

mai era nevoie, demonstrația faptului că actorul de mare calibru ciștigă înfinit mai mult în teatrul de relație, fiindcă se reflectă și se regăsește în parteneri. Octavian Cotescu s-a lansat într-o compoziție complicată, pe mai multe „etaje”, în care nici un amănunt nu rămâne la voia întâmplării: Cațavencu al său e de asemenea un personaj neașteptat, combinație de slăbiciune și violență, clântău ghinionist, dibaci, impertinent, tirându-se pe burta la nevoie, știind să-și poarte umilinta ca pe o floare la butonieră — ca să iasă intact din orice încercătură și s-o poată lua apoi de la capăt, adaptabil, insistent, tenace, în felul său, nemuritor.

Mijloacele portretistice ale lui Petrică Gheorghiu sînt mai puțin frapante, dar foarte sigure și concise: un Trahanache bonom, respectuos cu conveniențele, știind să se poarte cu toată lumea ca să-și atingă cît mai sigur scopul, apărîndu-și cu îndărătnicie iluzia de ordine, stabilitate și armonie, prezent peste tot, supraveghînd, știind să înfățișeze orice fapt, orice situație, chiar orice ilegalitate într-un ambalaj cuviincios, de onorabilitate — într-un cuvînt, o mică „éminence grise” autohtonă, blajină și foarte periculoasă.

De mult, Dem. Rădulescu nu mi s-a mai părut atît de sincer în joc, de recules și de convingător; întîlnirea cu un mediu de creație necunoscut l-a regenerat parcă, întinerindu-i reflexele. El a făcut din Farfuridi un monument de prostie sumbră, nefericită, vindicativă. Tandemul său cu foarte tînărul Mircea Diaconu, care s-a achitat exemplar de sarcina de a „pune accente”, nefiind nici o clipă neutru ori absent, a funcționat perfect.

Active în spectacol, contribuțiile lui Ștefan Bănică și Aurel Gioranu n-au conturat însă profiluri, în filiera celor de mai sus. La Bănică, intențiile sînt clare, dar între ele și realizare se strecoară mereu o materie fluidă care indulcește, împacă; zburfînd prin scenă ca un arlechin, surzînd complice, ștregar simpatic, Pristanda nu izbutește să devină odios, jalnic ori de temut. În ce privește Cetățeanul turmentat, am impresia că e singurul rol nerezolvat în adîncime din întregul spectacol, și Gioranu se zbate literalmente cu respirația tăiată, fără a scoate la liman o idee precisă. E cazul tipic în care regizorul i-a rămas dator actorului cu celebrul „punct de sprijin”.

Ileana Popovici



Teatrul Național „Vasile Alecsandri”

„SFÎNTA IOANA A ABATOARELOR”

