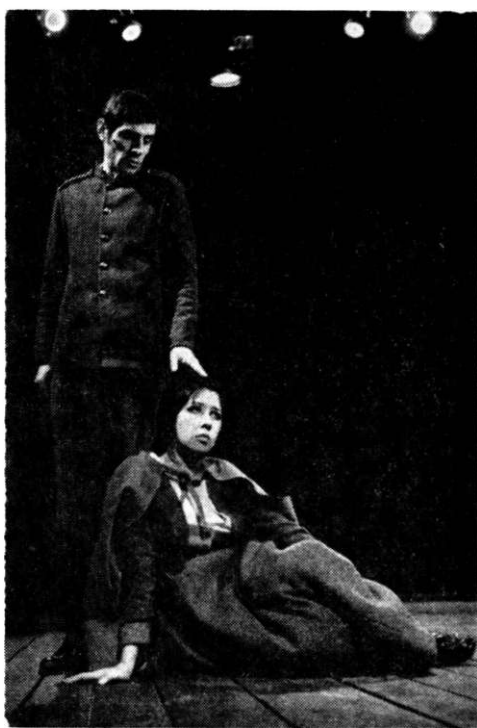


mechine și a vidului sufletesc, au căpătat în scenă un impuls dinamic, surprinzător. Regia a accentuat, cu degajare, latura lor unidimensională; asistăm la un balet mecanic, la un carusel de marionete, care se rotesc cu mișcarea accelerată a filmelor mute; idee fertilă și spectaculară ce structurează reprezentăția în două tempouri diferite. Căci timpul personajelor care trăiesc desprinse de sol nu poate fi sincronizat cu timpul celor care mișună bezmetic, incapabile să audă suurul „harfei de iarbă”. Din aceste compoziții-fulger, inegale, se detașează caricatura precis conturată a Anei Negreanu (dirijoarea corului bisericesc), ca și desăvârșita miniatură de caracter a Ginei Patrichi (Miss Baby Lowe Dallas).

Cunoscut pentru rigoarea-i stilistică și necondiționatul atașament față de spiritul scriitorului prospectat (măturie montările Miller, Ionesco, Tennessee Williams, O'Neill), în fața lui Truman Capote, regizorul ni s-a părut ușor derutat. Lipsit de personalitate ca dramaturg, autorul „Sandvișurilor cu diamante” nu poate fi delimitat scenic cu pregnanță. Pentru noi însă, mai puțin important rămâne sunetul harfei de iarbă, cât prilejul de a fi auzit glasurile irepetabile ale unor mari interpreți ai scenelor noastre.

M. I.



Sus : Mitică Popescu (*Woyzeck*) și Carmen Galin (*Marie*). Jos : scenă din spectacol

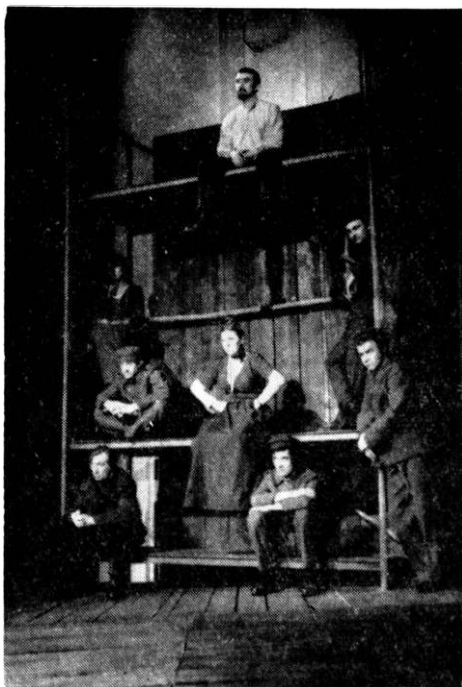
Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

WOYZECK

de Georg Büchner

Acum o lună, două, *Woyzeck* pe ecranul televiziunii, într-o viziune (Ion Barna); acum două-trei săptămâni, în altă viziune (Radu Penciulescu), același *Woyzeck* la Teatrul din Piatra Neamț; mai zilele trecute, în București (la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), *Leonce și Lena*. Cum să înțelegem acest puternic puseu büchnerian în stagiunea aceasta? Să-l punem cumva în legătură cu resurecția lui Büchner, care se simte mai de mult pe scenele europene? N-ar fi exclus; disponibilitatea noastră la „noutăți” e știută. Dar faptul n-ar explica totuși prea mult: ar împinge doar întrebarea pe meridianele unde Büchner a fost, înaintea noastră, recitat și pus — mai ales după *Woyzeck*-ul montat la Stockholm, acum un an, de Ingmar Bergman — pe prim-planul marilor actualități teatrale

