

plicație imediată, simbolizind cumva pretențiile nobiliare, blazonarde, ale lui Dandin, nu-și găesc totuși o împlinire plastic sugestivă și artistică elocventă. Grăitoare sînt, în schimb, cîteva costume; de pildă, cele ale soților Sotenville, care contribuie prin identitate la impresia unui ridicol personaj bicefal; sau acordurile cromatice ale îmbrăcăminții servitorilor, trimițînd prin aluzii stilistice la lazzi-i comediiilor italienești; în contrast apar hainele tratate realist ale altor personaje, apăsîndu-se în plastica scenei liniile concepției. Acest mixaj de comedie stilizată și dramă realistă psihologică, transpune pe efecte reușite în banda sonoră. Ilustrația muzicală a Tatianei Andreicic combină acorduri de muzică preclasică cu zgomote cotidiene, și în acest amestec de menuet, lătrături și scîrțit de porți ruginite se consumă ridicolul, dramaticul și hazul situațiilor molieresti. Sub imperiul cerințelor regizorale, actorii au evoluat cu hotărîre, supunîndu-se cu mai multă sau mai puțină convingere, intuiție sau forță scenică, normativelor jocului propus. Gabi Daicu, în ciuda unei emisii vocale dificultuoasă, a creionat o Angelică surprinzătoare prin gravitate și logică a comportamentului: cocheta crudă și nepăsătoare, diabolică prin persecuții și înșelătorii își capătă o justificare psihologică: dreptatea Angelicăi, silită la o căsătorie nedorită, redusă, ea, ființă superioară prin educație și obîrșie, la obiectul-marfă al unui schimb bănesc, e de netăgăduit. Mișu Drăgoi și Olimpia Didilescu compun cuplul Sotenville, ea un personaj cu două capete, mișcîndu-se deopotrivă, mecanism grotesc și monstruos, nu lipsit de haz feroce. În rolul servitorilor, Emilia Dîma Jurcă realizează o subretă dinamică, iar Horia Dan Ionescu un Lubin cu trăsături de Sganarelle și o expresivă plasticitate corporală. Cursa cu obstacole a rolului Dandin a fost ciștigată în cele din urmă de Iulian Copacea. Interpretul a izbutit să sugereze neputința eroului de a-și depăși condiția, reflexul dramatic al situațiilor hazoase atîngînd pe undeva hotarul tragic al grotescului. O omogenizare a tuturor interpretărilor, o fuzionare mai precisă, mai energică, a intențiilor regizorale în fapt scenic, și mai ales în compoziții actoricești, ar face ca acest spectacol să fie una din reușitele cele mai interesante ale montărilor anului Molière pe scenele noastre. Cel puțin deocamdată.



Teatrul German de Stat din Timișoara **URFAUST***) de Goethe

Nu știu în ce măsură școala teatrală a Weimar-ului lui Goethe a lăsat urme în practica teatrului weimarian contemporan, cu care, de foarte mulți ani, e familiarizat și la edificarea nouă și dezvoltarea căruia a contribuit și se mai străduie statornic și astăzi profesorul Otto Lang. Cert este că, în pofida gustului și formelor mult schimbate de curgerea ineluctabilă și transformatoare a timpului, ceva din ceea ce era esență în aspirația, rigoarea și metoda artistică profesate pe scena supraviețuită și girată de Goethe, pare a fi germinat din nou în direcția de scenă a maestrului chemat de Teatrul German din Timișoara să monteze *Urfaust*. În adevăr, dincoace de orice însușiri, ceea ce izbește în spectacolul său este *stilul* filtrat cu deopotrivă luare aminte în toate componentele și compartimentele actului și imaginii teatrale oferite — în cuvîntul rostit, în mimică și gest, în plastica și dinamica grupărilor, în dozarea și conjugarea corporală a tuturor acestora. Nu e vorba de un impuls caligrafic cu orice preț, ci, mai degrabă, de o reținere de la spontan și frust, de o aplecare spre fiorul frumosului, chemat să învâluie (ori să susțină, ori să întregască) emoția iscată de experiența de viață și de ideile dramei. E o întîlnire cu acel „edler Anstand“ (pinuta nobilă) la care Goethe, se pare, ținea, în teatrul său, dacă nu mai mult, în orice caz înainte de orice efect caracteristic de magie teatrală, și în care el concentra și deferența cuvenită spectatorului, venit la teatru să afle și să se înalțe în spirit, și deferența cuvenită creației și oficerii artistice.

