

Spectacolul cu *Puterea și adevărul* a fost aproape de neurmărit din cauza elevilor ocupînd 80% din locuri, aduși, cred, de la cea mai turbulentă școală din București, nestrănuți de prezența vreunui profesor. Reprezentația s-a desfășurat într-o atmosferă de „corridă”, cu urale asurzitoare, cu chiote de trib avîntat în luptă. Cortinele de lumină erau așteptate cu suflul la gură pentru a porni un interminabil val de aplauze scandate, potrivite poate unei lupte de gladiatori, oricum nu unui text de seriozitate, de gravitatea piesei lui Titus Popovici.

Teatrul de Stat din Sibiu

— secția germană

■ DON JUAN SAU DRAGOSTEA PENTRU GEOMETRIE

de Max Frisch

■ OMUL CEL BUN DIN SÎ-CIUAN

de Bertolt Brecht

Ultimele două montări ale secției germane a teatrului sibian vădesc pentru această stagiune a program repertorial deosebit de ambițios: în premieră pe țară, piesa lui Max Frisch *Don Juan sau Dragostea pentru geometrie*, urmată de una dintre cele mai frumoase, mai profunde pagini din dramaturgia lui Bertolt Brecht, *Omul cel bun din Sî-Ciuan* — iată alegeri care denotă o remarcabilă preocupare de a descoperi opera capabilă să satisfacă un ansamblu de criterii de selecție. Firește, nici o comună măsură nu există între aceste piese, structural diferite, atât ca filozofie, cât și ca artă; dincolo, însă, de ceea ce știm că le desparte, amîndouă sînt, fiecare în felul ei,

minunate plăsmuri ale Teatrului, și, în acest sens, sînt complementare, ca fascinație a inteligenței, ca bogăție a valențelor teatrale, ca promisiune captivantă în fața oricărui public.

E de mirare că, pînă acum, acest *Don Juan* n-a sedus și alte colective teatrale. Căci transcripția modernă nu e o simplă variantă; ea se află cu sursa originară și cu înfrunghișurile clasice într-un dublu raport — pe de o parte, negînd mitul cu înverșunare, atacîndu-l cu toate armele distrugătoare ale sarcasmului, parodiei, ridicolului, pînă la pulverizare, în înscenarea farsei cu falsa statuie a Comendatarului de Sevilla și cu prăbușirea în pivniță a păcătoșului, întru salvarea sa veșnică de speta femeilor posesive și geloase; pe de alta, dîndu-i o neașteptată deschidere, prin altoiul unor idei noi, îndrăznețe, cu o strălucire proprie. Acest *Don Juan* nu mai e bărbatul născut pentru dragoste, veșnic flămînd de împlinire, căutîndu-și-o ca pe o stea polară în tot ce e de genul feminin; el a cunoscut și a epuizat iubirea într-o clipă, în noaptea cînd, venind la propria sa cununie, s-a întîlnit din întîmplare și s-a îndrăgostit de aceea care-i era hărăzită; apropierea a fost atît de incandescentă, încît nimic nu-i mai poate urma, căsătoria însăși devenind imposibilă. Și nici una dintre amantele ce i se vor mai perinda prin viață nu va adăuga nimic acelei clipe — dimpotrivă, seducător „en titre” fiind, le va îmbrățișa pe toate absent, rostind mecanic aceleași fraze stereotipe cerute de protocolul amorului, dar fără participare, fără bucurie. Adîncă, statornică sa pasiune e dintotdeauna alta decît femeia, și doar ei își va închina viața: e geometria. Adică domeniul gîndirii abstracte, unde totul e riguros determinat de legi precise, adevăratul domeniu al principiului viril. Aici, nu frivolitatea e stăpînă, ci concentrarea. Iar satisfacția nu aparține categoriei efemerelor incendii ale simțurilor, ci e fertilă exaltare intelectuală.

