui teatru, interesat să impună în viitor opiniei publice titluri neglijate sau nedreptățite de istoria literară? Celebra piesă a marelui clasic, care „era tot ce poate fi cineva cînd nu e Goethe”, a fost des jucată pe scenele noastre, Schiller fiind de obicei preferat titanului de la Weimar, în ilustrarea clasicismului german. *Intrigă și iubire* s-a întipărit în memoria generațiilor de spectatori, ca o piesă de stil „clasic”, cu marcarea monoloagelor și izbucnirilor lirice printr-un patos „nobil”, considerat indispensabil specificului schillerian. Dar acum se pare că nu informarea spectatorilor sau slujirea devotată a clasicilor, și nici considerentele unui succes de casă au prezidat alegerea. Mobilul reprezentării acestei „prime drame germane cu tendință politică”, cum o numise Engels, a apărut expus în

\* TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA”. „Intrigă și iubire” de Fr. Schiller. Regia: Dan Nasta. Decorul: Liviu Ciulei. Costume: Ovidiu Bubulac. Distribuția: Gheorghe Aurelian (von Walter); Peter Paulhoffer (Ferdinand); Vasile Florescu (von Kalb); Anca Verești, Mihaela Juvara și Aurelia Sorescu (lady Milford); Emmerich Schäffer (Wurm); Ștefan Ciubotărașu (Miller); Aurora Șotropa (soția lui Miller); Ileana Predescu (Luise); Ileana Mîndrîlă, Maria Pricop (Sophie); Jean Reder (un camerist al prințului). În alte roluri: Radu Neacșu, Petre Moraru, Al. Gheorghiu, Constantin Botez, Const. Volvoreanu, Dan Costan, Cătălin Naum, Constantin Aronescu, Dan Dumitru.

cîteva rînduri, limpede și programatic, de către conducerea Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”. „Am urmărit să tratăm acest text, privit de obicei ca o melodramă fanată — mărturisește foarte recent Liviu Ciulei<sup>1</sup> —, redescoperindu-l din perspectiva pe care o deschid asupra lui documentele ce reconstituie atmosfera Germaniei de la sfîrșitul sec. XVIII. Am căutat să reanimăm în spectacol realitățile sociale și mentale în mijlocul cărora s-a născut piesa, și care, socotim, o explică și o justifică din punct de vedere estetic pe deplin.”

Găsim prezent aici criteriul realismului scenic, factor fundamental în construirea repertoriului teatrului, după cum ne arată spectacolele în curs (Saroyan, Labiche etc.) și proiectele sale imediate. Montarea piesei s-a vrut pîrghia unei demonstrații, încorporate unui program estetic extrem de interesant, demn de a fi urmărit și studiat îndeaproape.

<sup>1</sup> „Lupta de clasă”, nr. 4, aprilie 1965.



Ileana Pre-  
descu (Luise)  
și Peter Paul-  
hoffer (Ferdinand)

Aceste ambiții creatoare se înscriu în circuitul unor preocupări superioare, dintre cele mai edificatoare și importante în momentul teatral internațional. Ele au dat naștere celebrului *Georges Dandin*, regăndit de Planchon, sau au generat interesul entuziast din jurul *Gilcevilor din Chioggia*, montată de Strehler *altfel* decât în tradiția reprezentărilor goldoniene. Deci, o tentativă de revitalizare a unui text venerabil și notoriu, jucat pînă la uzură, și, în consecință, acoperit de stratul gros al unor interpretări impuse ca tradiție și, de aceea, succesiv împrumutate, din comoditate! Alungarea clișeelelor (uneori numite stil) și căutarea, mai bine spus, descifrarea, detectarea valorilor concrete, palpabile, ce stau la baza relațiilor autentice de viață din partitura lui dramatică, iată o întreprindere pasionantă pentru omul de teatru convins de necesitatea formulării și aplicării scenice a principiilor și expresiei realismului.

Această intenție a stat la baza noii montări Schiller, și e clar de ce teatrul a ales *Intrigă și iubire* și nu *Hoții*, *Don Carlos*, precum nici *Wilhelm Tell*, sau *Fecioara din Orléans*. „Tragedia burgheză” — cum și-a subintitulat Schiller piesa, conform predicției cultivate în perioada *Sturm und Drang* pentru genul „dramei burgheze”, foarte la modă — constituie un prototip de artă realistă în secolul de aur al literaturii germane. Liniile directoare ale acestei ilustre opere dramatice converg spre alcătuirea unui tablou pulsînd de viață autentică, ce se convertește într-o semnificativă valoare documentară; informare publicistică, am cuteza să spunem, gîndindu-ne la referiri cum ar fi cele cu privire la vînzarea supușilor ducatelor germane în America, la situația celor ce muncesc în minele de argint și cupru etc. Contextul dramatic impune cu deosebită forță imaginea „mizeriei germane” din stătuțele dezmembrate, tiranizate de o puzderie de mici despoți, acea îngrozitoare stare de „putreziciune și decădere respingătoare” a unei societăți vlăguite de descompunerea instituțiilor feudale și sufocate de filistinismul unei burghezii temătoare și lașe.