de Bertolt Brecht



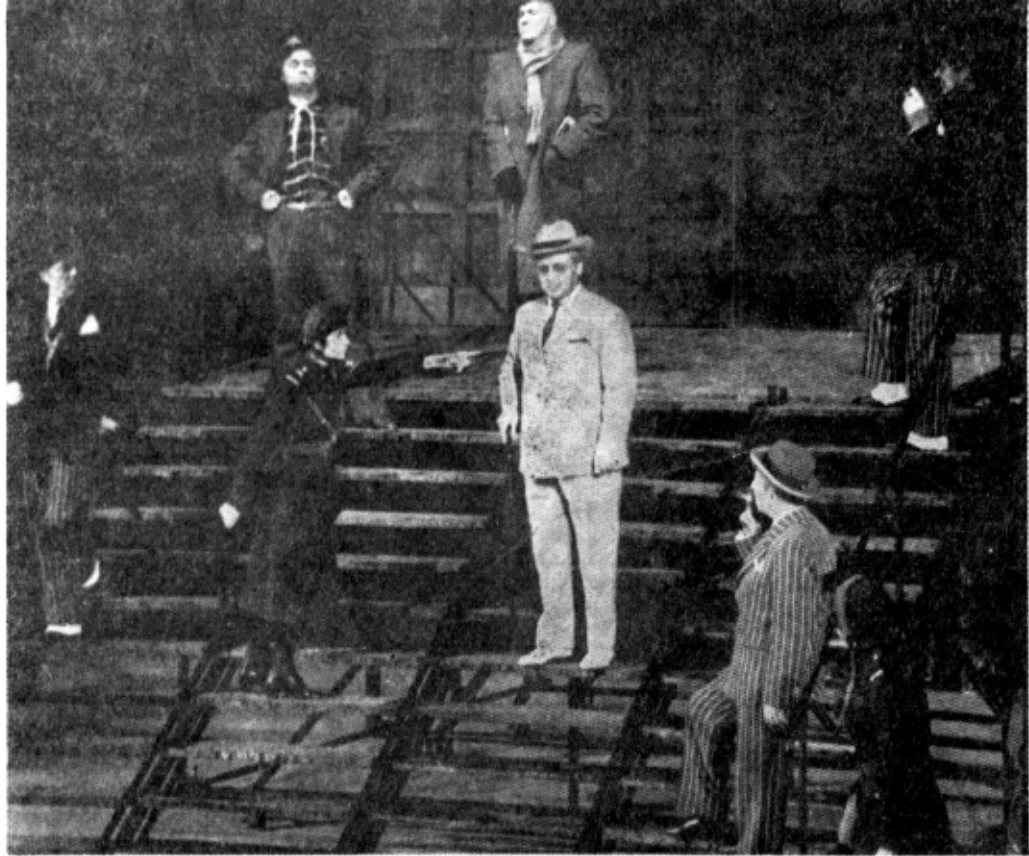
*In prim plan: Cornelia Gheorghiu
(Ioana Dark)*

Ciudat, numele lui Brecht deșteaptă, încă, un caracteristic reflex retracil. Cu toate că s-a așternut de mult, în judecata rece a exegezei, unanimitatea în prețuirea lui drept dramaturg al secolului; cu toate că clasicitatea lui tînde să se substituie vigoaroasei și temutei actualități în jurul căreia și datorită căreia s-au purtat pînă mai ieri aprige dispute, pe toate meridianele — ici opera lui

fînd cu fanatism îmbrăţşată, culo fiind, dimpotrivă, cu agresivitatea unui fanatism advers, respinsă; cu toate că şi de o parte şi de alta, în lume, apropierea de scrisul — şi mai edificator, de teatrul său — a fost totdeauna de natură să înlocuiască aprehensiunile (iscate mai de grabă de legendele privind teoria lui teatrală decât de cunoaşterea ei efectivă), cu o uimită satisfacţie de a înfîlîni într-un mare, neaşteptat prilej de închinare poetică, prilejul unei pe cît de adînci şi îndrăzneţe, pe alît de desfăţătoare, aparent uşurate, lecţii sau invitaţii la meditaţie asupra problemelor vieţii şi ale destinului omului în lume. Brecht a speriat, şi poate sperie încă, cu convingerea lui că azi, în secolul revoluţiilor ştiinţifice, arta — şi cu deosebire teatrul — nu pot lucra în ignorarea sau dispreţul perspectivei ştiinţifice, care este, înainte de toate, o perspectivă a lucidităţii, a curajului de a căuta, de a recunoaşte şi a afirma adevărul. Era pentru zilele creaţiei lui, această perspectivă, o înviorată şi duşmănoasă perspectivă politică; a rămas şi azi, în esenţa ei, în bună măsură scaldată de orizonturi senine, tot o perspectivă politică. Arta = adevăr = ştiinţă = atitudine politică; unde mai încapă loc pentru fiorul şi vraja estetică? Întrebarea s-a pus totdeauna fără a aştepta răspunsul (socotindu-se răspunsul în chiar termenii întrebării), fără a ţine seama nu numai că Brecht a fost mai presus de toate o nealterată structură poetică, dar nici că principiul de bază, activ, sub paza căruia îşi aşezase creaţia (şi îndemna la creaţie artistică) a fost a delecta instruirea, a face din descoperirea adevărului şi din cunoaştere un act de bucurie.

