

sferită din senin, ce întuneacă dreapta judecată, desrădăcinează sentimente care durează de o viață, prietenie, dragoste, lăsând în urmă-i cenușa tristeții, o minte pustie, singurătate, remușcări. De cealaltă parte, pe o pajiște însoțită, un cortegiu de păstori, fete tinere, țărani travestiți în satiri, lume păgână, înfrățită cu natura, cu codrul (un codru, dacă nu frate, cel puțin văr bun cu cel din *Visul...* și din *Cum vă place*), o lume care ciută „înmuri către ceruri, nemai-dorind nimic”, o lume pentru care viața înseamnă dragoste și dragostea, viață. Iată, deci, întreaga această poveste, în tablouri atât de contrastante, reînsuflețită pe scindurile scenei de actorii teatrului din Manchester, în regia concisă, limpede și simplă a lui Braham Murray. Există distincție și eleganță în ținuta actorilor, discreție și măsură, armonie exemplară în jocul scenic, o linie clasică în decor (scenograf, Peter Bennion). Locul desfășurării acțiunii, sugerat lăcoie (cîteva coloare și volute, precum și două bănci de marmură, închipuie curtea interioară a unui palat, un tron și o spadă rituală înfiptă în podea, sala de judecată), pune în valoare desenul personajelor, care se mișcă (poate, cam monoton) numai în plan orizontal, fără practicabile și scări. Costumele, impunătoare, sumptuoase, din catifele și brocart auriu pentru cei doi regi și suita lor, sau de o mare simplitate, din pînză aspră și din piei de animale pentru personajele din scena pastorală.

În rolul Leontes, James Maxwell re trăiește convingător zbuciumul lăuntric al nefericitului rege al Siciliei. Stăpîn pe o voce frumoasă, bine șlefuită, actorul știe să dozeze efectele, să evite stridentele, să nu devină monoton. Helen Ryan (Hermione) a realizat cu finețe chipul delicat al soției lui Leontes, parcurgînd o multitudine de stări sufletești,

de la uimire și neînțelegere la durere, neputință și resemnare, păstrînd, în tot acest timp, neștirbit, sentimentul demnității și forța pe care o dă conștiința purității.

Singura ființă care-l înfruntă cu adevărat pe Leontes, încercînd să-i stăvilească pornirile nesăbuite, este Pauline, doamna de la curte. Dilys Hamlett a creionat portretul unei femei energice, pe care prietenia o face neînfricată apărătoare a dreptății și care aduce, în disputa cu regele și soțul tiran, argumentele bunului-simț și ale lucidității, adăugînd în unele scene un grăunte de ironie. Jacqueline Tong în Perdita, fiica repudiată a aceluiași Leontes, abandonată într-un codru din Boemia (unde a ajuns... pe mare), găsită și crescută în coliba unui păstor, realizează un amestec de robustețe și gingășie de copil al naturii și de distincție princiară. Ea poartă, pareă, toată poezia tristă a acestei piese. O compoziție excelentă, cea a lui Harry Landis în rolul neguțătorului ambulant Autolycus, bonom și șiret, cu o șiretenie de copil pus pe pozne, cu minte și limbă ascuțite, dar cu ochi mirați și inocenți, ce pare că se confesează publicului pentru a și-l lua martor și complice la șoțiile sale.

Spectacolul teatrului din Manchester — un spectacol auster și bine strunit, reflectă preocuparea de a transpune în imagine scenică textul shakespearian respectînd litera și sensurile lui. Nici regizorul și nici actorii nu-și dispută înțietatea față de poet. Ei stau smeriți în fața lui, făcînd să strălucească versul, cu metafora lui, cu muzica lui inefabilă. De aceea, firul dramei se deapănă liber de orice imixtiune brutală, el curge cu limpezimea izvorului de munte, cînd molcom, abia șoptit, cînd vijelios și înspumat.

Ilie Rusu

## Teatrul Municipal din Karl Marx=Stadt (R. D. G.)

„Cercul de cretă  
caucazian“  
de Bertolt Brecht

„Jarmarocul  
din Plundersweilern“  
de Peter Hacks,  
după Goethe

Între Teatrul Dramatic din Brașov și Teatrul Municipal din Karl Marx-Stadt (R.D.G.), s-au inițiat frumoase relații de amicitie ar-

tistică. În cadrul acestora, schimbul de experiență este un mijloc merit unei rodnice stimulări creatoare. Din această perspectivă am urmărit și prețuit recentul turneu inaugural al acestor schimburi, întreprins, vreme de o săptămînă (10—17 octombrie), de ansamblul german. Spectatorii din Sibiu, de la poalele Timpei și din Capitală au fost, la această primă luare de contact cu arta actorilor din Karl Marx-Stadt, în măsură să realizeze, chiar dacă în linii mari și fugare, o imagine a ceea ce s-ar numi profilul și virtuțile teatrului din care aceștia fac parte. Demonstrația — deși oaspeții n-au avut aerul și n-au ținut să aibă nimic demonstrativ — a fost, dealtfel, făcută pe un triptic dramatic de natură să reveleze, cu precădere, odată cu larga deschidere repertorială în care ansamblul se desfășoară, im-



