

Drame și satire antifasciste din repertoriul universal pe scenele românești (I)

Direct legat de evenimentele sociale, politice și istorice, sau mediat, transfigurînd în modul său propriu faptul trăit, teatrul a fost întotdeauna seismograful sensibil al experiențelor omenești, și nu în ultimul rînd al celor avînd profunzime (și amplitudine) tragică. Ascensiunea fascismului în Germania, cel de-al doilea război mondial, cu distrugerile provocate în întreaga Europă, lagărele de exterminare, precum și abnegația și sacrificiul celor ce s-au opus întinericului, luptînd pentru păstrarea valorilor morale și spirituale, pentru salvagardarea conceptului de om și a demnității umane, și-au găsit și își găsesc în continuare ecoul pe scenele lumii. S-au scris piese de factură diverse, de la reportajul dramatic la metafora cea mai îndrăznească, și creatorii de teatru au realizat spectacole cu puternic impact emoțional, în cele mai felurite forme — agitatorice, ambientale, de cameră sau mari montări, cu furtunoase mișcări de mase. Tadeusz Kantor zguduie și acum conștiințele cu *Wielopole*, *Wielopole*, povestea amar-grotescă a distrugerii satului său natal de către fasciștii ce ocupaseră Polonia, și n-a trecut mult de cînd, la Théâtre du Soleil, *Mephisto*, dramatizarea Arianei Mnouchkine după romanul lui Klaus Mann despre ascensiunea nazismului în Germania, era considerat unul dintre cele mai bune spectacole pariziene. Piesele lui Bertolt Brecht, scrise, multe dintre ele, ca ripostă împotriva transformării țării sale într-o mașină de război, înfierînd necruțător fascismul, își au locul în repertoriile multor teatre, contribuind la maturizarea politică a spectatorilor și la cristalizarea unei atitudini antifasciste și antirăzboinice.

În ultimele patru decenii, în teatrul nostru, tema luptei antifasciste a dat repertoriului o dimensiune majoră, exprimînd, pe de o parte, măsura angajării artei scenice românești în dezbaterile celor mai grave probleme ale contemporaneității, pe de alta, receptivitatea față de cele mai valoroase lucrări din dramaturgia lumii, consacrate acestei teme. Pagini reprezentative din literatura dramatică universală și-au găsit la noi modalități de întruchipare dintre cele mai sugestive. În evoluția concepției scenice asupra acestor opere — unele jucate și la noi îndată după premiera absolută, altele redescoperite după ani și ani —, în abordarea unor registre stilistice diverse, adecvate, după caz, piesei-document, reportajului dramatic, metaforei poetice sau parabolei, se reflectă însuși drumul teatrului românesc, dezvoltarea sa lăuntrică, mutațiile în mentalitatea publicului. Dacă în primii ani de după război pe scenă apărea ca dominant faptul netransfigurat, prezentarea gazetărească a evenimentelor, încetul cu încetul în jurul lor s-a constituit o zonă de interpretări moral-filozofice conducînd la concluzii cu valoare general-umană, privind nu numai ceea ce a fost, ci și ceea ce poate fi; fascismul nu se mai identifică numai cu naziștii condamnați la Nürnberg, ci este văzut și ca fenomen social-istoric în mișcare, și astăzi primejdios.

★

Convingător și sugestiv ar fi și un tablou sinoptic al pieselor antifasciste jucate timp de patru decenii pe scenele celor patruzeci de teatre ale țării, dar ele sînt atît de multe și atît de diverse încît am preferat să aleg cîteva direcții principale, subliniind momentele mai importante și sensurile lor — etapele coincinzînd, în linii generale, cu cele parcurse de teatrul românesc contemporan în definirea ființei sale. Acest drum începe chiar din primele zile de după revoluția antifascistă și antiimperialistă, de eliberare națională și socială de la 23 August 1944, pe fundalul războiului ce încă nu se terminase, dar lăsa să se întrevadă zorii victoriei.