Mîșcîndu-și eroul înlăuntrul acestui cîmp magnetic bipolarizat, Max Frisch nu-l supune judecății morale; de fapt, el nici nu mai e un păcătoș, în sensul instaurat de preceptele creștine tradiționale. Chiar pe un plan filozofic superior, revolta lui nu se raportează la relația bine-rău, ci se definește ca abatere de la normă, ca *dezechilibrare*, ca salt pe tărîmul imposibilului. *Don Juan* încearcă să trăiască în absolut, izolîndu-se în centrul unei sfere înlăuntrul căreia mediul e sterilizat de atingerile impure ale cotidianului, eludînd *realul*, în măsură în care acesta nu e formalizabil matematic. Abaterea de la scop (în virtutea funcției sale dramatice, a „rolului” său în lume, care e de a fi un *Don Juan*) e un obstacol, o întîrziere, o risipă și o imensă, zădarnică oboseală. *Don Juan* e sufletește ostent și înstrăinat — pînă aici, asupra lui pare să fluture aripa destinului camusian. Dar Max Frisch e un artist din cu totul

altă familie spiritală; viziunea lui dizolvă în acid tensiunea tragică, transcriind partitura într-o cheie aparte. Din incompatibilitatea între o aspirație intelectuală obsesivă și energia ineputabilă a solicitărilor vitalității normale, va rezulta un compromis. Don Juan va obține, cu prețul căsătoriei, o relativă liniște de studiu, în schimb va trebui să facă zilnic nenumărate concesii. Poate-și va păstra talentul intact, strecurându-și-l printre capcanele ritualului domestic. Poate, cu timpul, se va cufunda în rutina traiului comod. Aceasta e tendința vieții — de a ocoli conflictele, de a evita soluțiile extreme, chiar dacă ceea ce se pierde astfel este întotdeauna excepționalul. E o concluzie puțintel amăruie — ca toate coboririle de pe piscurile amețitoare unde dansează diferitele specii de iele, pe solul plat al banalității —, în nici un caz dramatică, fără umbră de revoltă; dimpotrivă, calmă, ironică, obiectivată. Scepticismul nedeghizat al autorului caracterizează un moment al gândirii occidentale moderne.

Spectacolul sibian (regia: Hanns Schusch-nig) se înscrie, în felul său, în aria piesei, deși, prudent, nu se lansează pe curba ascendentă a arcului ei de semnificații. Două sînt componentele ce-l marchează decisiv: scenografia lui Erwin Kuttler și personalitatea interpretului principal, Christian Maurer.

Scenograful a avut o idee ingenioasă — și anume, a conceput totul, decor și costume, doar în alb și negru, provocînd astfel, simultan, o mulțime de asociații: opoziția polară a termenilor, dihotomia manicheistă a oricărui absolutism, lipsa de culoare (deci de viață) a universului ideilor abstracte, decorativismul ca mod de existență estetică etc. Sugestia se împlinește frumos în tabloul final, cînd ochiul e literalmente șocat de apariția primei pete de culoare. Cămașa lui Don Juan și motivele ornamentale de pe rochia Mirandei, contesă de Ronda, vișiniu-strălucitoare, și cupa de pe masă, cu fructe galben-aurii, vorbesc despre irepresibila infiltrare a elementului concret, viu, a sevelor, aromelor, nuanțelor, în lumea lăuntrică a acestui ciudat ascet. Trebuie recunoscut, însă, că ideea scenografică e mult superioară materializării sale; artistul n-a supravegheat cu strășnicie imaginea scenică, n-a eliminat acolo unde acumularea se anunța stînjenitoare (efectul optic creat de jocurile de forme geometrice, derivînd la infinit una din alta, devine la un moment dat obositor, ca un joc caleidoscopic); și mai ales nu s-a îngrijit deloc de modul cum costumele îi îmbracă pe actori (citește: pe actrițe). Perfidă răzbunare a materiei moarte, tocmai cuplul protagoniștilor e cel mai rău jignit de hainele sale.

Protagonistul imprimă spectacolului tonalitatea — o tonalitate structural comică, neostentativă, egală, ca un permanent suris reținut. Christian Maurer dispune de calități destul de rar îmbinate în una și aceeași persoană: siluetă perfectă de cavalier din