Circumstanțial și comparatist evocat cîndva, la apariția *Danton*-ului lui Camil Petrescu;



mai recent, prin raportare la neîntemeiata vitregie ce a pecetluit, pînă astăzi, destinul scenic al aceluiași *Danton*, opțiunea și inițiativa lui Liviu Ciulei de a pune în scenă *Moartea lui Danton* au fost, pe alocuri, înțimpinate cu justificată iritare, dar și cu nedreaptă, ba chiar răutăcioasă desconsiderare a dramaturgului german. Acum 10—15 ani, dacă memoria nu mă înșală, *Woyzeck* a fost pe punctul de a fi reprezentat la Timișoara, ca spectacol liric, pe muzica lui Alban Berg. Teatrul nostru pare a-mul fi bănuț, pînă azi, pe Büchner. De aceea, independent de o eventuală bucurie snobă care a stat la baza tîrziului (și bruscului) interes pentru scrisul său, aducerea lui pe scenă se cuvine înțimpinată ca un însemnat fapt de cultură, de îmbogățire a repertoriului nostru cu numele și creația unuia dintre cei mai tulburători și virulenți — și mai acut actuali — dintre înaintașii teatrului modern. Se cuvine salutat faptul și pentru că Büchner pune, ca tehnician și poet al dramei, la dificile probe de verificare (și, eventual, de performanțe) simțul de răspundere, maturitatea gândirii, sensibilitatea, dexteritatea minurii instrumentației expresive ale celor ce se-nucumetă a-l aborda. Cu atît mai mult la noi, unde terenul apercceptiv este ca și total neted, în ce-l privește, iar recepția lui poate, de aceea, să cadă cu ușurință victimă gimnasticii mimice sau gestice, de toate ultimele nuanțe, cu care atîția constructori de spectacole se simt datori „să ia ochii”, chiar cu prețul întunecării zărilor spectatorului.

Büchner, e adevărat, se pretează, în țesătura și în unele articulații ale cuvîntului și arhitectonicii sale, la atare exerciții gimnastice. Ca și Shakespeare. Ba, poate, le și pretinde: dar subsecvente, subordonate, bagajului de idei și de trimiteri pe care ține să le comunice într-un anume fel colorate, dimensionate, dinamizate. Simpli, ca să zicem așa, tropi scenici, aceste exerciții nu pot constitui, în sine și exclusiv, decît termeni ai unei interpretări de efect pur senzorial, epitelial. De altă parte, stăruința pe fapte, pe fabula goală, ar văduvi acțiunea (mai ales în *Woyzeck*, care, anecdotic, este un simplu act de relatare a unui fapt divers pasional) de adîncime și de anvergură, plasînd-o în zonele suspensului și ecuațiilor melodramatice sau ale calpei sentimentalității melodramatice. Este ceea ce, în bună măsură, s-a întîmplat în recenta, altminteri, bună ecranizare televizivă, unde aerul rarefiat și respirația sacadată, discontinuă, ale dramei lui Büchner au fost parcă deliberat împlinite cu psihologie și cu o cursivitate narativă nefisurată. Aceasta, evident, pentru a evita cecitatea facturii expresioniste în care, în-deobște, se punea *Woyzeck*, dar și prea la obiect pentru a mai îngădui vreo privire în fondul demonstrativ, esențial, al dramei. Acest fond demonstrativ, întemeiat pe ceea ce Büchner însuși numea „entuziasm al compasiunii și al urii”, se desprinde însă, în

ce este îndurerat și încrîncenat închis în el, din spectacolul de la Piatra Neamț.