Două sint spectacolele pe care le consider semnificative din acest punct de vedere în stagiunea 1944—45, și anume, *Nopti fără lună*, dramatizare de Mihail Sebastian după romanul *The Moon Is Down* de John Steinbeck, jucată la 20 decembrie 1944 la Teatrul „Barașeu”; și *Așa va fi* de Konstantin Simonov, în premieră la 27 mai 1945 la Teatrul Național din București. Orientarea promptă a lui Mihail Sebastian către romanul marelui scriitor american despre lupta partizanilor din Norvegia împotriva naziștilor germani, scris doar cu doi ani în urmă, în 1942, este expresia febrilei angajări a teatrului în cele mai arzătoare preocupări ale timpului. Spectacolul a fost realizat cu o grijă deosebită; în decorurile semnate de pictorul M. H. Maxy, au evoluat cu emoționantă dăruire Beate Fredanov, Al. Fintîi, Romuald Bulfinski, Nicolae Tomazoglu. Aceeași dorință de a dezbate problemele la ordinea zilei au manifestat-o și actorii Teatrului Național (printre care neuitații Nicolae Bălțățeanu, Niki Atanasiu, Costache Antoniu) interpretîndu-și pe eroii lui Konstantin Simonov, în povestea despre Saveliev, un om cu sufletul distrus de război, care, datorită solidarității celor din jur, își redobîndește puterea de a trăi. Piesa cunoscutului romancier și dramaturg sovietic va reveni de cîteva ori în repertoriu, un spectacol interesant fiind și cel pus în scenă de Sorana Coroamă la Studioul actorului de film „Constantin Nottara” în 1956—1957, cu Constantin Co-drescu în rolul lui Saveliev.

Preocuparea pentru descoperirea și punerea în scenă a celor mai noi piese inspirate din lupta de rezistență, din acțiunile grupurilor de partizani, din actele de curaj și din sacrificiile celor ce au dus greul frontului pînă la victoria finală caracterizează și stagiunile următoare. În 1946—47 se joacă, la noul Teatru al Armatei, *Toulon* de Jean Richard Bloch, o dramă amplă, construită pe mai multe planuri, dedicată partizanilor francezi și ofițerilor de marină din Toulon, care au refuzat să se supună ordinului guvernului de la Vichy, de a preda germanilor flota; ei au înfruntat torturile din închisorile naziste, chiar moartea, și au știut, prin intermediul inițiativelor machisarzilor, să-i pedepsească pe trădători.

Un an mai tîrziu, Teatrul Național deschide stagiunea cu *Noptile miniei* de Armand Salacrou, una dintre cele mai interesante piese din dramaturgia franceză contemporană. Premiera absolută avusese loc la 12 decembrie 1946 la Teatrul „Marigny” din Paris, în regia lui Jean Louis Barrault, și iată că la 15 septembrie 1947 Moni Ghelerter reușește să creeze un spectacol considerat de cei ce văzuseră și montarea franceză mai nuanțat, mai bogat în adevăr de viață și de un mai profund dramatism în explorarea problemelor de conștiință decît cel parizian. În rolurile create de Jean Louis Barrault, Madeleine Renaud, Pierre Renoir, Gabriel Cattand au apărut importanți actori ai Naționalului bucureștean — Emil Botta, Kitty Gheorghiu-Mușatescu, Costache Antoniu, M. Ghibericon; interpretarea lor a pus în lumină conflictul de idei și atitudini iscat de necesitatea luptei pînă la sacrificiul ultim și de condamnarea trădării și a defetismului.

Pe aceeași linie, a pieselor vizînd sondarea implicațiilor celui de-al doilea război mondial, s-au situat și *Pe sub castanii din Praga* de Konstantin Simonov, lucid avertisment împotriva fasciștilor care se ascund sub identități false, dar rămîn la fel de primejdioși, montată de Franz Auerbach la Teatrul Poporului în stagiunea 1947—48, cu N. Neamtu Ottonel, Dan Deșliu și Sandu Sticlaru; *Alarma* de Orlin Vasilev, pagină reprezentativă din dramaturgia bulgară; *Gubernatorul provinciei* de frații Tur și Șeinin, în regia lui Mihail Raicu, cu Corado Negreanu și Ion Punea, la Teatrul Armatei; și mai ales *Toți fiii mei* de Arthur Miller, tulburătoare dezvăluire a complicității capitalismului internațional la ororile războiului, admirabil realizată la Teatrul Național, cu Aura Buzescu, George Calboreanu, Costache Antoniu și Iulian Necșulescu — montare care îl face cunoscut publicului și pe tînărul și talentatul scenograf Liviu Clulel. Aceste piese sînt jucate în stagiunile următoare și pe scenele altor teatre: *Pe sub castanii din Praga*, de pildă, se joacă la teatrele din Sibiu și Petroșani (1948), la Teatrele Naționale din Iași (unde se montează și drama lui Arthur Miller — 1949) și din Cluj. *Alarma* este pusă în scenă în continuare la Petroșani, la Turda ș.a.m.d.