Şi totuşi, mărturisesc că am avut, la gîndul că voi vedea pe scenă *Sfînta Ioana a abatoarelor*, o stringere de inimă. Reconstituam împrejurările sub zodia cărora a conceput-o şi a lucrat la încheierea ei: marea criză economică din 1929 abia începea să-şi arate colţii în lume. Brecht se afla însă de mai mult timp în căutarea unei soluţii artistice pentru un teatru care să mijlocească „o imagine cuprinzătoare a lumii”, convîns fiind că omul nu poate fi înţeles decât ca „ansamblu al tuturor relaţiilor sociale”; că lumea de azi trăieşte procese existenţiale ce nu pot încăpea în formele vechi ale dramei; că asemenea procese (ca, de pildă, repartizarea cerealelor în lume ori chiar biografiile contemporanilor) nu sînt dramatice în sensul nostru şi că, dacă sînt poetizate, aceste procese nu mai sînt adevărate: că „dacă vedem că lumea noastră de azi nu se mai potriveşte în dramă, atunci nici drama nu se mai potriveşte în lume”. Il preocupau, în căutarea unui mod de a cuprinde teatrul lumea, mecanismele lumii acesteia (funcţia banului, a băncilor, a burselor...); avea în intenţie o lucrare legată de aceste chestiuni şi, pentru că nu fusese în stare să afle nici măcar din partea practicienilor specialiştii ceva deplin lămuritor despre mecanismul burselor,

renunţă la scrierea proiectată şi se afundă în studiul economiei politice, în citirea Capitalului lui Marx... Şi trec cîţiva ani de studiu, pînă cînd ideea unei „manevre economice înfăţişate scenic” îl recucereşte. Va fi: *Sfînta Ioana a abatoarelor* — un act de înţepare şi de însufleţire, etapă cu etapă, a ciclului industrial în capitalism, aşa cum îl punea în evidenţă Marx, dialectica desfăşurării dramatice calculîndu-se cu precizie pe dialectica economiei. Fabula piesei va fi aşadar construită (după cum o va demonstra pe larg un vrednic cercetător al structurii teatrului brechtian) pe canavaua analizei din Capitalul; va porni de la treapta sfîrşitului prosperităţii, va trece la treapta supraproduţiei, apoi la declanşarea crizei, apoi la starea stagnantă, pentru a sfîrşi apoteotic cu revenirea la „normal”. Pe această canava ies în relief deopotrivă contradicţiunile existente între capitalişti (între rechînii cei mari care înghit peştii cei mici) ca şi contradicţiunile de neîmpăcat dintre clasa muncitoare şi clasa burgheză, toate acestea însoţite de aspectele aprige ale exploatării, ale şomajului, ale mizeriei şi luptei muncitorimii pentru drepturile ei, ale deşteptării conştiinţei revoluţionare de clasă, ale acţiunilor greviste, ale atitudinilor contradictorii şi în rîndul muncitorimii etc. Între cei doi poli, menită (mai bine zis: minuită) a potoli nemulţumirile infometajilor şi exploataţilor, prin predici şi sloganuri şi prin amăgirea unei linguri de ciorbă şi a unui „ajutor” cerese, instituţia religioasă a „Armatei Salvării”... Doar abstracţiuni, valori mai mult noţionale, de netăgăduită semnificaţie şi importanţă politică revelatoare, poate şi de o evidentă forţă agitatorie, neîndoios marcată în punerea lor în mişcare, de o claritate ştiinţifică, pas cu pas, scenă cu scenă verificată; nici vorbă descoperind în urmărirea procesului şi în observarea feluritelor relaţii, virtutea dinamică şi dinamizatoare, fertilă în efecte surprinzătoare a jocului dialecticii. Şi, e drept, nu sîntem totuşi chemaţi să asistăm la o lecţie de economie politică: pe trei nivele deosebite se petrec fapte uneori copleşitoare de viaţă; au loc catastrofe; se pun şi se dezbate probleme de conştiinţă; o lume diversă de tipuri, de atitudini, de mentalităţi, de îndoieli şi decizii, populează drama. Dar e o lume de tipuri-efigii, exponenţiale, golite de ceea ce sîntem obişnuiţi să căutăm şi să înfîlînim în viaţă şi în imaginea ei artistică de fiecare zi, golite de individualitate. Personajele dramei au ponderea unor categorii sociale şi gestul lor e mînat de categorii reprezentative de impulsuri, de reacţii, de reţine, de avînturi, de dureri, de bucurii, de aspiraţii. Realitatea cel mai stringent reflectată în mecanismele, tendinţele, procesele ei esenţiale, de o parte; pe de altă parte, mişcată pe coordonatele unei ficţiuni pure, frîzînd parabola. Toate aceste împrejurări dau relieful enormei dificultăţi a punerii ei în scenă şi îndreptăţesc cumva temerea cu care