* * *

Consecvent sieși, dar, mai de preț, fidel pulsației originare, textuale, a dramei, Radu Penculescu (asistat de Anca Ovanec) a ales sobrietatea drept ax al spectacolului său. Dezbărată de zorzoane sau umpluturi de natură, să o numim, entropică, această sobrietate impregnează actul artistic interpretativ și scenografic. Acesta se iscă — purificat de orice ghes al ostentației, despovărat de grija calculată a efectului — ca un gest trimițînd efectiv la esență, nu la disimulările ei. Actul artistic se descoperă așa, purtător al unei forțe de percuție emoțională, ferită de radiații difuze și, dimpotrivă, atin-gînd cu precizie nervuri informaționale imediate, comunicînd sau relevînd astfel, și făcînd să circule cu limpezime, prin apele lui fierbinți, semnificativul. Aria scenică în care se desfășoară spectacolul e curățită din plin și „la vedere” de impuritățile amă-girilor și deprinderilor de fiecare zi, devenînd — ca lume a lui *Woyzeck* — un spațiu nud și întunecat al suferinței, al orizonturilor tragice. Pe acest spațiu bîntuie înșingurarea, nedemnită, neînțelegeră, alienarea, sentimentul de hăituire, de încarcerare. Aici buna-credință e înșelată, ingenuitatea e înșosită, aspirația la fericire e interzisă, bucuria e mărunță, amară și grotescă; dragostea, silită la întinare; „eliberarea” se realizează prin evadare — prin moarte și în moarte. Firește, terenul e luncos: suferința și condiția inexorabil tragică a omului, în lumea lui *Woyzeck*, nu sînt comentate, sînt propuse ca o realitate crudă, trăită — din adîncuri, sfîșietor și total trăită —, nu vă-zută. Iar, teatral, această realitate nu poate fi pur și simplu gesticulată, declamată, metaforic construită. E drept, tot spectacolul este o multiplă și, nu o dată, tulburătoare metaforă. Dar, înlăuntrul metaforei, colcăie — în detalii palpabile — această crudă și cruntă realitate. Se resimte, de aceea, în evoluția personajelor o anume trăire, o îndrumare spre o disponibilitate ardentă la sinceritatea „jocului de-a viața și moartea” (ne-identificabilă cu ceea ce ne-au obișnuit terminologia și sistematica stanislavskiană — care, în fond, sînt totuși behaviorism și iluzionare —, ci aducînd, oarecum sfios, cu ceea ce este, în principiu, trăire lucidă, dar și pierdere de sine într-o competiție sportivă). Mitică Popescu nu face compoziție jucîndu-l pe *Woyzeck*; ar fi fost foarte lesne. E însă, *Woyzeck* însuși parcă, tras și hărțuit de sfori neștiute, asprit și sîngaci și nelămurit, într-o lume devastată de cinism, de ignoranță fudulă, de disperări zăgăzuite și de satisfacții frustrate. Își pune — singurul, în această lume turpid îndobitocită — întrebări, și găsește înșeninare în ele (chiar dacă nu și răspunsuri) și dezlegare (chiar dacă nedeliberat)

în gestul extrem și în lina afundare în marea liniște, odihnitoare, a morții. (Imensul giulgiu, care se întinde alb — ispititor și adinc înșelător iaz al supremei împăcări — peste finalul dramei și al vieții lui Woyzeck, pătrunde din pupilă în regiunile auzului, anulind — într-o rezonanță îndelungă a tăcerii prăbușit revoltate — zgomotele de fond ce însoțesc de obicei căderile de cortină. Nu e numai o soluție scenografică.) Mai puțin desprinsă de chingile actului profesional. Carmen Galin e mai degradă o bună distribuție pentru Maria. Actrița își pune în evidență un desen preconcept, pe urmele căruia evoluează atent. Dragostea și exasperarea și terfelirea și bucuria de a fi ca femeie, și teama și voluptatea în teamă și zvîrcolirea deopotrivă a regăsirii în dragoste prin moarte, pe care le *interpretează* (uneori cu anumită rigiditate și stridență, alături însă atinsă de aripa poeziei autentice: lectura din biblie, de pildă), cad, însă, în conul de umbre și lumini ale relațiilor ei cu lumea lui Woyzeck și cu Woyzeck. Notele prea caldă, prea profesional teatrale se estompează astfel.