Așadar, o piesă reprezentativă pentru zugrăvirea scenică a unei epoci, pentru cei tentați să surprindă particularități specifice istorico-sociale — în nenumăratele lor nuanțe — și să le înrămeze într-o viziune organic subordonată cerințelor unui „realism de expresie”. Dacă adăugăm laboriosului travaliu, impus de o asemenea încercare, și factorul polemic, ispita răsturnării unei imagini-șablon și a unui stil devenit poncif, înțelegem potențialul de interes artistic, mobilizat de ideea reprezentării piesei acum, azi, aici — într-un anume repertoriu.

\* \* \*

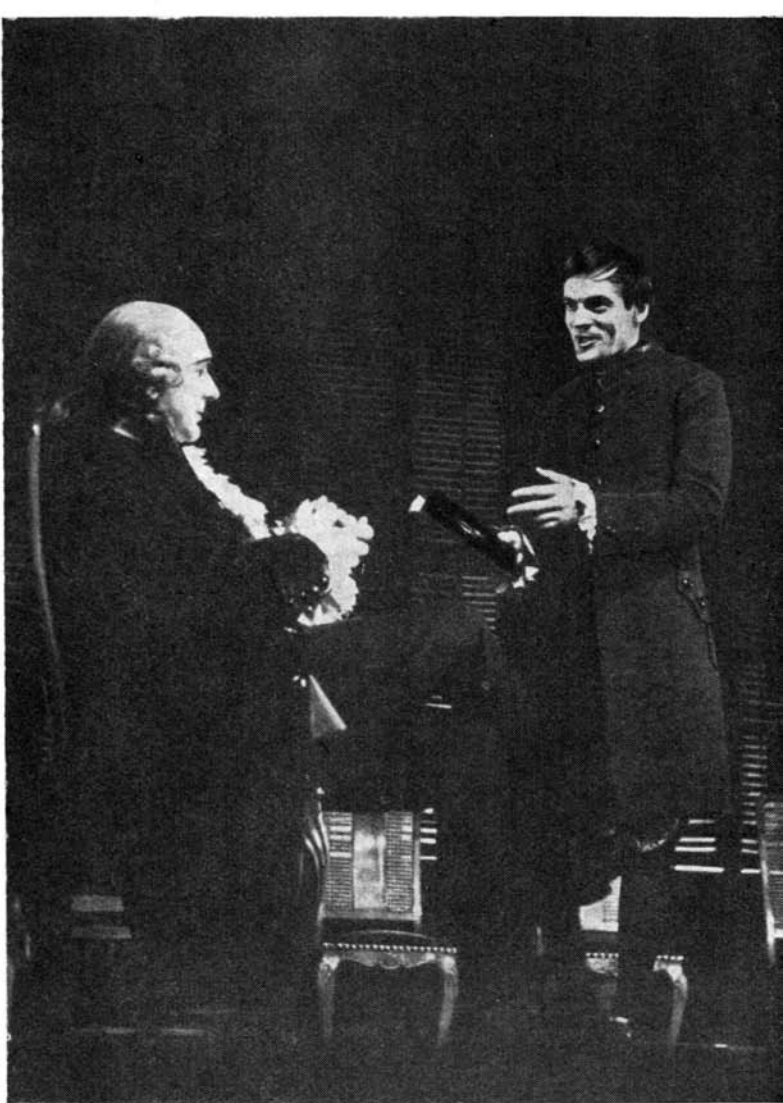
În ce măsură însă s-au realizat făgăduielile concepției, în ce grad s-au convins spectatorii, prin contactul direct cu imaginea artistică (regia — Dan Nasta), de justetea intențiilor enunțate? Cea mai elocventă tălmăcire scenică a ideii am găsit-o în decor. El este revelator, susține pe de-a-ntregul gîndurile programatice, înlesnind o adevărată redimensionare a textului. Scenografia (Liviu Ciulei) ne trimite în secolul al XVIII-lea german; ea reconstituie, printr-un interior burghez, un cabinet prezidențial și un salon monden, atmosfera, climatul psihologic, tipologia vremii. Cadrul plastic, în care detaliile de riguroasă autenticitate se alătură unei rezolvări convenționale afișate, „joacă” cu o pregnanță aproape de sine stătătoare, impunînd ritmul, tensiunea reprezentației, conducînd actorii spre găsirea detaliilor de viață ale *acestei* epoci. „Cultura” decorului impune spectatorilor asocieri multiple, de ordin afectiv, senzorial și informativ, explicînd prin valorile sale documentare natura terenului de desfășurare a dramei. Unic, funcționînd diferit în cele trei locuri de joc, decorul localizează ambianța printr-o soluție inspirată și ingenioasă. Pereții alcătuiți din ferestre (zece panouri) își schimbă valorile cu ajutorul unui singur element: jocul obloanelor și jaluzelelor; într-un cuvînt, manevrarea diferită a ferestrelor. În locuința cinstitului capelmaistru Miller, toate obloanele sînt trase, în încăpere e întuneric, creîndu-se dintr-o dată o senzație de înăbușit, de spaimă. Din cînd în cînd, Luise sau Miller privesc temător afară, deschizînd doar jumătatea unui oblon, și, prin această simplă acțiune, simțim — vie, materială — frica cu care trăiește micul-burghez în regimul polițienesc al ducatului. În biroul lui von Walter, ferestrele sînt descoperite, obloanele interioare date în lături, dar jaluzelele exterioare acoperă sticla, ferind înaltul cabinet de privirile indiscrete ale curioșilor și permițînd totodată președintelui, sau secretarului Wurm să iscodească tot ce se petrece în stradă. În sfîrșit, în salonul favoritei, Lady Millford, pereții alcătuiți din aceleași geamuri mari aduc eleganța luminii generoase, nedrămuite, cutezanța trufașă a celor ce nu ascund și nu se ascund. Tot timpul e prezent în scenă un panou-fundal ce încadrează o gravură de epocă — fațada unui palat în stilul arhitectural tipic clasicismului baroc german din secolul al XVIII-lea. Stampa mărită întărește senzația de cazarmă maiestruoasă a Curtii,

