

MARTIN LUTHER ȘI THOMAS MÜNZER SAU INTRODUCEREA CONTABILITĂȚII

de Dieter Forte

Data premierei : 18 martie 1976.

Regia : MIRCEA MARIN. Scenografia : TEODOR CONSTANTINESCU. Traducerea : ION ROMAN.

Distribuția : ION TIFOR (Martin Luther) ; ALEXANDRU RĂLAN (Thomas Münzer) ; PETRE BĂCIOIU (Fugger) ; CORNEL FRIMU (Schwarz) ; BOER FERENC (Friedrich de Saxa, Johann) ; MARCEL MIBEĂ (Spalatin) ; CONSTANTIN DUMITRA (Pfeifer) ; CARMEN PETRESCU (Papa, Doamna Luther) ; VIORICA SUCIU (Cajetan) ; DEDA GRAUR (Bibbiena, Erasmus) ; RĂZĂLIA MUNCHART (Cardinal) ; NAE NICOLAE (Maximilian) ; CORNELIA BLOOS (Carol V) ; DENGUEL YVA (Gattinara) ; VIOLETA BERBIUC (Margareta) ; NAE CRISTOLOVEANU (Melanchton) ; CONSTANTIN MIR (Karlstadt) ; DOINA PREDA (Doamna Münzer).

Trebuie s-o spun din capul locului, Mircea Marin mi se pare a se anunța ca unul dintre regizorii renumiți ai stagiunilor care vin. Tînărul acesta, despre care eu știam foarte puțin — și nu din vina lui ; în anii de cînd lucrează la Satu Mare, trebuia să-i văd cel puțin spectacolul cu *Trei surori* — mi-a apărut, prin recenta premieră a Secției române a Teatrului de Nord Satu Mare, ca o personalitate deja formată, cu un spirit ascuțit și lucid, cu o putere de analiză remarcabilă și cu o mare capacitate de sinteză, toate, lesne de descifrat în spectacolul său cu *Introducerea contabilității*.

Prima dovadă că cele spuse mai sus nu reprezintă rodul unei exaltări necontrolate — chiar dacă ar fi născută din dorința de

a încura o încurajarea a tinăr talent — e faptul că Mircea Marin și-a arătat opțiunea pentru acest text extrem de dificil, în toate aparențele neteatral, amplu, stufos, dezordonat chiar, text care se întinde pe două sute treizeci de pagini tipărite : *Martin Luther și Thomas Münzer sau Introducerea contabilității* de Dieter Forte, Editura Univers, colecția Thalia, 1974. Autorul german, despre care știm doar că are în jur de patruzeci de ani, că a lucrat o vreme în domeniul reclamelor și că e colaborator (în ce fel ?) la radioteleviziune și la un teatru, s-a făcut deodată cunoscut în întreaga lume cu această piesă scrisă acum șase ani, mult reprezentată, zgornos comentată, piesă interesantă nu atît prin ineditul construcției cît prin îndrăzneala cu care răstoarnă adevăruri istoricește statornicite și prin efortul, adesea însoțit de reușită, de a sintetiza, într-o lucrare destinată scenei, toate aspectele — și trăsăturile esențiale — ale unei epoci : religioase, politice, sociale, economice. E o piesă care nu numai că se bazează pe documente istorice, ci le încorporează, astfel încît avem de-a face nu cu o evocare istorică, ci cu o *reconstituire* (în termeni literari și eu toate derogările de la rigoarea reconstituirii pe care le presupune o creație literară). Dar meritul lucrării nu se oprește aici, Autorul vizează nu strict începutul de veac 16 al Imperiului german, ci, prin el, lumea capitalistă contemporană, aflată, de bună seamă, față de epoca avută în vedere, la un alt punct al spiralei dezvoltării sale, dar, în esență, măcinată de aceleași contradicții politice, economice și sociale ca acelea care, în anii Reformei, au generat Războiul țărănesc german. De unde și ecoul stîrnit de această piesă, de unde și interesul nostru pentru acest scriitor care dezvăluie, din însuși sinul societății capitaliste, mecanismele ascunse ale exploatarei și asupririi sociale și tot cortegiul lor de tragice consecințe.