legendele nordice, chip de înger blond, temperament placid și o predispoziție iradiantă pentru comedia serioasă, candidă — ca și cum, trecute prin filtrul receptorii sale, lucrurile și-ar inversa brusc sensul. (Iată un actor din palmoresul cărnia n-ar trebui să lipească anumite roluri din piesele lui Bernard Shaw — *Pygmalion*, *Discipolul diavolului* etc). El a parcurs aventura lui Don Juan cu un aer de Jean de la Lune mai degrabă, transformînd-o de dinăuntru, deplă-sînd-o spre un teritoriu fără mari implicații și complicații filozofice. Apărîndu-se cu argumentele ingenuității și bunului-sînt contra agresiunii femeilor, născocindu-și strategia cu un neașteptat simț practic, continuîndu-și apoi existența, oscilant, între obligațiile geniului și tentația relaxării, definind non-conformismul și conformismul în termeni prozaici, Christian Maurer a impus sugestia unui alt spațiu moral. Un *Don Juan* — dramă burgheză? De ce nu? Interpretarea e posibilă, în sine, deloc neinteresantă; deși, firește, reduce considerabil anvergura intelectuală a piesei. La mutarea de accent a contribuit și interpretarea dată Mirandei, actrița Luise Pelger fiind îndrumată (cred, greșit) spre un joc lipsit de adîncime, cu tentă ușor parodică, în vreme ce personajul (o prostituată atînsă de dragoste ca de un semn divin, transfigurîndu-se și imobilîndu-se la această atingere ca într-un extaz) reprezintă iubirea-flacără topind bariera socială și morală, pentru a consimți apoi la sacrificiul suprem de a deveni soția celui adorat, fără speranța de a-i cuceri vreodată inima. Or, dacă Miranda e despo-dohită de aura ei de eroină pogorită din marea literatură, pentru a fi, de la început pînă la sfîrșit, de la aspirație la vocație, numai și numai femeia-nevastă, întregul sistem de referință se modifică.

În contextul dat, alți cîțiva actori și-au dezvăluit, mai mult sau mai puțin, darurile naturale: Hans Pomarius, cu un exact simț al măsurii, în rolul lui Tenorio, tatăl lui Don Juan; Kurt Conradt, vibrant și sincer, deși n-a dus pînă la limita de sus personajul tragic al lui Don Roderigo, prietenul lovit în miezul credinței în oameni; Heinrich Mildner, un Pater Diego concupiscent, vicelan și temător. S-au mai întrezărit calități la Arne Konnerth, Helga Maria Kinn, Heidrun Kaintzel, Mariette Lissai, Beatrice Gutt, Mathias Pelger. Regia, însă, nu s-a angajat în definirea expresivă a personajelor de plan secund și n-a izbutit să domine scenele de ansamblu; balul, de pildă, ca ambianță și ca mișcare, este o regretabilă mostră de amatorism colectiv.

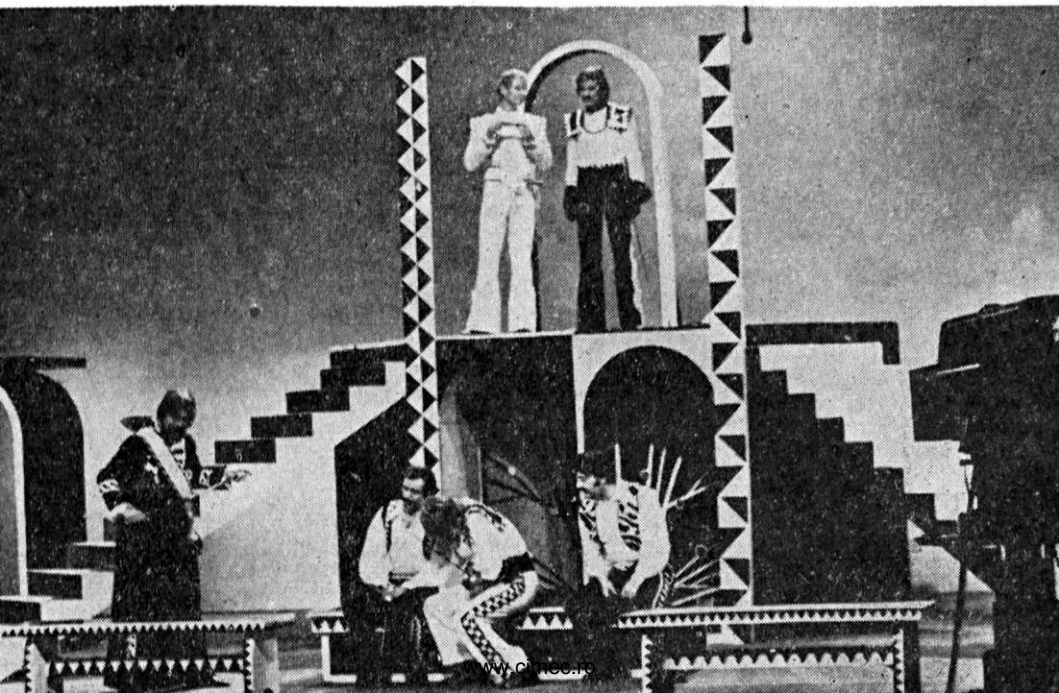
★

OMUL CEL BUN DIN SI-CIUAN aparține altui univers artistic. Firese: această cuprinzătoare parabolă brechtiană poartă cu sine o asemenea povară de adnotări interpretative, încît inscenarea începe, obligatoriu, ca un act