de ceremonial înghețat și exact. Insistăm asupra acestor detalii — cărora de obicei cronica dramatică nu le acordă atenția cuvenită — dată fiind funcția lor activă, determinantă în spectacol. Demonstrația scenografică nu e gratuită și nici tributară snobismului. Ea aduce în scenă o lume concretă, pasiunea pentru document obligînd la dezvoltarea unor relații dramatice concludente, în tipare riguroase. Faptul că nici un element din decor sau recuzită nu s-a născut în jocul liber al fanteziei ni se pare extrem de semnificativ. Cele două panouri exterioare, ce încadrează scena în stînga și dreapta ei, reprezintă copia în secțiune a unui detaliu dintr-un proiect al unui arhitect celebru în școala clasicismului german, Püppelmann. Mobilierul, scaunele cu speteaza de paie și curbura specifică, ca și așezarea lor simetrică, sobele — cea de teracotă din casa lui Miller, din faianță din salonul Milford —, totul pare reprodus din gravurile ce ilustrează edițiile principeș Schiller, Lessing și Goethe. Plantația, îndeosebi cea din interiorul casei lui Miller, e inspirată de desenele în creion alcătuite de maestrul gravor polonez Daniel Chodowiecki, în timpul marii sale călătorii în țările din centrul Europei, pe la 1783. (La fel și costumele, semnele de Ovidiu Bubula.) Din acest punct de vedere, iconografic, deosebit de sugestivă în găsirea și exprimarea autenticității istorice ni s-a părut o scenă din primul tablou: la masă, bătrîna Miller alege fasole, muzicianul cîntă la armonium, Luise privește pe geam. Asemenea momente de „gravură de gen” obligă și solicită un stil de joc corespunzător.

