

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

Incisiv, aspru, lucid, Bertolt Brecht îi obișnuiește pe spectatori să deslușească semnificația metaforei teatrale, în piesele sale desfășurându-se o operație de „demontare” a mecanismului ascensiunii fascismului, și totodată de punere în evidență a slăbiciunilor acestuia; vertiginosul afirmări a lui Arturo Ui din piesa omonimă, sau a lui Hitler din **Svejk în al doilea război mondial**, i se opun, astfel, unitatea oamenilor simpli, curajul lor de a se împotrivi forțelor întunericului. Aceste trăsături au fost demonstrate convingător și emoționant în spectacolele de la Teatrul Giulești și, respectiv, de la Teatrul de Comedie.

Alături de lucrările brechtiene, adesea reprezentate pe scenele noastre în anii '60, demascarea fascismului s-a realizat și prin jucarea altor piese, fie recente, fie intrate mai de mult în tezaurul literaturii dramatice, dar încă necunoscute la noi. În stagiunea 1958/1959 se montează la Naționalul din Cluj și la Teatrul Armatei din București **Ultima etapă** de Erich Maria Remarque, dramă ce surprinde cu acuitate frământările ultimelor zile dinaintea de victoria de la 9 mai 1945, încercarea disperată de a supraviețui a celor ce scapă cu greu din închisorile naziste, după cum și cruzimea, sadismul naziștilor, în stare de orice ca să rămână la putere. În spectacolul clujean (regia Ion Dinescu) s-a afirmat ca o mare actriță Silvia Ghelan în rolul Annei Walter, o femeie dezorientată dar cinstită, în timp ce montarea bucureșteană (intitulată **Lângă Poarta Brandenburg**), realizată într-un ritm tensionat, sobru, dinamic, a lansat-o pe tinăra regizoare Sanda Manu.

La 6 decembrie 1960, la Tîrgu Mureș, Kovacs György creează, în dublă calitate de regizor și interpret principal, un mare spectacol cu **Profesorul Mamlock** de Friedrich Wolf, una dintre primele lucrări antinaziste, scrisă în 1933, la Paris, imediat după ce autorul părăsise Germania hitleristă. Povestea medicului alungat din clinica sa din motive rasiale, care se sinucide în semn de protest chiar în fața călăilor săi, a căpătat accente de autentic tragism prin prezența pe scenă a neuitatului Kovacs György. Lohinszky Lóránd l-a intruchipat convingător pe ziaristul Siedel, sufletește alături de profesorul Mamlock, dar incapabil să-l urmeze, din teamă, conformism, lașitate. Foarte buni au fost în acel spectacol și Tarr László (dr. Carlsen), Illyés Kinga (Ruth, fiica lui Mamlock), Sinka Károly (Ernst).

În **Antigona și ceilalți** de Peter Karvas, acțiunea este plasată într-un lagăr de exterminare, dezvăluind direct, brutal, crimele nazismului, precum și rezistența de neînfrînt a oamenilor cinștiți, dintre care în prim-plan se situează plăpînda Anti; și ca în mitul antic, ea are curajul să sfideze ordinul comandantului și să-l înmormînteze pe deținutul al cărui cadavru fusese lăsat neîngropat, ca exemplu și avertisment, în curtea lagărului. Piesa a fost pusă în scenă în 1962/63 la Arad, de către Dan Alecsandrescu, la Baia Mare, de Petre Meglei și Mihai Radoslavescu, și la Teatrul Giulești, de Mihai Dimiu. În fiecare dintre aceste spectacole, poemul dramatic al scriitorului ceh și-a găsit altă cheie de rezolvare, cu accente de autentică originalitate. La Arad, ajutat de decorul sugestiv, de o mare plasticitate, al lui Sever Frențiu, reprezentînd o coloană grecească în lanțuri și înconjurată de sîrmă ghimpată, Dan Alecsandrescu a creat un spectacol tensionat, bărbătesc, fără lamentații și sentimentalisme, unitar în ceea ce privește interpretarea. Cu o simbolică mai ambițioasă — decorul sugera un

drum mărginit de stilpi-spinzurători, ce se continuau parcă la infinit, prin proiecta-
ția pe fundal — montarea băimăreană a accentuat caracterul poetic, implica-
țiile lirice fiind dezvoltate și de jocul fin, sensibil al Angelei Bereznitki în
modernă Antigonă. Exact și sigur în reliefarea sensurilor piesei, Mihai Dimiu a
valorificat în spectacolul de la Teatrul Giulești o talentată echipă de tineri, în
frunte cu Ion Vilcu, sadic și fără milă în nazistul Krone, cu Athena Zahariade
(Anti), Sabin Făgărășanu (Zaris), Paul Ioachim.