A vorbi și a se prezenta publicului cu stil este, într-un fel, ieșit din uz în... stilistica modernă a teatrului, cu tendința lui — în virtutea efortului spre o comuniune a scenei cu sala — de a anula orice hiatus între actul artistic și actul vieții ca atare. În tratarea clasicilor, acest efort se dovedește însă rareori justificabil, și, în general, zadarnic. Fiindcă, oricum ar vorbi contemporaneității, clasicii se plasează, prin perenitatea lor și prin ce e inefabil în structura lor de cristal înghețat, în sferă ce se refuză de la degradare, adică de la o intimitate prea strînsă cu vremelnicul, cu accidentalul, cu caracterul ti-

*) V. Prolegomene la *Urfaust*, în „Teatrul“ Nr. 4, 1973.

notropie al existentelor de rind. „Țiută nobilă” fixează în schimb pecetea clasicistă operei și, prin efectul ei major — efectul de perspectivă — șterge de asperități și de impurități obiectul contemplării, înlesnind cuprinderea lui largă și deodată, în esențe și în semnificații, nu doar în semnele lui. Din asemenea perspectivă, Faust se trimite pe sine spre noi și, din asemenea perspectivă, epoca lui, experiența lui de viață evadează din anecdote și devin repere parabolice pentru sesizarea persistenței lui în natura și problematica actuală a omului.

Cum realizezi însă, stil (= distincție), cu o lucrare ca *Urfaust*? *Faust* nu este *Fedra*; mai cu seamă versiunea lui primară coleăie de viață, ideile ce mustesc în ea capătă relief și pregnanță (adică forță germinativă) prin cuvânt, firește — dar în fiecare cuvânt zace ori freamătă un act de trăire, deci o impuritate, o aspirație, o frământare, o îndoială, o rățacire, un elan, o prăbușire. Aici lumea se descoperă în culori crude felurite și se oferă în exemplare umane (și nu numai umane) diverse și în înfățișare, și în alcătuirea lor temperamentală și spirituală, și în tilcul drumului lor. *Urfaust* s-a născut, mărturiseste Goethe, dintr-o „stare obscură a individului”; în el, scene de o viguroasă naturalitate — „scene de proză” — alternează cu altele eterate — poetice —, într-un chip „cu totul de nesuportat”; încît, lucrînd la *Faust I*, poetul a crezut că ar putea „înăbuși” ceva din impresia asprită ce lasă asemenea alternanțe, transpunînd prozaicul în versuri... Jean Paul numea *Urfaust*-ul „un Shakespear postum”. Nu fără adresă; el trimitea nu numai la unele adînci rădăcini ale creației goetheene, dar și la un mod dramatic și teatral pe care Voltaire îl socotise „barbar”, și pe care Schiller, netăgăduind elementele „barbare” în inspirația marelui său contemporan, îi propunea să le topească într-o sinteză cu ceea ce e nobil în substanța lucrării. De altfel, Goethe însuși, la gîndul unei coagulări a materiei pure cu materia tenebroasă, aventuroasă din scrierea lui, se temea să nu nască un „monstru poetic”. Dar, visînd mai tirziu la o eventuală transpoziție muzicală, el nu vedea alt tip melodic pentru *Faust*, decît unul similar mozartianului *Don Juan*, și alt compozitor decît pe Mozart.