\* \* \*

Eroii dramei, caractere puternic individualizate, modele ale izbînzii realismului în secolul respectiv, nu și-au aflat însă o corespondență scenică consecventă, convingătoare. Doar Wurm pare să facă în această privință o excepție, ce, fără îndoială, reprezintă o reală izbîndă actoricească. Debutul lui Emmerich Schäffer pe scena bucureșteană în acest rol e reprezentativ pentru ideea polemică ce a stat la baza montării. Ca și Iago, Wurm concurează la dreptul de a fi sinonim cu termenul de intrigant. Emmerich Schäffer îi recompune însă un portret psihologic surprinzător. Clișeul „intrigantului scelerat” a fost dat la o parte, înviindu-se un burghez, prototip al aceluși notoriu filistin german, despre care au scris pagini întregi Marx și Engels. Imaginea generalizată se obține printr-o minuțioasă detaliere a mobilurilor și reacțiilor psihologice. Secretarul șefedintelui și unealta distrugerii celor doi îndrăgostiți e tînăr ca și ei, fermecător ca și Ferdinand și, ca și el, îndrăgostit de Luise. Acțiunile sale se suprapun, se aglomerează treptat, dar își luminează impulsul organic abia în final. Prima sa intrare în scenă, cu timorata căutare a Luisei, cu lipsa de îndrăzneală în solicitarea unui răspuns definitiv din partea tatălui (el întreabă de „viitoarea mea... sau fosta mea...”), se interferează ciudat cu scena următoare din cabinetul șefedintelui. Aici, mișcările lăuntrice sînt „duble”, Schäffer joacă disprețul la adresa Luisei, condamnă patima nesăbuită a tînărului von Walter și insinuează capcana scrisorii false, parcă dintr-un sentiment de solicititudine față de șefedinte. Din cînd în cînd însă, interpretul „demască” adevăratele sentimente ale secretarului. Wurm se stăpînește cu greu să nu-și propună propriu-i nume pe scrisoarea Luisei, dar teama de reacția șefedintelui, ca și acceptarea barierelor sociale, respectul față de conveniențe îi sînt organice! Precum spuneam, toate reacțiile sale, gradate cu finețe analitică, își găsesc o motivare psihologică de mare culminație dramatică în ultima scenă.

Schäffer joacă această scenă cu un fior tragic. Zîmbetul franc, luminos, prietenos, cu care el însoțește cele mai îngrozitoare propuneri, răbdarea calmă cu care așteaptă ca Luise să se convingă de necesitatea scrierii scrisorii ascund disperarea unei iubiri neîmpărțășite. Acest moment are o funcție activă, *creatoare*, consecventă față de coordonatele concepției, și ne indică ce nivel ar fi putut atinge întreaga reprezentație dacă... Este interesant de urmărit cum, sondînd în zăcămintele psihologiei rolului și dîndu-i expresia realistă corespunzătoare, actorul nu a ieșit însă din tiparul stilului, totuși... schillerian. Wurm rămîne personajul, mai bise zis, arhetipul descris: slugarnic, laș, intrigant. Miștile, într-o veșnic onctuoasă împreunare, corpul ușor încovoiat sînt deformații fizice devenite o a doua natură a secretarului înaltului cabinet; dictînd scrisoarea, Schäffer precipită ritmul, parcurge cu pași tot mai repezi încăperea, ieșirea finală e teatrală, violentă, el o tirăște cu forța pe Luise, conform indicațiilor din text. Dar sub acest desen al mișcărilor exterioare, ce țin de stilul unei epoci și al unui scriitor, transpar jocul contemporan, analitic, investigația psihologică profundă și exprimarea ei veridică. E păcat că eforturile regizorului Dan Nasta n-au condus toate interpretările spre un asemenea nivel.



Netăgăduit, în spectacol se manifestă activ și valoros și alte prezențe actricești. Ștefan Ciubotărașu (Miller) este un cinstit burghez, țirgovăț, care nu și-a uitat încă obirșia țărănească ; îndopat cu bere și precepte morale, are un bun-simț copleșitor, nu pregeță să înfrunte o înaltă față nobilă cînd vede amenințată onoarea familiei sale, iar neîncrederea față de promisiunile tînărului nobil i-e funciară. Un moment plin de o firească și tulburătoare sinceritate îl realizează în actul V, în ultima scenă dintre tată și fiică, *Obraz lingă obraz*, în penumbra încăperii, cu un ton liniștit, sub care pulsează un puternic dramatism, cei doi discută despre cele mai importante probleme ale existenței : dragostea, viața, moartea.