Nu pot încheia această primă secțiune fără să mă opresc și asupra modului în care noi accente găsite de regizorul Ion Șahighian au dat valori demascatoare și mobilizatoare nebănuite unei lucrări cunoscute de publicul românesc, *Mama* de Karel Čapek, scrisă cu puțin timp înainte de moartea sa tragică, ca un semnal de alarmă împotriva primejdiei de invazie nazistă. Ion Șahighian o puse în scenă la 12 noiembrie 1938, la cîteva zile după intrarea trupelor germane în Cehoslovacia; tot el reluat-o la Național, în decembrie 1944, și la „Teatrul nostru”, în toamna anului 1947, eliminînd însă nota de sentimentalism și întărind tonalitatea politico-agitatorică. Datorită viziunii sale regizorale și mai ales jocului nuanțat, emoționant al Teatrului Național — interpreta mamei —, piesa îi apare pu-

blicului intr-o nouă lumină, infățișându-se și în montările următoare ca o aspră demascare a celor ce aruncă omenirea în războaie și ca un elogiu adus mamei și marilor ei sacrificii.

★

Primul deceniu de după Eliberare s-a definit în teatrul nostru prin creșterea ponderii jocului realist, prin grija pentru adevărul psihologic, în montarea unor piese reflectând în mod dialectic marile transformări sociale. Totodată, au continuat să se înscrie în repertoriu, la loc de frunte, și opere cu mesaj declarat antifascist. Publicarea jurnalului Annei Frank — o fetiță evreică de 13 ani din Amsterdam, care, împreună cu familia ei, a stat ascunsă multă vreme în casa unor prieteni olandezi, apoi, descoperită și deportată, a murit într-un lagăr de concentrare nazist — a zguduit întreaga lume, arătând o altă față cumplită a fascismului. În deceniul al șaselea, un loc aparte au ocupat montările *Jurnalului...*, dramatizat de F. Goodrich și A. Hackett, realizate de George Teodorescu la Teatrul Evreiesc de Stat în 1956—57 și, respectiv, de regizorii-oaspeți din R.D.G. Helfried Schöbel și Rolf Büttner, la Teatrul Tineretului din Capitală, în 1957—58. Piesa a văzut luminile rampei și pe scene din provincie, primele ediții scenice păstrându-și totuși valoarea de model. George Teodorescu îmbogățise textul autorilor americani cu fragmente din jurnalul original și a situat în centrul montării sale personalitatea în formare a protagonistei, gândurile și trăirile ei; reliefindu-se optimismul și dragostea de viață ale acestui copil nevinovat, sortit morții, condamnarea crimelor nazismului era, implicit, fără drept de apel. În spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat, celelalte personaje serveau doar drept fundal; realizatorii montării de la Teatrul Tineretului au considerat-o pe eroina principală, jucată cu sensibilitate de Liliana Țicău, înlăuntrul micului ei univers familial și le-au lăsat tuturor celorlalți participanți la acțiune dreptul la o partitură dramatică reliefată.

Dacă *Jurnalul Annei Frank* pornea de la faptul real și se ridica la faptul artistic, celelalte piese au fost lucrări de ficțiune, dar situate exact în epocă; așa, de pildă, *Hotel Astoria* de Aleksandr Stein, pusă în scenă de Sorana Coroamă la Studioul actorului de film „Constantin Nottara”, caldă evocare a eroismului apărătorilor Leningradului; sau *Prima zi de libertate* de Leon Kruczkowski, pusă în scenă de Călin Florian la Sibiu și de Sanda Manu la Teatrul „Nottara” din București în stagiunea 1962—63. Chiar dacă, în aparență, piesa lui Leon Kruczkowski nu se ocupă de crimele fascismului, ci de începuturile de drum ale lumii post-belice, regizorii și interpreții au descoperit și pus în lumină subtile legături între deruta morală și ideologică a onora dintre supraviețuitorii războiului și imposibilitatea comunicării între oameni, ca rezultat al dezumanizării impuse de nazism.