„Omul cel bun din Si-Ciuan“. In prim-plan : Luise Pelger (Şen-De) și Kurt Konradt (Yang-Sun)

„Don Juan sau dragostea pentru geometrie“ de Max Frisch



de clarificare și opțiune. Din fericire pentru echipă, la comenzi a fost un căpitan desăvârșit, regizorul Henry E. Simon, de la „Ernst-Deutscher-Theater” din Hamburg, invitat să pună astfel bazele unei colaborări de perspectivă (din care, judecând după acest prim rezultat, teatrul sibiuan va avea enorm de ciștigat). Artist matur, cu evident har pedagogic, el și-a definit tema și și-a ales modalitatea astfel încât echipa să-l poată urma, construind strict pe axul unei idei centrale: dialectica raportului între morală și realitatea condițiilor materiale.

Dacă semnificația unor cuvinte nu s-ar fi uzat, mi-ar plăcea să folosesc termenul de *exactitate* pentru a caracteriza starea acestui spectacol. Exactitate în ce privește accecierea la esențial, ca exigență fundamentală a însuși spiritului brechtian: fără meandre și arabescuri, fără focuri de artificii ale fanteziei, fără a înclina balanța sentimentelor, dar și fără uscăciune — direct, net, extrem de limpede, ni se vorbește despre complicata ordine a lucrurilor pe acest pământ. Cursa în care e prinsă Șen-De apare fără ieșire, fiindcă în jurul ei se întinde un nesfârșit continent negru de mizerie, viiciu, sărăcie, lene și lăcomie; picătura de bunăvoință și generozitate a darului făcut din inimă se întoarce, paradoxal, împotriva-i; ca și cum, printr-un ciudat chimism al țesutului social, o celulă a cărei necesitate a fost satisfăcută ar naște imediat alte zece prinzându-și satisfacția. Pe scenă, această aspră lege se traduce în tensiunea raporturilor omenești, în ritmul sacadat, lipsit de relaxare, al întâmplărilor, într-o senzație de încordare; singura breșă în acest zid al inexcuzabilului este tușa de umor cu care sînt tratați zeii — treime firavă și neajutorată, animată de bune intenții și mereu stopată de prejudecăți, negăsindu-și nicăieri locul, într-o teribilă inutilitate și neputință. Plus epilog, unic accent patetic, îndemnul stăruitor: *trebuie* să existe un final bun.

Probabil că, într-o anumită măsură, contribuie la impact și faptul de a asculta textul în original. Există o cadență proprie, o legătură lăuntrică, o trecere lină între story și song, o tonalitate anume a comunicării; or, în traduceri, nu ne putem da seama precis în ce uimitoare măsură acestea slujesc ideea autorului, reprezentînd chiar alfabetul în care se exprimă ea. Cert este că regizorul e cel ce a exercitat influența hotărîtoare; spectacolul este o demonstrație de compoziție riguros gîndită și condusă, fiecare dintre componente sosind la timp în punctul fix dinainte determinat și menținîndu-se corect în raportul de interdependență ce i-a fost stabilit. Tocmai această latură de orlogerie fină constituie pentru trupa germană de la Sibiu o școală admirabilă; și într-adevăr, am avut impresia, de la o seară la alta, de a nu o recunoaște. Mișcarea grupurilor curge după un desen sigur; actorii și-au studiat minuțios partitura, au intrările și accentele marcate în

mod exemplar; diferitele teme își răspund — și chiar dacă rețeaua indicațiilor se întrezărește, nefiind încă topită în firescul deplin al interpretărilor, este mai important pentru formația profesională a actorilor ca jaloanele puse să fie perfect păstrate. (De pe un asemenea prag, după o lucidă autoanaliză, s-ar putea întreprinde un veritabil program de reviriment în direcția valorificării potențialului trupei.)