Scena judecării din „Cercul de cretă caucazian“ de Bertolt Brecht

plecit dotația lui stilistică, mobilă și maleabilă. În adevăr, a trece de la caligrafia sprintărară a lui Goldoni (*Piațeta*), a cărei reprezentare regret că a fost programată numai la Brașov, la vasta orchestrație dialectică a *Cercului de cretă* și, de aici, la succulenta versatilitate gestică și orală care structurează *Iarmarocul din Plundersweilern* presupune, dincoace de orice efort și efect artistic, o mare disponibilitate pe planul preferințelor și, mai ales, al convingerilor stilistice.

O atare concluzie se întemeiază și se întărește, dacă ținem seama că pe bătrâna scenă a fostului Chemnitz se joacă și Shakespeare, și Molière, și Gorki, și antici, și contemporani; că, adică, tradiția teatrală a acestei scene — veche de peste un secol (deși Plant și Terențiu au avut aici cinstea unui podium încă în secolul XV) — iscată de verbul fugos al lui Schiller, se vede îm-

bogăția, astăzi, în pondere și în orientare. Faptul este, desigur, explicabil, fiindcă însăși structura publicului său — public al unui oraș de străveche activitate industrială, deci, public, prin excelență, muncitoresc — îi marchează funcțional drumul, ca refractar incluziunilor și merțiilor. Așa fiind, înaintea oricăror păreri privind, în parte, realizările cu care și-a impus personalitatea dincolo de hotarele orașului de reședință — în Berlinul „Zilelor festive“, în care intră, an de an, în competiție internațională, sau în numeroasele turnee întreprinse în felurite centre europene — se cuvine să notăm, din capul locului, ambiția teatrului de a se contura ca un teatru popular. Teatru popular, în înțelesul înalt al cuvântului, în înțelesul unei cât mai cuprinzătoare și generoase revărsări culturale, în măsură să bucore și, în același timp, să educe gustul și judecata artistică a acestui public, căruia, în primul rând, i se adresează.

Diversitatea stilistică se înfățișează, prin urmare, în acest teatru, nu ca o trăsătură distinctivă cu orice preț, ci ca o modalitate de a fi și ca o metodă de a concepe un repertoriu, de a aborda și trata o lucrare dramatică. A nu fi selavul unui anume stil, ci a recunoaște și a servi stilul potrivit unui anume conținut dramatic, iată o prețioasă meditație, prilejuită de spectacolele văzute în interpretarea echipei de la Karl Marx-Stadt.

Așadar: brechtiana poveste orientală despre criteriile stabilirii maternității, respectiv proprietății; și goetheana joacă de bilei în jurul relațiilor dintre puterile artei și arta puterii.

Nu mai este aici locul unei întirzieri îndelungi și în amănunt asupra lor. Să ne îndestulăm cu imaginea globală lăsată.

Sub pasta de culoare locală dominantă, dar scutită de insistențe acaparator-exotice (scenografia și costumele, Volker Walther), urmăm, în *Cercul de cretă*, într-o desfășurare voit, dar elocvent înceată, înaintind prin acumulare de situații și de concluzii-trepte, drumul contradictoriu, de la blinda și nevinovata ingenuitate la aspra experiență de viață, de la starea retractilă în fața „împovărătoarei ispite a binelui“ la renunțarea de sine, pentru împlinirea și afirmarea acestui bine (momentul Grușei); apoi, asistăm la dezlegarea justițiară, pe care adinc „dezamăgitul“ Azdak o dă, solomonic, pentru a nu dezamăgi, la rindu-i, cu o dreptate biologică consacrată, dar văduvă de teme și utilitate sociale.

Stabilirea dreptului la proprietate pe criteriul muncii încorporate în ea este dispusă pe un nespus de bogat registru de tonuri, acorduri și contrapuncte tipologice. Regia lui