In mijloc : Cornelia Gheorghiu (Ioana Dark) și
George Macovei (Pierpont Mauler)

am întâmpinat gândul punerii în scenă a acestei lecții de economie politică, de afișare dramatizată a dedesubturilor crizei economice din 1929, care e (mă gândeam la reacția spectatorului) *Sfânta Ioana a abatoarelor*.

Nu izbuteau să-mi alunge teama invenția, mijloacele și valorile înalt poetice, de construcție și de expresie cu care Brecht știe să catifeleze aridul, să facă atrăgător rebarbativul, să coloreze ternul, să trimită în istorie cotidianul și să pună în lumină șocantă deprinderile cu care ne-am acomodat, aspectele vieții, altcum neluuate în seamă, negativ semnificative tocmai prin ceea ce o rutilizează și o condamnă la inerție, la nevoinție. Dimpotrivă, ele îmi apăreau că vin ca surplusuri — de astă dată stilistice — de dificultăți. Spiritul jucăuș polemic al lui Brecht a supradimensionat gestul și cuvântul eroilor lui („regi ai cărnii“ — cupizi, triviali, ticăloși și ticăloșiți pînă la distrugere reciprocă în competiții afaceriste, ipocriți, plini de ei dar temători de propria lor soartă și de propria lor piele personală și de clasă, cu atât mai mult cu cât se dedau mai nemilos oprimirii și exploatării, fiindcă, cu atât mai mult ei simt crescînd revolta și primejdia răsturnătoare a clasei muncitoare); i-a pus

pe acești eroi să vorbească în stilul elevat al personajelor lui Shakespeare și Schiller; versul pentaiambic în care acești „eroi“ se măturisesc caracterizează — parodic contradictoriu — lumea lor. La fel și versul coral de tipul tragediilor antice sau emfaza graiului bibliei luterane, folosit de slujbașii „Armatei Salvării“ în demonstrarea fidelității ei față de cauza dumnezeirii; a unei dumnezeiri care așteaptă asigurarea acestei fidelități de la generozitatea buzunarelor proprietarilor de vite. Acest vers parodiază legătura ideologică a religiei cu mașinațiile exploatării capitaliste.