În stagiunea 1965/1966, două spectacole bucureștene, **Incident la Vichy** de
Arthur Miller (Teatrul Mic, regia D. D. Neleanu) și **Cazul Oppenheimer** de Heinar
Kipphardt (Teatrul „Bulandra”, regia Cornel Todea, decorurile Dan Jitianu), au
adus un suflu nou dezbaterii scenice inspirate din evenimentele celui de-al doilea
război mondial și ale luptei antinaziste. Credincios ascendenței literare ibseniene,
preocupat de adevărul psihologic, dar și de valoarea de generalizare a exper-
rienței individuale, receptiv la preocupările omului contemporan, Arthur Miller
s-a apropiat în **Incident la Vichy** și de dureroasele probleme legate de persecu-
țiile rasiale. Plasându-și acțiunea în anticamera unui birou de anchetă de la
Vichy, unde sînt aduși de către poliția franceză colaboraționistă și de către
patrulele militare germane oameni arestați pe stradă întimplător, în căutarea
celor cu acte false și a evreilor ce urmau să fie trimși în lagăre, dramaturgul
surprinde varietatea reacțiilor, diferențierea caracterelor în fața amenințării
morții, slăbiciunile dar și forța celor ce se ridică, prin curajul și puterea lor de
sacrificiu, deasupra obișnuitului. De vârste diferite, reprezentînd diverse categorii
sociale, de la afaceristul Marchand la artistul boem Lebeau, de la aristocratul
austriac von Berg la un adolescent ce încă nu împlinise cincisprezece ani, per-
sonajele dezvăluie, ca într-o moralitate medievală, date fundamentale ale naturii
umane, amestecul de bine și rău, de lașitate și curaj. Trăirile sînt integrate în-
tr-un context istoric ce le dă o valoare emoțională și ideatică cu totul deosebită,
accentuîndu-se și tendința protestatară și demascatoare a piesei, fapt pus în
lumină de spectacolul Teatrului Mic, jucat la puțină vreme după premiera mon-
dială. Cei doi piloni ai acțiunii, von Berg, aristocratul care din motive estetice
nu admite crima, dar îl salvează, sacrificîndu-se, pe omul necesar luptei de par-
tizani, și cel salvat, Leduc, au fost interpretați cu forță și concentrare de Con-
stantin Codrescu și Ion Marinăscu.

Dacă **Incident la Vichy** reprezintă un argument artistic autoritar în favo-
rea parabolei dramatice referitoare la momente de cotitură din istoria omenirii,
Cazul Oppenheimer a făcut cunoscută la noi una dintre cele mai importante
direcții ale dramaturgiei contemporane, și anume teatrul documentar german,
autorul, Heinar Kipphardt, este considerat pe bună dreptate, alături de Peter
Weiss și de Rolf Hochhuth, ca fondator al acestuia.

Trei piese, scrise chiar în acei ani, **Vicarul** de Rolf Hochhuth (1963),
Cazul Oppenheimer de Heinar Kipphardt (1964) și **Ancheta** de Peter Weiss (1965)
au deschis drum în teatrul mondial unui nou curent, legat în bună măsură de
influența brechtiană, dar și de eveniment. Avînd ca punct de pornire o pătimașă
angajare în contemporaneitate, dorința de a crea piese serioase, grave, capabile
să zguduie conștiințele prea liniștite, spulberînd iluzia și sentimentalismul, cei
trei dramaturgi au afirmat o nouă modalitate de apropiere de realitate; în
locul ficțiunii verosimile, ei aduc pe scenă, bazîndu-se pe documente, faptele
petrecute. Spectatorii au nu numai rolul de martori ai întîmplărilor, ci devin
participanți la marele proces intentat trecutului.