Dieter Forte elaborează lucrarea sa dramatică într-un stil care amintește luciditatea și puterea de pătrundere și discernămintul proprii lui Brecht, îmbinate cu apelul la sursele documentare ale unei epoci pe întreaga secțiune verticală, așa cum o regăsim la Peter Weiss. Dar, fără îndoială, o puternică influență a exercitat, asupra lui Dieter Forte, Balzac, cu ale sale *Studii filozofice despre Camera de Medici*, în care acesta din urmă, plecînd de la o personalitate a aceleiași epoci, procedează la disecția epocii însăși în toată complexa ei structură. Dealtfel, în postfața intitulată *Despre metodă*, autorul nu lasă loc nici unui echivoc cu privire la intențiile sale. Nu Martin Luther îl interesează în primul rînd și nici disputa teologică, deși ea ocupă în economia piesei un loc însemnat. Dar autorul l-a citit pe Engels (pe care-l citează în ampla bibliografie care însoțește piesa) și a înțeles rolul Reformei ca element declanșator al marilor mișcări sociale și naționale. Protestantismul care vizează biserică



Masele — personajul central al spectacolului

catolică și papalitatea este doar începutul luptei (e adevărat, împotriva celei mai retrograde forțe sociale a epocii), dar protestantismul se retrage curînd (precum Luther) din focul bătăliei dezlănțuite, devenind dispută pur teologică, în vreme ce mișcarea continuă. Cei poruși sub steagul lutheranismului, fie că se chemau protestanți sau evanghelici ca în Germania, hughenoti, calviniști, anglicani, presbiterieni, și încă în multe feluri, reprezentau forțele sociale și politice în devenire, în ultimă analiză, masele populare răscolite. Marile mișcări revoluționare ale epocii s-au pornit sub semnul Reformei, dar nu Reforma a constituit elementul esențial. Să nu uităm că în chiar anul în care Luther „arunca” trăsnetul care nimeri în plin” (Engels), în *Ardeal*, Gheorghe Doja pornea în fruntea țărănilor răscolai împotriva nobililor și bisericii, fără a avea un pretext religios.

Iată, așadar, cum se explică meritele atribuite lui Mircea Marin la începutul cronicii de față: abordînd acest text (act prin sine însuși cutezător), regizorul a fost silit să lase la o parte numeroase pagini din considerabila reconstituire. Și a lăsat la o parte tocmai acele pasaje stufoase care umbreau înțelesurile esențiale, punînd în puternică lumină forțele sociale ascendente, masele populare, poate cu mai multă limpezime și convingere decît a făcut-o autorul însuși. Stabilind un echilibru exact al secvențelor, Mircea Marin a dat fiecăreia măsura potrivită, fără a se lăsa ispitit (și asta e încă un semn al maturității) de posibile soluții scăpărătoare pentru scenele care ar fi împins, fără îndoială, ideile centrale pe un plan secund. De aici și lipsa de atenție, care nu e neglijență, ci atitudine deliberată, față de caracterele eroilor. Falsa complexitate nu-l interesează pe regizor. El urmează calea deschisă de autor: eroii au o unică trăsătură de caracter, e adevărat, cea revelatoare. Evoluția

lui Luther nu e propriu-zis o evoluție, ci o schimbare de atitudine. Luther de la începutul piesei devine altul, se schimbă cum își schimbă veșmintul. În fond, cine e personajul central? Sau personajele centrale? Martin Luther? Thomas Münzer? Friedrich de Saxa? Papa? Carol al V-lea? Nici unul! Ei sînt personaje care-și trăiesc destinul minate de marele mecanism al istoriei. Aș fi îndemnat să cred, văzînd acest spectacol, că personajele principale sînt două: Fugger, marele om de afaceri, care și-a întins tentaculele pe întreg globul, stăpînînd miele Europei și comerțul cu mirodenii, Fugger, bancherul, care numără printre debitorii săi pe Papa și pe împărați; Fugger, care, introducînd contabilitatea, deschide epoca marii burghezii financiare; și masele populare, masele răscolite care însumau țărani, muncitorii, țigoveții și care aveau să poarte drapelul celei mai puternice mișcări sociale a epocii, Războiul țărănesc. De aceea, creațiile individuale au valoare sensibil egală. Ion Tîfor (Luther), Alexandru Bălan (Thomas Münzer), Boer Ferenc (Friedrich de Saxa), Petre Băcioiu (Fugger) sînt la fel de buni pe cît de buni sînt Marcel Mirea (Spalatin), Violeta Berbiuc (Margareta) sau Constantin Miron (Karlstadt). (Ținînd cont, firește, că o diferențiere se obține totuși, fie și numai din dimensiunea rolului fiecăruia.) Consecvent concepției sale privind personajele (și pornind de la o sugestie a autorului în ce-l privește pe Papa), regizorul alcătuiește, în condițiile acestei trupe relativ restrînsă, o distribuție care ar putea surprinde, dar care nu împietrează cu nimic asupra spectacolului: pe Papă îl joacă Carmen Petrescu; Carol al V-lea e Coca Bloos; Cajetan e Virginia Suciu, Holbein e Doina Preda. Un spălător de geamuri e Deda Graur. Dealtfel, mai toți actorii interpretează câte două-trei personaje în spectacol. Ceea ce reușește regizorul (și aceasta este încă o calitate a spec-

tacolului și a lui Mircea Marin care se cuvine subliniat) este armonizarea tuturor interpreților, ridicarea fiecăruia la o treaptă situată sus, peste nivelul corectitudinii.