E poate aici locul să revin la clasicitatea lui Brecht. Cu deosebire în legătură cu *Sfânta Ioana* s-a pus întrebarea răsnetului ei în actualitate. În lumea capitalistă contemporană se spune, împreună cu dramaturgul Martin Walser: „Brecht aparține trecutului. Nu fiarelor vechi, ci aurului vechi... Acest capitalism (denunțat de Brecht n.n.) nu mai există, slavă domnului. Încît acum putem, cu ajutorul lui Brecht, să luăm o atitudine socialistă, fără a fi împotriva capitalului actual, căci acesta nu are loc la Brecht...“ E drept, sînt și voci care găsesc corespondența crizei din 1929 în acea „stagflation“ (stagnare + inflație) care bîntuie azi economia occi-

dentală și ale cărei efecte și primejdii, economiștii occidentali nu le pot prevedea; de aici, în ciuda aparențelor, eficiența avertismentului brechtian...

Aceste considerații sînt legate de stări de lucruri și de disponibilități care nu aici și nu de noi se cuvin discutate. Dar care este locul *Ioanei a abatoarelor* în actualitatea noastră, a țărilor socialiste, unde problemele crizelor ciclice economice sînt puse definitiv *ad-acta*, și, unde, o dată cu lichidarea exploatații capitaliste au încetat de asemenea antagonismele de clasă? Dacă e adevărat că opera clasică vorbește în virtutea propriului ei exemplu, al epocii și structurii ei și, de altă parte, prin capacitatea de a-și revela, dincolo de măturirea ei imediată, lumini și semnificații noi, aderente la epocile posterităților, atunci această *istorie* a dureroșilor ani premergători „soluției“ fasciste vorbește pe de o parte amintirilor noastre și deșteaptă în contemporaneitate satisfacția vieții și victoriei revoluționare ce trăim, iar pe de altă parte, lăsînd intactă chemarea Ioanei („aveți grijă ca părăsind lumea / să nu fi fost doar buni, ci părăsiți / o lume bună“), cheamă la luptă pentru cunoaștere, pentru adevăr, pentru regăsirea cu sine în solidaritatea cu lumea căreia aparții. Această chemare socotesc că o putem recunoaște de la început în chiar numele eroinei lui Brecht. Nu întîmplător (iarăși joc parodic, dar cît de grăitor) e trecut acest nume din ortografia franceză — d'Arc — în ortografia și sonoritatea engleză — Dark — care nu evocă doar climatul sumbru, de beznă, al vieții prin care eroina trece, dar și starea de ignoranță, de neștiință, pe care, vrea, smulgîndu-se din propria ei condiție, s-o depășească.

Desigur, am lansat aici un punct de vedere posibil de interpretare. Care ar necesita poate o așezare a accentelor, alta decît o oferă cu limpeză — zicem noi, istorice — rosturi, textul lui Brecht. Poate că e bine totuși a se rezista deocamdată unor întreprinderi ce-ar putea să pară excentrice. Creația lui Brecht pretinde încă a fi cunoscută în mărturia și în mărturisirea lui imediată. Este ceea ce, de altfel — cu toate aprehensiunile ante festum — ne-a plăcut să vedem în spectacolul de la Iași, înălțat de Hannes Fischer, oaspete al Naționalului ieșean după memorabilul său succes de la Dresda. Echipa cu care a lucrat este, dacă nu integral și concret, măcar în parte și în spirit, familiară, de mult, cu teatrul lui Brecht. Faptul i-a înlesnit regizorului o comuniune de înțelegere și de lucru care nu a rămas fără roade notabile, mai ales pe planul interpretărilor individuale. Acestea se cuvin remarcate chiar dacă, pe planul de ansamblu, o anumită timiditate în „biciuirea“ spectacolului, în considerarea — pe-trecerea-timpului — a vederilor scenice ale dramaturgului, s-a dovedit oarecum întîrziată față de caracterul mai