Acești autori, cărora li s-au adăugat alții, ca Tancred Dorst, Dieter Forte
— în Germania, Eric Bentley — în Statele Unite ș.a.m.d., nu au modificat fap-
tele spre a le da o coloratură teatrală; transfigurarea artistică se realizează
prin selecția și montajul documentelor, și mai ales prin modalitatea de implicare
a spectatorilor, care determină actul de conștientizare și de asumare a res-
ponsabilității.

Cu toate că în montarea pieselor reprezentative pentru teatrul documentar
german — **Cazul Oppenheimer** (în spectacolul menționat), **Cintecul fantoșei Ius-
tane** de Peter Weiss (Teatrul „Ion Vasilescu”, 1971/1972), **Vicarul** de Rolf Hoch-
huth (Teatrul „Bulandra”, 1971/1972) — s-a manifestat tendința de a-i implica
pe spectatori nu numai intelectual, ci și emoțional, aceasta nu a împietat cu
nimic asupra valorii lor demascatoare. Uneori, aceasta a fost accentuată tocmai
datorită emoției; în spectacolul cu **Vicarul**, rolul lui Riccardo Fontana, tînărul
prelat care, în semn de protest împotriva crimelor, hotărăște să se alătore trans-
portului de deținuți către Auschwitz și moare alături de enoriașii săi, a fost
jucat cu fierbinte patos și dăruire de Ion Caramitru, actorul dînd eroului său
avînt romantic și înaripări poetice. În anii '69—'70, dramelor de ficțiune plasate
pe fundalul evenimentelor reale (semnate de Erich Maria Remarque, Friderich
Wolf, Peter Karvas, Arthur Miller), precum și unor scrieri de vîrf ale teatrului

documentar german, li s-a adăugat filonul original al parabolilor dramatice concepute sub semnul sarcasmului de către Max Frisch și Friedrich Dürrenmatt. Influențați și ei de Bertolt Brecht, deși nu urmăresc în mod programatic distanțarea lucidă și afirmarea răspicată a unor idei politice, acești doi mari autori elvețieni au ridicat la nivel mondial dramaturgia țării lor, abordând probleme acute ale contemporaneității; amărăciunea și cinismul viziunii lor au un puternic efect decapant, dizolvând iluziile confortabile și mentalitatea conformistă în ce privește structurile lumii occidentale. În **Bledermann și incendiarii** sau în **Andorra**, unde nimic nu poate opri invazia răului, risul lui Max Frisch se transformă în **coșmar**. La fel și în **Fizicienii** de Friedrich Dürrenmatt, unde **savanții** refugiați în ospiciu încearcă zadarnic să scape de cei ce vor să le fure invențiile pentru a le transforma în instrument de oprimare, refugiul transformându-se într-o capcană de unde nu mai există puțință de scăpare. Aceste piese au prilejuit spectacole remarcabile prin descifrarea aplicată sensurilor operei, regizorii și actorii izbutind să dea pregnanță adevărului personajelor. M-aș opri mai cu seamă asupra montărilor realizate cu piesele lui Max Frisch de către Lucian Pintilie în stagiunea 1963/1964 și, respectiv, Adrian Lupu în 1981/1982.

Biedermann și incendiarii (jucată cu titlul **Domnul Biedermann și incendiarii**) la Teatrul „Bulandra” a fost „rampa de lansare” a regizorului Lucian Pintilie; aici s-a dezvăluit marea lui capacitate de a inventa semne teatrale surprinzătoare, exprimând exact intențiile piesei; **Incendiarii** apar ca o metaforă a nazismului, care a pus stăpânire mai cu seamă pe cei slabi. Extraordinari au fost mai ales cei doi incendiarii, Eisenring, jucat cu zeci de nuanțe de către Octavian Cotescu, și Schmitz, conceput ca o întrupare a brutalității ostentative de către Mircea Albulescu. Cu o artă desăvârșită, regizorul a demonstrat că **satira** este cu atât mai convingătoare, cu cât personajele, chiar și cele eventual schematic, își susțin propriul lor adevăr psihologic.