Scenografia lui Teodor Constantinescu (asistat de Mihaela Grigorescu) este admirabilă în simplitatea ei, de o elevată valoare picturală. Din acest spectacol, care, prin claritatea și consecvența concepției, prin rigoarea travaliului regizoral, prin fantezia plasticii scenice, face cinstite trupei românești de la Teatrul de Nord Satu Mare, se îndăpăresează în amintire momente remarcabile. Cum ar fi, ca să dau un singur exemplu din numeroase altele, procesiunea decapitaților. Programul de sală, redactat de Claudia Pintescu și prezentat grafic de Mihaela Grigorescu, este temeinic documentat și atrăgător.

Virgil Munteanu

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

■ SLUGĂ LA DOI STĂPÎNI

de Carlo Goldoni

Data premierei: 22 februarie 1976.
Regia și ilustrația muzicală: IULIAN VIȘA. Scenografia: VASILE JURJE. Traducerea: POLIXENIA KARAMBI.

Distribuția: HORĂȚIU MĂLĂELE (Truffaldino); EUGENIA RALAURE (Smeraldina); ROZINA CAMBOS (Beatrice); MIHAI CAFRIȚA (Florindo); MARINA MARIA (Clarice); CONSTANTIN GHENESCU (Silvio); PAUL CHIRIBUȚĂ (Pantalone); ION MUSCĂ (Lombardi); EUGEN APOSTOL (Brighella); GHEORGHE DĂNILĂ (Chelnerul); MIRCEA BIBAC (Hamalul); RADU VOICESCU (O mască).

Iată un spectacol popular, cu performanțe de virtuozitate comică, în care șuvoiul fanteziei dezlanțuite și al inventivității teatrale pare să nu fi cunoscut îndiguire. Valuri de bucurie și de încântare s-au revărsat și au

produs asupra publicului din sala Teatrului din Birlad, cu prilejul primului coloeviu al tinerilor regizori, o impresie vie și puternică.

Dacă pentru unii dintre noi, ceva mai vârstnici, a rămas de neșters amintirea lui Marcello Moretti și a reprezentației lui Strehler, probabil, pentru cei tineri și foarte tineri, va rămâne ca punct de referință amintirea lui Horațiu Mălăele și montarea lui Iulian Vișa.

Ferită de exaltări adolescentine, sprijinită pe cunoaștere, pe maturitate și maximă exigență, privirea obiectivă nu-și poate îngădui, în mod firesc, nici o comparație între cele două montări, nici o asociație privind valorile de conținut și contribuția regizorului în materie de inovare teatrală, de prospectare modernă a textului clasic. Se poate face, însă, cred, fără teama de a stârni zîmbetul ironic al scepticilor și snobilor, o remarcă asupra unei trăsături comune: perspectiva deschisă asupra libertății de improvizație comică și intenția de declanșare a unei home-riche poște de ris. Două elemente cu care au operat toate genurile de teatru comic, dar mai ales bătrîna commedia dell'arte, din care și-au extras seva, vivacitatea comică și risul debordant al spectacolului italian, de acum cincisprezece ani, cît și spectacolul românesc de azi.

Altfel, în tînăra sa carieră, la a treia montare a unei comedii — tot clasică — Iulian Vișa se arată, cu *Slugă la doi stăpîni*, după *Violențele lui Scapin* și *Căsătoria* de Gogol, într-o relevantă formă a maturizării artistice. Spectacolul demonstrează un real progres în materializarea conștientă și strălucită a unui gînd regizoral director: „Nu am intenționat un act de reconstituire a unui moment important al istoriei artei spectacolului, ci apropierea, pe cît se poate, de spiritul său” — serie regizoral în scaietul-program. Adevărat, în amestecul de stiluri, de surse ale umorului, de tot felul și de tot genul, aparținînd tuturor epocilor (proprii și cercului, și operetei, și comediei dell'arte, și trucurilor chapliniene, și bufonadelor farselor medievale), spectacolul echipei de la Piatra-Neamț impune printr-un stil al său, unitar și plin de savoare, *spiritul* comediei autentice. De pe poziția actuală și militantă, a adevărului ideologic și estetic al contemporaneității, a privirii distanțate, critice și lucide, ironia tînărului regizor și a actorilor operează cu maximă eficiență, exploataînd, la maximă tensiune comică, tot ceea ce este învechit și lipsit de autenticitate, incriminat, în lumea piecii.

Tradiționala *tramă* a piesei: dărîmarea, rînd pe rînd, de către candidul Truffaldino a planurilor urzite de stăpînii săi, a căpătat, în spectacolul lui Vișa, culoare și expresivitate, îmbogățită fiind cu o progresie de efecte comice, cu o *avalanșă* de poante, ce păreau, la punctul de plecare, deja văzute, dar care, spre surprinderea noastră, a tuturor, în final, dobîndeau o neașteptată întorsătură co-