Anii '60 au însemnat în teatrul nostru și o nemalunoscută diversificare a mijloacelor de expresie; limbajul scenic a evoluat și s-a îmbogățit exploziv, în ceea ce s-a numit procesul de „reteatralizare” a teatrului. Prin ofensiva dusă pe plan teoretic și artistic de către Liviu Ciulei, Horea Popescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Sanda Manu, reprezentanți de frunte ai tinerei generații de creatori, precum și de regretații Crin Teodorescu, Radu Stanca, Tony Gheorghiu, arta scenică trece de la reconstituirea către semnificare, de la un limbaj circumscriș verismului la instaurarea deschisă a convenției teatrale. Reprezentarea pieselor lui Bertolt Brecht a sprijinit aceste mutații, demonstrându-se totodată că până și cele mai acute probleme politice pot fi tratate artistic și prin intermediul unor personaje arhetipale, într-o arie de referință lărgită până la cuprinderea mitologicului. *Mutter Courage*, în numeroasele-i transpuneri scenice din țara noastră, s-a vădit a fi nu numai o parabolă despre război în general, ci și o diatribă împotriva războaielor de tip fascist; de asemenea, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, *Svejk în al doilea război mondial*, *Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich*, *Puștile Terezei Carrar*, *Capete rotunde și capete fuguite* au devenit, în viziuni regizorale profund deosebite, necruțătoare condamnări ale fascismului.

Primele spectacole brechtiene aparțin deceniului al șaselea (*Mutter Courage*, Sibiu — 1956, *Teroarea și mizeriile...*, Teatrul Evreiesc — 1957, *Puștile Terezei Carrar*, Sibiu și Naționalul bucureștean — 1958, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, Giulești — 1959 etc.); dar cele mai semnificative și originale au fost realizate în deceniul al șaptelea — și anume, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, regia Horea Popescu — Teatrul Giulești, *Opera de trei parale*, regia Liviu Ciulei — Teatrul „Bulandra”. În viziunea lui Horea Popescu, piesa apărea ca un pamflet agitatoric, prilej de întrebuintare, într-un ansamblu grandios, a tuturor mijloacelor de

expresie proprii teatrului politic, de la colaj pînă la grotescul reprezentației de bilci. Regizorul nu a ocolit umorul, dar a pus pe primul plan satira dură. În spectacol, accentul cădea pe procesul de dezumanizare a lui Arturo Ui, îngrămădirea de obiecte pe scenă semnificînd reificarea universului nazist, automatizarea mișcărilor, pierderea trăsăturilor omenești. Camera lui Arturo Ui, albă și impersonală la început, se umplea de lucruri din ce în ce mai monstruoase; în final, în jurul unui tron caricatural se roteau ca niște automate, într-un dans macabru, acoliții dictatorului.

Actorii, în frunte cu Ștefan Mihăilescu-Brăila (Arturo Ui), dădeau personajelor o realitate fantastică; anormalul lor era pus în evidență nu printr-o atitudine detașată, ci mai degrabă printr-o subtextuală implicare. Grandomania, patima ceremonialului, cinismul și totala lipsă de scrupule a personajului titular au fost rezolvate de interpretul principal cu o energie dezlănțuită și o vitalitate debordantă, prin care știa să trezească în permanență repulsia spectatorilor.

În contrast cu această galerie de monștri, regia a conturat chipul uman al Nevestei negustorului din Cicero, interpretată de Marga Anghelescu; prezentă tot timpul pe scenă, fie direct implicată în acțiune, fie comentînd-o, actrița își descătușa resursele de dramatism mai ales în strigătul din final, cînd chema în ajutor întreaga omenire. Piesa a fost pusă în scenă și la Bacău, în stagiunea 1975—76, de către Cristian Pepino, și la Timișoara, la Teatrul Național, în 1982—83, în regia lui Emil Reus, păstrîndu-se, ca un bun definitiv cîștigat, luciditatea, tonul polemic și energia militantă.

Puștile Terezei Carrar, patetic apel la luptă, asemănătoare, prin mesaj, cu *Mama* de Karel Čapek, a fost de asemenea montată în mai multe variante, cu elemente de distanțare sau cu necenzurată emoție. Un spectacol care îmbina atitudinea civică și plăcerea ludicului a fost *Svejk în al doilea război mondial* la Teatrul de Comedie (1982); semnificațiile personajelor erau potențate prin atitudinea glumeț-ironică a actorilor, care-și schimbau rolurile la vedere. Scriere mai complexă, cu sensuri mai ample, *Galileo Galilei* a apărut mai pregnant contemporan în interpretarea ce i-a fost dată la noi, la Iași sau la Teatrul Mic, prin aceea că forțele opresive erau înfățișate ca aparținînd unei structuri totalitare de tip fascist, adversară a oricărei libertăți.

Prin polisemia lor, piesele brechtiene au deschis drum metaforelor și para-bolelor politice, demascarea fascismului și lupta antifascistă devenind o cheie și în descifrarea altor lucrări, îndeosebi a farselor tragice ale lui Max Frisch și Friedrich Dürrenmatt, după cum și a lucrărilor unora dintre „furioși” englezi sau ale autorilor teatrului documentar german.