O puternică angajare emoțională caracterizează montarea lui Adrian Lupu cu **Andorra** la Teatrul Evreiesc, lașitatea celor ce-l trădează și îl omoară pe Andri fiind accentuată, prin contrast, de puritatea morală a victimei și de durerea cumplită încercată de Barblin, jucată cu multă poezie de Tricy Abramovici.

Pornind de la premisele unei acțiuni realiste, dar ridicându-se la o neobișnuită altitudine a semnificațiilor, **Familia Tót** de Örkény István a făcut de la apariție și pînă astăzi inconjurul scenelor lumii. Jucată pentru prima dată la noi în țară în 1967/1968, la Tîrgu Mureș, într-un spectacol interesant, cu elemente tragicogrotesci, în care s-au făcut remarcați Kovacs György în rolul medicului psihiatru și Lohinszky Lorand în Maior, reluată la Teatrul „Nottara” în regia lui Valeriu Paraschiv (1977/1978), la Teatrul Național din Cluj-Napoca sub semnătura lui Harag György (1978/1979), la Naționalul iușean (1982/1983), unde a fost montată de Béké Sándor (regizor invitat din Ungaria), și la Teatrul Maghiar din Timișoara (regia Magdalena Klein, 1983/1984), **Familia Tót** înfățișează percutant nebunia paroxistică a nazismului, dar și forțele ce i se opuneau, asasinarea Maiorului căpătînd de fiecare dată sensurile unui protest activ.

Beneficiind de accentele distinctive găsite de fiecare director de scenă în parte, în prim-plan s-a situat mereu Maiorul, viziunea fie **coșmarescă**, fie caricatural-grotescă a nebuniei lui; Lohinszky Lorand a mizat mai ales pe caricatură, Gelu Bogdan Ivașcu, la Cluj-Napoca, l-a caracterizat printr-o rigiditate sinistră; spre deosebire de primii interpreți, Horațiu Mălăeș (Teatrul „Nottara”) a îngăduit personajului chiar unele momente de blîndețe, urmate însă de încordări de fieră și izbucniri sadice. O creație interesantă a realizat și Sergiu Tudose la Iași, propunînd ipoteza că frica este sentimentul ce-l domină pe Maior — o frică paralizantă, patologică, cruzimea lui nefiînd altceva decît frica generată de crimă și generatoare, la rîndu-l, de alte crime. În unele montări, un loc important a dobîndit și Poștaşul, comentator al acțiunii sau reprezentant al publicului (Cluj-Napoca — Dorel Vișan, Iași — Dionisie Vițcu).

Recentele spectacole cu **Familia Tót** și **Andorra**, precum și parabolele brechtiene, mai ales **Ascensiunea lui Arturo Ui** poate fi oprită, demonstrează că această neliniștitoare temă contemporană nu a dispărut din atenția oamenilor de teatru din țara noastră; cu fiecare reluare, se explorează într-o modalitate originală acele valențe ale operei care intră în sfera de interes a actualității, pornindu-se totodată de la experiența acumulată și de la matura capacitate de judecare a istoriei.

Firește, pe afișe au apărut, stagiune de stagiune, și noi titluri, reprezentînd datorii ale teatrului nostru față de piese scrise cu ani în urmă, dar încă ne jucate, sau producții de ultimă oră, unele împlinite artistic, altele importante prin mesaj; împreună, ele au prilejuit angajarea oamenilor de teatru români în dezbaterea permanentă a temei antinaziste: **Cel șase** — de Frédéric Dard și

Robert Hossein la Teatrul „Nottara“ (1972/1973), lucrare consacrată eliberării Parisului la 23 August 1944, **Da (Ultima noapte)** de Gabriel Arout la Botoșani, **Cu ușile închise** de Jean Paul Sartre la Teatrul „Bulandra“ (1982/1983), și mai ales **Inaintea pensionării** de Thomas Bernhard (Teatrul Mic, 1981/1982), necruțător proces intentat naziștilor de astăzi. În toate aceste piese, trimăterile la crimele nazismului se înscriu într-o mai cuprinzătoare viziune asupra sensului existenței și duc la o concluzie privind nevoia omului de a-și asuma răspunderea pentru propriul destin și totodată pentru destinul omenirii.