Pentru Ileana Predescu, rolul Luise Miller n-a constituit o partitură dificilă. Prezența ei atît de personală, remarcabila știință de a compune un personaj viu, inedit, s-au impus și acum, cu mijloacele-i actricești cunoscute. Mișcarea grațioasă, simplă, cu



răsciri gingașe, privirea gravă, voalată de tristețe, chiar și în clipele de intensă fericire, vocea când diafană, când ușor asprită de emoție ; în sfârșit, tăcerile extrem de elocvente prin vibrația unei participări totale — la orice situație scenică — au compus o Luise fermecătoare, palpând de viață. Partenerul ei, Peter Paulhoffer (Ferdinand von Walter), este încă student. El a dat un examen dificil, dar l-a trecut cu bine în cea mai mare parte. Îndrumat cu o grijă elaborată, încadrat într-un tipar precis de comportare, tânărul actor, deși nu și-a asimilat încă organic concepția rolului, i-a adus proșpețime, o înflăcărare romantică de calitate, sinceritate și, ce e principal, autenticitatea unei tinereti reale. Interpretarea sa însă e deocamdată inegală. Uneori el confundă țipetele cu minia bătătească, gestul exterior cu patosul lăuntric, și nu s-a deprins să poarte costumul de epocă. Unul din cele mai interesante momente din jocul său a fost prima intrare în scenă — inedită, credem, în tradiția de interpretare a piesei. Ferdinand năvălește în casa lui Miller într-o vijelioasă alunecare — ca pe gheață ! E o mișcare exemplară, ce se încadrează în relevarea acelor relații realiste, autentice, care aduc viață vie într-un text anemiât de uzură tradiționalistă. Expresivă, ea ne apare investită cu valori multiple : simbolică — văzînd aici o sfidare adusă conveniențelor unei etichete severe ; sau strict realistă, corespunzînd direct replicii bătrînei Miller: „Maiorul ! Iată-l că sare peste podeți !“

Dar cum spuneam, spectacolul nu ne oferă deplina satisfacție scontată. Nu apare în întregime finisat, armonios și expresiv în conturarea relațiilor psihologice. Raportate la cadrul plastic prin care ambianța istorică și socială a căpătat o valoare artistică vie și sugestivă, relațiile de viață, structurile psihologice, „realitățile sociale și mentale“ se arată mai puțin fidele concepției. Actorii nu și-au unit modalitățile de expresie în slujba stilului. Unele interpretări sînt lipsite de strălucire, de relief artistic *nou*, altele sînt de-a dreptul șterse, mărginite, în limitele unei corectitudini de care începuseră să ne dezobișnuiască, în ultima vreme, realizările teatrului. De pildă, președintele (Gh. Aurelian), a fost, conform textului, odios, nemernic, a avut momentele de cinism și perfidie necesare, dar într-o manieră ușor învechită, cu liniile negative patetic îngroșate. E drept, și în text, rolul favoritei englezoaise e cel mai puțin convingător, are reale accente melodramatice și, în consecință, Mihaela Juvara l-a citit scenic ca atare, fără să aducă — în afara clișeelelor de curtezană, victimă nefericită a soartei — vreo trăsătură sau un accent personal inedit. Vasile Florescu (von Kalb), încurajat de masca comică a personajului, smulge câteodată risul spectatorilor, dar, ca și costumul, (e de mirare neglijență), el vine parcă din altă piesă, din alt spectacol. Și e de neînțeles cum rolul, în aparență cu totul neînsemnat — o apariție —, al cameristului prințului (Jean Reder) nu și-a dobîndit semnificația importantă, valoarea documentară, deoarece textul aici slujește nemijlocit reliefării acelei realități sociale din care s-a născut piesa. Acest marmor al unor fărâdele istorice, ce se referă concret la crimele sociale din ducatul Württemberg, a adus ecraie melodramatice insuportabile, cu totul diletante, foarte supărătoare într-o reprezentație trasată cu atîta ambiție. Asemenea toleranță acuză inconsecvența regiei în fața propriei sale concepții și explică de ce interpretii n-au găsit, decît unii dintre ei, și parțial, elementele necesare pentru a-și integra jocul în firescul și simplitatea realismului de expresie căutat.

Noua montare cu *Intrigă și iubire*, deși se impune prin componentele scenice semnalate, nu reușește să convingă că intențiile programatic definite și-au aflat deplina acoperire artistică. Ceea ce înseamnă că „pasionantul drum spre realism“ nu e lesne de străbătut.

Nu în zadar Liviu Ciulei preciza că „realismul contemporan... cere un instrument extrem de sensibil și de puternic: colectivul teatral organic și armonios dezvoltat“. Acest instrument se arată încă în curs de șlefuire, colectivul de actori ai Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ avînd toate premisele unei evoluții naturale armonioase, în etape organizat gîndite și organic îndrumate. Și teatrul tinde cu adevărat spre acea etapă în care programul său estetic se va defini, elocvent și consecvent, printr-o expresie scenică unitară, autonomă și caracteristică.