Ne oprim la aceste personaje-cheie. Dar repetăm: lumea lui Woyzeck — în circumă. în iarmaroc, în cazarmă, pe stradă — nu e o lume de roluri, ci una de sinceritate întrupate tipologic, realizându-se laolaltă ca universul unei umanități sordide, neștiutoare de ea însăși, gustînd viața în violentă și amarăciune funciară. Veselia bilciului — cu flașeta repetînd o singură și aceeași frază muzicală, spartă înainte de a deveni melodie; cu grupul acrobatic, sleit de puteri înainte de a se produce; cu jocul unei mai-muțe în travesti și înțelepciunea unui „calom”, așternînd, și una și celălalt, o relație cruntă de înrudire între om și dobitoc — este o veselie silnică, întunecată, înghețată. Așa cum strada, deșteptată la o falsă alerte, de „fanfara” dogită și de cadența unor pași militărești, timp automatizați, este un loc în care viermuiește, imensă, o tristețe care nu știe să se refuze pe sine. Așa cum povestea buccii, grea de toată experiența unei existențe iremediabil prăbușite, este captată de ochii copiilor — ochii zilei de mine — ca o pretimpuriu savurată plăcere a durerii... Nu mi se pare, în atare context scenic, convins să drămuiesc contribuțiile individuale. Care există și nu pot fi, preocupat, prețuite.

Și totuși, această lume nu e lumea ca atare. Sentimentul inexorabilului și iremediabilului trece ca o filigran largă și neagră a neantului peste ea, dar nu o marchează în substanță. Lumea aceasta ține la viață. Iar spectacolul nu trimite spre o filozofie absolutizantă. Tragismul pe care-l degajă e tragismul *unui sistem*, al unei istorii; nu este o pecete ontologic ireversibilă. Nu neapărat pentru că, în opoziție cu lumea lui Woyzeck, facem cunoștință și cu un strat al puterii care alienează și asuprește și în-

dobitocește. (Doctorul, Căpitănel, Subofiterul sînt, în adevăr, spre deosebire de celelalte personaje, obiectele unui grotesc voit, ale unei caricări groase: Alexandru Lazăr, Teodor Daneti, Cornel Nicoară). Acest strat e atins, în ultimă analiză, el însuși — cu toată aparatul lui fanfaronă, cinică, seacă de umanitate — de o mare și tristă neputință de a fi. Istoria se mișcă — relativizînd și avertizînd totodată — în dubla ceață care învaluieste spectacolul, prin costum și prin unele trimiteri nevalgice. Există în costumația Ioanei Gărdescu, croită după moda anilor lui Woyzeck, o patină grea, cenușie, care le apropie de anii — și moda — unui univers de cruntă amintire. Există și în comportamentul interpreților, uneori descins din Kafka, o mobilitate speriată, o dificultate reflexă de manifestare deplină, care amintesc de același cumplit univers. Există apoi un moment crucial, în care acest univers se definește cu limpezime: cînd, temători de secrete consecințe, Woyzeck și amicul său Anders discută între ei, turnînd danaidic apă într-o butie fără rost și fără fund. Climatul de înfricoșare al lagărelor de concentrare domnește actual, plin de tot dezolantul lui cîmp de victime, peste cazul și peste spațiul de durere în care s-a mișcat și a trăit Woyzeck. Alături de această dublă perspectivă — a unei societăți de mult revolute, și a unei istorii care nu-și îngăduie să înceteze a ne obseda, cită vreme sechelele ei n-au fost definitiv și integral înlăturate — s-ar așeza chiar și o a treia perspectivă. *Woyzeck* — ca dramă — este o înșirare demonstrativă de piese aflate în dosarul unei crime pasionale, de mult judecate și uitate. Aceste „piese la dosar” sînt înfățișate unui public chemat nu doar să asiste la ele, din optica rece a stalului, ci din cea înfierbîntată a unei adunări *sit-in*, în care nu poți adopta atitudini neutrale, pasive. Perspectiva aceasta, a participării, se realizează însă doar parțial, ca să nu zicem doar intențional. Formula teatrului de participare e încă în stare de elaborare: e greu să deprinzi spectatorul să iasă din propria lui piele de om-care-privește-ținînd-în-mînă-un-program, pentru a însoți, în uimire și în înspăimîntată curiozitate, pe „nebulul” — cor mut, dar cor de reală eficiență — pe care Büchner l-a pus să jaloneze pragurile tragediei tristului său personaj.

Dacă însă stalul nu s-a putut suda cu întreg colectivul spectacolului (acesta, în adevăr, trăind și manifestîndu-se în oroare, stupeoare, înduioșare, tristețe, indignare, ca într-o sedință de tip Nanterre), el a ieșit totuși din sală stăpînit de nevoia unei profunde meditații. Asupra adevărului, asupra realităților zilei — de ieri, de azi, de mine. Și aceasta, nu agitat de cuvinte, ci cutremurat de fapte. Ceea ce face cit o participare. Dacă nu mai mult.

Florin Tornea