

CRONICĂ DRAMATICĂ

Teatrul Național
din Cluj

MUTTER COURAGE

de Bertolt Brecht

Data premierii: 24 mai 1975.

Regia: ALEXANDRU TATOS.

Decorul: FLORICA MĂLUREANU
și HELMUT STURMER. Costume:
FLORICA MĂLUREANU. Muzica:
DORIN LIVIU ZAHARIA, pe teme de
PAUL DESSAU.

Traducerea: TUDOR ARGHEZI.

Distribuția: SILVIA GHELAN (Anna
Fierling — Mutter Courage); ANCA
NECULCE MAXIMILIAN (Kattrin,
fiica ei — mută); ANTON TAUF
(Eilif, fiul ei cel mare, Locotenentul);
NICOLAE ILIESCU (Schweizerkas,
fiul ei cel mic, Soldatul tânăr); ION
MARIAN (Recrutorul, Soldat II); OC-
TAVIAN TEUCA (Plutonierul, Sol-
dat I); GHEORGHE M. NUTESCU
(Bucătarul); MELANIA URSU (Gen-
eralul, Colonelul, O țărancă); DOREL
VIȘAN (Predicatorul); BUCUR STAN
(Magazinerul, Soldat III); CARMEN
GALIN (Yvette Poittier); GELU
BOGDAN IVĂȘCU (Chiorul, Soldatul
tânăr); OCTAVIAN LALUȚ (Sergentul
major, Secretarul); EUGEN NAGY
(Soldatul bătrîn, Un țăran).

Au trecut treizeci și cinci de ani de la
premiera acestei piese, care a avut loc la
Zürich cu puțin timp înainte de declanșarea
celui de al doilea război mondial. Scrisă ca
un „dur avertisment“ adresat aceluia care
propagau prosperitatea prin război, piesa în-

fățișează adevărata față a lucrurilor, subli-
niind imensele pierderi pe care le generează,
suferințele, dezumanizarea și haosul pe care
le provoacă. Interesant de notat că primul
spectacol montat de Brecht la întoarcerea sa
la Berlin, după război, în 1949, a fost tot
cu Mutter Courage, tot cu acest dur aver-
tism care-și afla atunci, printre ruinele
încă neșterse și rănile nevindecate, o tragică
confirmare. Cu Mutter Courage se naște
„Berliner Ensemble“ și un amplu ecou in-
ternațional al teatrului politic brechtian,
care se impune în lume și revoluționează
arta popoarelor, ca o expresie vie a ideol-
giei marxiste și a unui umanism de tip nou,
socialist. De atunci se joacă pretutindeni în
lume (cea mai recentă premieră fiind sem-
nalată la Dresda în regia lui Hannes Fischer).

Anii au trecut, avertismentul persistă. Fo-
carele de război n-au încetat să existe de-a
lungul acestor trei decenii, omenirea încă
se mai zbuiciumă pentru potolirea zăngăni-
tului de arme care se mai aude pe pământ, în
ciuda tuturor evidențelor și a experiențelor,
și a avertismentelor; se mai practică, cu un
fanatism neo-fascist, politica de așțare la
arme și amenințare cu forța. Trăim, chiar în
aceste zile, exemplul falimentar al unei ase-
menea politici. Povestea măicuței Courage ar
fi, pe scurt, povestea individului care în-
cearcă să profite de război, pentru că în
război „afacerile merg bine“. Epoca — Ger-
mania secolului al XVII-lea — și personajul
i-au fost inspirate de scrierile lui Grimms-
hausen, Aventurile lui Simplicissimus și
Vagaboanda Courage. Orice alt personaj ar
fi ilustrat tot atât de bine ideea, dar la
Courage, om simplu la urma urmei, ideea
devine mai dramatică, arătându-și puterea
de pervertire, de dezumanizare. Peregrinările
Annei Fierling dintr-o tabără în alta, în
războiul de treizeci de ani, exprimă o per-
manentă rătăcire; pierderea celor trei fii,
o experiență tragică, ce ar fi putut determina
schimbarea destinului (în scrierea lui
Grimmshausen, Courage sfârșește ca o ființă
damnată); faptul că destinul nu se schimbă
e, în concepție brechtiană, un semn că tra-
gedia se petrece dincolo de personaj, pe un
plan mai amplu, social, care afectează siste-
mul de gândire și de opțiune al unor forțe
politice. Un amestec de ridicol și tragic se

regăsește în acest pas înverșunat, îndărătnic, absurd, al Annei Fierling, care-și trage singură căruța, pentru a merge mai departe, mereu mai departe, rece și împietrită la durerea lumii și a ei, fără o lacrimă, pentru a supraviețui.