Definitivul pentru creațiile teatrale din ultimele stagioni (anii '80) este și modul în care energice accente de luptă antinazistă, de demascare și condamnare a ceea ce este dușmănos omului apar și în alte lucrări decît în cele inspirate direct din evenimente petrecute în Germania hitleristă.

Una dintre piesele care amintesc că ideologii care prefigurau nazismul s-au cristalizat și pe alte meridiane este **Dosarul Andersonville** de Saul Levitt, pusă în scenă la Piatra Neamț (1975) și la Teatrul Mic (1976), inspirată dintr-un fapt real, petrecut în Statele Unite după războiul de secesiune: un fost comandant de lagăr, judecat pentru moartea a 14.000 de prizonieri, invocă în apărarea sa „ordinul superior“. Argumentele lui Wirtz, comandantul vinovat, anunță parcă încercările de a se disculpa ale naziștilor condamnați după cel de-al doilea război mondial, iar victimele sale se regăsesc în milioanele de morți din lagărele de exterminare ale secolului nostru. Emil Mandric, regizorul spectacolului de la Piatra Neamț, a demonstrat netemeinicia acestei apărări și a acordat un „spațiu de rezonanță“ condamnării lui Wirtz.

Ivona, principesa Burgundiei de Witold Gombrowicz, scrisă în 1935, a fost citită scenic la noi ca o amară și sugestivă parabolă a infiltrării unei mentalități de inspirație fascistă. În spectacolul montat la Iași în 1975/1976 de către Brandy Barasch, dar mai ales în cel realizat la Teatrul Mic de către Cătălina Buzoianu (1983/1984), această idee s-a impus cu autoritate, fără să se apeleze la accente forțate sau la asociații simpliste. În spectacolul bucureștean, anumite elemente sugerează aspecte specifice unor țări din America Latină, astfel tratate scenic încît se obțin semnificații generalizatoare; contribuie la aceasta admirabilul decor, dar mai ales creațiile actorilor, care reliefează printr-o infinitate de nuanțe conflictul ireductibil dintre sistemul opriment și omul mărunț și dezarmat care rezistă prin singura putere a demnității sale.

Într-o arie tematică înrudită se înscrie și **Generoasa Fundație** de Antonio Buero Vallejo. Jucată la Timișoara (cu titlul **Fundația**) în stagiunea 1976/1977, în regia lui Ioan Ieremia, piesa și-a dezvăluit forța-i demascatoare, calitate potențată, în montarea semnată de Horea Popescu (Teatrul Național din Capitală, 1977/1978), datorită unor interpreți de mare valoare și unor soluții scenografice de autentică expresivitate. Și într-un spectacol și în celălalt, au fost evitate soluțiile intimiste, particularizante, punîndu-se accentul pe implicațiile sociale și politice. Prin aceasta, eroii nu au fost simplificați, ci, dimpotrivă, îmbogății din punct de vedere intelectual și psihologic, urmărîndu-se, mai ales în spectacolul bucureștean, meandrele transformărilor, greutățile înfrîmpinate de cel ce ajunge anevoios la conștiința de luptător. Ovidiu Iuliu Moldovan, interpretul lui Tomas, evolua într-un mod surprinzător; la început, iluziile sale se materializau în decorul elegant (Paul Bortnovschi) și în purtarea amabilă a celor ce-l serveau, apoi, pe măsură ce în mintea rătăcită a eroului se făcea lumină, mobilele dispăreau, pereții deveneau cenușii și personalul „generoasei fundații“ își căpăta adevărata înfățișare de temnieri.

Enumerarea pieselor antinaziste din dramaturgia universală jucate pe scenele noastre ar presupune încă numeroase pagini; nu mi-am propus să epuizez această temă, ci doar să prezint cîteva creații teatrale care alcătuiesc laolaltă un amar comentariu pe marginea celei mai dureroase experiențe din istoria omenirii — agresiunea nazistă, lagărele de exterminare și suferințele provocate de cel de-al doilea război mondial. Există, bineînțeles, piese încă ne jucate la noi, dar cele mai importante, care dau expresie convingătoare unui mesaj umanist și emană încredere în victoria binelui, au văzut lumina rampelor, într-o interpretare regizorală și actoricească de natură să valorifice politic și moral un potențial dramatic tulburător.