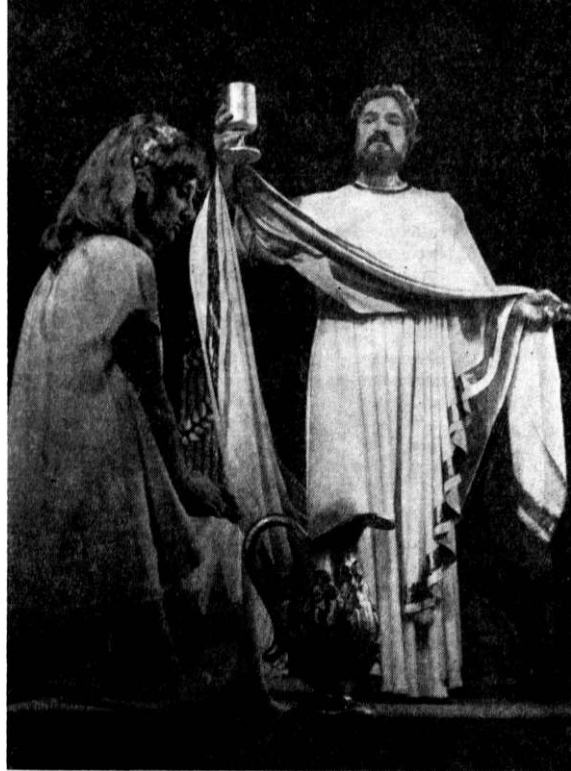
nervos și mai avizat al receptivității spectatorului de azi. Scenografia lui George Dorosenco e foarte mobilă și scheletic construită, permițînd rapide și viu colorate schimbări de cortină dar și recunoașterea celor două planuri extreme, ireconciliabil antagoniste, pe care se desfășoară, sus, fabula exploataților („regi ai vitelor, ai mățărilor și burselor“) și, jos, a muncitorimii. Ilustrația muzicală, datorită lui George Rodi-Focu —, adesea inspirată, a însoțit fără stridente deosebiri de manieră, cîntecele „pălăriilor negre“ datorate lui Dieter Hosalla. Pe această scenografie, și sprijinit de fundalul muzical, spectacolul s-a desfășurat fără sincope, în pofida vastei distribuții (care, pare-se, depășește personalul actoricesc calificat al teatrului) — manevrată individual, coral, în aranjamente de tot felul. Filonul parodic — discret clownesc — fără a năruși însă asprimea denunțului și fără a scli izvorul de indignare și revoltă care fac substanța „eroilor“ lumii capitaliste, are darul să diversifice și să ierarhizeze tipurile-cheie: George Macovei creionează cu efecte bine prizate ambivalența de tip Puntula cel caracterizează pe exploataorul filantrop, pe molatecul temător de sînge și mizerie, dar aprigul speculator de bursă, Mauler; Boris Olinescu realizează, ca umbră mefistofelică a lui Mauler, un „om al treburilor murdare“, o mobilă mască de cinism și versatilitate; Păpîl Panduru, Saul Taișler, Marcel Finchelescu colorează și ei, la nivelul unor eroi secunzi, o galerie de fabricanți, în luptă cu propriul lor sistem economic; o întregă suită de creșcători de vite, de achizitori, fac — prin mijlocirea unor actori nu mărunți ai teatrului — tandem întru anonim cu ziarîști, detectivi, vînzători de ziare, valetii, soldații etc. care populează episodic scena, aruncînd asupra-i repzi și groase pete de culoare. În contrast semnificativ cu această lume, lumea răbdărilor, a dezolărilor, a violențelor muncitorești e — și în text — mai puțin generos oferită unor compoziții în stare a fi reținute; actorii (evident la indicațiile regizorale) s-au străduit totuși să iasă din anonimul cenușiu la care ar fi fost altfel osîndiți, și să se manifeste ca individualități distincte. Reșita a fost desigur precară dar nu stînjenitoare.