Hartwig Albri le-a acordat atenția cuvenită, fără să apese, însă, izbitor, pe vreuna dintre ele. El a lăsat, dimpotrivă, să cadă, peste acțiunea piesei și peste atmosfera ei, un val de amurg, parcă. E singurul element — sfios, estompat exprimat, dar cu claritate — care vine, semnificativ (dreptatea lui Azdak, revoluționară, nu mai e șocantă, în lumea revoluției noastre), să dea, în curat spirit brechtian, o altă deschidere „modelului” brechtian. Incolo, totul, și în primul rând metoda, se păstrează pe linia esențială de concepție a modelului. Linia rapsodică a spectacolului impune, în mod firesc, doi interpreți: Dagmar Jaeger, care a crescut-o pe nesimțite, pas cu pas, pe Gruşa, de la anonimul și stingăcia unei slujnice la demnitatea unei eroine încercate; și Hans-Dieter Brückner, chiar dacă dimensiunea social-politică a lui Azdak, pe care l-a întrupat, i-a depășit, pare-mi-se, puterile. Din vasta cromatică de tipuri ale spectacolului, se desprind, însă, cu putere, fața și vocea și inteligența scenică ale lui Mathias Günther. Această inteligență, cantonată aici pentru a jalona și a lumina cu o elaborare poetică treptele de semnificație pe care urcă, spre titlul final, povestea *Cercului de cretă*, se eliberează, parcă, desfoindu-se în dezvoltare maximă, în jocul aparent de improvizare și de haz cabaretistic, care înaripează și dă, prin ricoșă dialectică, și greutate *Iarmarocului din Plundersweilern*.

Formula nouă, în care Mathias Günther intră cu toată naturalețea, împreună cu nu mai puțin antrenajii și antrenanții Gerd Preusche și Cornelia Schmaus, este, însă,

în fond, și ea, de bună viață brechtiană. Peter Hacks a prelucrat, înprospătând ritmica versurilor și ducind spre înțelesuri actuale, un vechi exercițiu de atelier al lui Goethe, dar, prin acest act de preluare și de primenire, a pus, concomitent, în mișcare și resorturile de irezistibilă și acidă mobilitate spirituală, moștenită de la mentorul său, Brecht. Arta de a fi ceea ce nu ești și de a depune mărturie prin a arăta ceea ce și cum sint alții, cu alte cuvinte, arta de a străpunge aparențele, făcând haz de ele: iată, mai presus de latura tematică, ceea ce conferă nu știu ce farmec voios al candorii, libere de orice cenzură puritanistă, spectacolului *Iarmarocul din Plundersweilern*. Este, acest spectacol, în același timp, cum spunem, o demonstrație, deși pare, mai degrabă, un futil prilej de pură și facilă destindere. O demonstrație a rezervelor de virtuozitate interpretativă, pe care (ajutată de costumele desenate cu o tușă ușor caricaturală de Volker Walther și de filonul șansonetist pe care Jens-Uwe Günther l-a insinuat unor celebre arii populare) regia lui Axel Dietrich le-a scos în relief, spre lauda celor trei actori cu care a lucrat.

Echipa Teatrului Municipal din Karl Marx-Stadt a dat, în scurta ei trecere pe la noi, un bun examen de cuminenție artistică și de osîrdie creatoare, certate, ambele, cu orice ostentație veleitară. Este, poate, sub acest raport, pe alocuri, și o frumoasă lecție...

Florin Tornea

## Teatrul de Nord din Salonic

### „Perșii” de Eschil

Iată-i, așadar, pe strămoșii lui Thespis, protopărintele tragediei grecești, acela despre care Horațiu zicea că-și „plimba poemele în căruță”, iată, așadar, această străveche „căruță”, căruța cu paiațe, poposind nu în vreun demos al anticei Elade, ci în bătrînul nostru București, și nu adusă de prilejul cine știe căror serbări mitologice, ci aducînd ea însăși prilejul unei sărbători pentru iubitorii noștri de teatru, bucuroși ca întotdeauna de oaspeți și cu atât mai bucuroși cu cît oaspeții sînt mesagerii genuini ai unei arte clasice cu atât de vechi rădăcini și cu o atît de veche prețuire în țara noastră.

Alegîndu-l, pentru spectacolul de tragedie, pe Eschil, cel dintîi în timp din strălucita triadă a poezilor tragici greci, și *Perșii*, dintre

toate piesele acestuia, Teatrul din Salonic n-a mers deloc, pentru captarea bunăvoinței publicului, pe linia minimei rezistențe. Căci dacă, într-adevăr, cu Sofocle, și apoi cu Euripide, spectacolul dramatic a dobîndit din ce în ce mai multă amploare, sporindu-și actorii, dezvoltîndu-și acțiunea, la Eschil, și cu atît mai mult în *Perșii*, anterioară celor trei *Prometei* și *Orestiei*, acțiunea are o structură aproape elementară, „conflictul”, „surprizele” (necum „lovitura de teatru”) aproape nu există, iar dialogul dramatic, abia mai puțin rudimentar ca în vechii ditrambi, se mărginește la conversația cîte unui singur actor cu corul, încă „personaj” de bază, adevărat „vedetă” a spectacolului. Aflăm, astfel (aflăm — vorba vine, căci o știm, și o știau prea bine și spectatorii contemporani), că oastea persană a pornit să cucerească Grecia; apare apoi Regina, care își mărturisește anxietatea față de soarta războiului; un mesager aduce vestea dezas-