Diferența de nivel este sesizabilă mai tîrziu în jocul protagonistei; aceeași Luise Pelger care, în *Don Juan*, face grații stîngace, își descoperă de astă dată un bogat și grav registru dramatic: discreție și dulceață interioară sub chipul blindei Șen-De, o semeție a disperării, dar și o vie curiozitate a experimentului psihologic, în travesti-ul vărului Șui-Ta, pentru a veni apoi spre public, în songuri, cu un ton franc, simplu, comunicîndu-și gîndul parcă abia cristalizat sub presiunea faptelor (formația muzicală, plasată în fața scenei, foarte aproape de spectatori, e dirijată de Erik Manyak). Un alt „om bun” a fost Wang, sacagiul, căruia Hans Pomarius i-a dezvăluit, cu sobră și subtilă inteligență scenică, o sumedenie de date semnificative. Kurt Conradt a fost Yang Sun, aviatorul fără noroc: un obraz tînar, palid, împietrit de obsesia visului irealizabil, un soi aparte de farmec stîns, egoism și slăbiciune, fluxul răului urend milimetru cu milimetru și corupîndu-l — raport direct proporțional între ticăloșie și nefericire. Surprinzător de expresiv în ipostază de actor, Hanns Schuschnig, bărbierul Șu-Fu, onctuos, viclean, nemilos, și — ciudătenie a firii omenești! — îndrăgostit de Șen-De pînă la venerație. Prezențe energice marcate. Karin Fronius, Beatrice Gutt, Helga Maria Kinn. Printr-un aliaj bine dozat de bădăranie jovială, corectitudine funcționarească și servilism rafinat, decent, și-a definit Ernst Wolfgang, în puține apariții, funcția și persoana poliștului. Și anumite siluete din planul doi se rețin (familia de opt persoane, cuplul negustorilor de covoare). În grupul zeilor, Christian Maurer, zeu cu oarecare morgă, se distinge prin factura originală a comicului; intonațiile sale nazale dau acum un efect suplimentar de compoziție. Karlheinz Maurer, zeu umil, aproape pămîntean, se constituie în replică, încercînd mereu, cu trageri de inimă, să rezolve cite ceva.

Nu în ultimul rînd, spectacolul își integrează scenografia. Decorul (Helmut Stürmer) îmbracă scena într-o imensă pînză pătată, brun-verzui-cenușie; ea poartă culoarea locurilor sărace, neprimite, a adăposturilor improvizate, a sordidului; totodată, e și destul de neutră pentru a îngădui decuparea unor spații de joc desemnate prin cîteva elemente — debitul de tutun, fabrica etc. Costumele (Maria Bodor), voit șterse, subordonate cu modestie sarcinii, sînt, tocmai prin aceasta, adecvate. Aș fi dorit să notez, la capitolul seriozității exemplare, și programul de sală: informație concisă.

densitate a ideilor. Degeaba l-am răsfoit însă, n-am descoperit nicăieri numele celui care l-a alcătuit. De ce acest anonim?

O concluzie de ansamblu, după numai două spectacole, ar fi pripită și pretențioasă. Remarcând, însă, ce mult se poate obține de la aceeași trupă, printr-o înțeleaptă și fermă călăuzire, o idee se impune de la sine în primul plan al preocupărilor conducerii teatrului: a asigura fiecărei bătălii artistice, mai înainte de toate, statul major — concepția, coordonarea și conducerea acțiunilor. Firește, pare simplu, și nu e; totuși, acesta e adevărul, și a-l spune e singura posibilitate pentru un observator din afară de a contribui, prietenește, la un efort pe care ar dori să-l susțină.

Ileana Popovici

**Teatrul Dramatic
din Brașov**

■ ATENȚIE LA COTITURĂ...!

de Mehes György

■ CURTEA CU MIRACOLE

de Iacovos Kambanellis

La Brașov, unde, acum, director e dramaturgul Dan Tărcibilă, pulsul vieții interne bate regulat. Premiarele se succed la intervale egale, cele din urmă ale actualei stagiuni fiind sensibil mai de calitate. Nu de mult, teatrul a prezentat o nouă piesă originală, lucrarea scriitorului maghiar din Cluj, Mehes György, intitulată cu titlul *Atenție la cotitură...!* E o comedie cu implicații satirice, care nu țintește nici prea înalt nici prea departe, o comedie despre năravuri mărunte și despre necazuri mărunte, agreabilă prin maniera degajată, lejeră, zglobie, în care a fost scrisă și tonică prin concluziile sale. Tonul general al comediei e prietenos, iertător într-un fel, pentru că personajele lui Mehes György sînt, în general, în substanța lor, oameni cumsecade, atîta doar că cei mai mulți dintre ei sînt lingușitori, servili, nițel carierişti, nițel ariviști, nu mult de tot învi-



Maya Indrieș, Virginia Itta Marcu și Nicolae C. Nicolae în „Cutia cu miracole” de Iacovos Kambanellis

Mircea Andreescu, Geta Grapă și Ștefan Alexandrescu în „Atenție la cotitură...!” de Mehes György