Același lucru cu „pălăriile negre“. Acestea însă se cereau la *uniformă*, scutite de relief, tocmai pentru a marca robia șablonului religios în care sînt căzute, lipsa lor de personalitate. Evident, capul „Armatei Salvării“, cu o misiune dramatică de legătură, trebuie să facă, și face, o excepție bogat compensatorie. În persoana lui Virgiliu Costin — o mască de onctozitate venală, ușor lubrică. Și, la urmă, dar nu cea din urmă, *Ioana a abatoarelor*. Cornelia Gheorghiu a intrat în rolul eroinei după ce s-a exersat, cu apreciate rezultate, în brava mută Catrin din *Mutter Courage* și în Virginia din *Galileo Galilei* — două robori de substanță, în bună măsură înrudite cu eroina de acum. Există în jooul

ei o grație — întinsă pe un diapazon, ce-i drept, nu prea lung, care se cântărește greu cu forța unei combativități dure, uneori necesare — dar care a marcat totuși cu o autoritate emoțională vrednică de subliniat, dificilul drum al Ioanei spre cunoașterea sărăciei, spre cunoașterea cauzei „răutății” celor săraci, spre recunoașterea necesității violenței acolo unde domnește violența, după ce același drum a fost străbătut pe căile greșite ale imposibilei armonii de clasă, ale credinței într-o „salvare cerească” ori într-o bunăvoință funciară a exploatatorului; după ce, în calea ei, binele i s-a arătat sub chipul refuzului de a înțelege și sub chipul trădării de clasă. Accesul Ioanei la adevăr, prin prăbușire a fost desenat cu sensibilitate și cu o studiată linie spre semnificații-avertisment. *Sfinta Ioana a abatoarelor* este în fond drama acestui drum. Cornelia Gheorghiu a ținut într-un fel sensurile majore ale spectacolului pe firava ei făptură. Pe când o Șen De-Șui Ta, Cornelia Gheorghiu? Fiindcă liniile de forță ale Ioanei Dark (și ale Corneliei Gheorghiu) prefigurează izbitor *Omul cel bun...*

Sfinta Ioana a abatoarelor la Iași: un spectacol nu de strălucire, dar de reală probitate și ambiție artistică.

Florin Tornea



Ioana Manolescu (Getta) și Dan Nasta (Horațiu)

Teatrul „C. I. Nottara”

„FINTINA BLANDUZIEI”

de Vasile Alecsandri

Nu ar trebui să fie spre descumpănirea lui Dan Nasta împrejurarea că *Fintina Blanduziei*, gândită de el pentru scenă, are a repropoza spectacolului realizat de el o seamă de nepotriviri și neîmpliniri. Dintr-o întreprindere pur omagială (scutită, în general, de vreun deosebit efort creator, în afara celui pretins de conștiința artistică profesională și de însăși natura circumstanțială a actului omagial), Dan Nasta a izbutit să facă prilejul unei fertile meditații, dacă nu și al unei reale dezbateri, în jurul valorificării elasicilor. Dar, dacă dezbaterea n-a depășit deocamdată cadrele proprii lui încercări de a valorifica *Fintina...* lui Alecsandri (și poate că nici nu va ajunge să depășească aceste limite), faptul

ca atare, al dorinței și al propunerii de a vedea și gusta opera poetului nu în termenii unei facile prețurii și montări „tradiționale”, ci ai unei reliefări, verificări, actualizări și, eventual, activizări a virtuților ei inițiale, se cuvine subliniat dincoace de orice judecată „la obiect” a reușitei ori nereușitei practice. Fiindcă, ceea ce a vrut și propus Dan Nasta, montând *Fintina Blanduziei*, cântărește, mi se pare, în perspectiva gândirii artei noastre, mai greu decât montarea ca montare, și transcende o simplă dare de seamă de croniciar.

Aceasta e nevoită să constate și să consemneze, independent de intenții și aspirații, realitățile obiective ale scenei, și să discearnă în ele dacă și cât și cum se valorifică lumea de idei, de revelații și de emoții latente ale textului.

Sub acest raport am fost, odată cu alte glasuri și păreri, la marginea satisfacției. Spectacolul lui Dan Nasta surprinde prin șovăială, lipsă de acord stilistic: de la pecetea psihologizantă, fără a evita o anume vio-