Am putea întrezări în acest vis o corespondență pe care Goethe o stabilea între artă — grația, precizia, luminozitatea, nervul ritmic și melodic specifice lui Mozart, și pecetea tonală, acea „Sprachmusik”, mult comentată de exegeți — freumtînd de bogăție și de alternanța formelor și ritmurilor — care dau dimensiune și vibrație interioară lui *Faust*. Și am putea ghici în această corespondență și temeiul pentru o viziune — și așezare — scenică adecvată.

Nu pretindem că Otto Lang a parcurs acest drum, trasat aici, în punerea în scenă de la Timișoara. Mărturisim, dimpotrivă, că *Urfaust*-ul lui ne-a impus nouă să-l stră-

bătem. Fiindcă marea calitate și greutate a spectacolului de la Timișoara stă nu pe o (posibilă, firește) concepție vizuală, ci pe una tonală. Ambianța scenică și interpretările se modelează și se modulează în funcție de individualitățile tonurilor, (expresiilor și culorilor cuvîntului), în funcție de climatele felurite — social, afectiv, caracterologie felurite — și de varietatea dinamică pe care le sugerează versul (de toate tipurile — de la cel poporan, la cel alexandrin, de la cel rimat, la cel alb, de la cuplet la tiradă), selecția, construcția și topica tipogenă a verbului și frazei. Iscate și întrupate din cuvînt și mișcate pentru a da cuvîntului o cit mai largă deschidere spre claritate și sens, faptele și fapăturile scenice au evoluat, ferite de orice tentație „barbară”, pe un permanent tărîm de estompă și discreție camerală. Discreție care nu interzice relieful, tonurile înalte ori profunde ale simțirii, dar le purifică, le scutește de contorsiuni și convulsii. Pe o asemenea linie a purității a apărut, uimindu-se, îndoiindu-se, pasionîndu-se, cîntînd, bucurîndu-se, plîngînd, disperînd, Ida Jaresek în Margareta, sfîoasă în fața rolului (sau poate temătoare de el); pe o asemenea linie, a cursivității, și-a mărturisit Peter Schuch, în Faust, deși prea alb în cursivitate, dorul de a cunoaște iubirea de viață, credința tragică în posibilitatea unei înălțări ideale a simțurilor în contactul cu viața. Însuși Mefisto, în interpretarea lui Otto Grassl (a cărui prezentă nu e încă, în *Urfaust*, împede conturată ca prezența unui geniu malefic, dar care e în drept, ca să zicem așa, să se proiecteze în ce va deveni), își poartă sarcasmul lucidității lui reci, fără vreo urmă de „încarnare” și comportament gros (consacrat) simbolic; mai degrabă revers spiritual decît opozant al lui Faust, se păstrează ca umbră, a acestuia sau ca alter ego al lui, la diapazonul lui scăzut și schimbă, în raport cu el, doar de „cheie”. Marta, și ea (Margot Göttinger), cu toate datele pentru a îngroșa, în vulgar, contrastul cu puritatea Margaretei, n-a trecut pragul unei aluzii suculente.

De altfel, tonul aloziv domină și planul scenografic. Desfășurat pe toată întinderea fundalului, schița în alb-negru a unui burg medieval adăpostește, în arhitecturi reduse la proporții minime, fie austeritatea bibliotecii-laborator a încă tinărului Faust, fie celebra pivniță a lui Auerbach, fie vergurala lumină și liniște din camera Margaretei, fie — cu o tușă sugestivă de o nebanuită forță amplificatoare — înălțimea boltită și copleșitoare a unei catedrale, fie, dimpotrivă, zidurile apăsătoare ale temniței și sfîrșitului Margaretei. Artistul decorator Franz Havemann a făcut, cu această scenografie, în chip măiestru, față condițiilor teatrului timișorean. Dar, mai presus de aceasta a mîrcat și el, încorporînd decorul său ținutei de ansamblu a actorilor, culoarea și desfășurarea (muzicală) a spectacolului.

Fl. T.