Într-o asemenea tonalitate, de aparență ridicolă pe fond tragic, e conceput și spectacolul realizat de Alexandru Tatos la Cluj, după traducerea măiastră a lui Tudor Argezi. Perspectiva lui amplă, care pleacă de la lume la personaj, și timbrul său specific, de expunere grotescă a efectelor propagandei belicoase, îi dau posibilitatea de a explora mult și pe zone largi, cu vădite ecouri la ordinea zilei, de a-și exersa un registru amplu de fantezie și inventivitate, de a fi incisiv, deci polemic, deci politic în substanță, și modern, adică nou, inteligent și personal în formă. Dincolo de însinuarea clară la adresa propagandei războinice, a demagogiei și ipociziei unor sloganuri, spectacolul e și un manifest public care condamnă violența în general, și surprinde cu excelente efecte substratul ei de demență. Am avut impresia că, din punctul de vedere al virulenței conținutului și al originalității de viziune, reprezentarea se leagă, peste ani, de o imagine artistică tot atât de precis și de personal compusă, de realizatorii unui film care se chema Copiii-minune. Poate — și eu altele.

Regizorul a beneficiat aici de colaborarea fericită a doi scenografi de mare talent, Florica Mălureanu și Helmut Stürmer. Și concretizarea intențiilor sale s-a făcut în spiritul unei depline sincerizări — mișcare, plastică și ambianță generală fiind elemente ingenios create, sugerate și susținute. Un grup de muzicanți deschide și încheie reprezentarea, ca o cortină sonoră aparent neutră, dar implicată, prevestitoare. Scena goală lasă să se vadă în imensitatea ei pereții așa cum sînt, scările de fier, instalațiile. A căzut o convenție — aceea a artificelui teatral. Dar a rămas convenția generală de teatru — și atunci, un maldăr de cirpe și manechine risipite pe podea ne pot sugera lesne un câmp de bătălie, mizeria și micimea omenească care se așterne, vinovată, la picioarele noastre, într-un nor de praf. Căruța Annei Fierling nu e nevoie să fie un obiect, ci o aglomerare de obiecte, de aceea ea nici nu apare, iar un morman de zdrențe, ca tristă metaforă într-un colț al scenei, crește ca o căpiță pe țeava unui tun. Zdrențe par, ridicate la verticală, și cele câteva personaje care n-au apucat să se întindă la picioarele noastre — reprezentarea urmează să dovedească doar în ce măsură sînt, și cit licăr de umanitate va fi stins pînă la urmă, în această condamnată, absurdă condiție. Uneori, acest licăr nici nu există, și atunci avem de-a face cu făpturi de-a dreptul groțesti, cum sînt Generalul și Colonelul, sau cu păpuși de cirpă. Soldații, dezarticulați și abruziți, par niște uniforme care tremură de frig și de poftă. Două pînze mari închipuie un

tablou trist al acestei mizerii generale, și, cînd se ridică un colț, avem imaginea alungită a unui cort imens, cortul Generalului. O plăcă de scînduri și două reflectoare, mișcate într-un fel anume, în momente de apogeu, închipuie o cumplită mașină ucigătoare care înaintază și strivește totul. Altă pînză, întinsă de-a lungul întregului „cîmp”, cu morții și zdrențele lui, sugerează zăpada, care se așterne, imaculată, pură, strălucitoare și indiferentă, peste toate pierderile. Anna Fierling trage un colț de pînză, ca un enorm fir, care o leagă de povara agonisită, și se pierde în adîncimea scenei, într-o depărtare fără orizont, cîntîndu-și cîntecul final — și te întrebi, stărui să te întrebi: pentru ce toate astea? Cred că din punctul de vedere al stimulării reacției spectatorilor și al gradului de mobilizare, în general, reprezentarea atinge un moment remarcabil în ansamblul premierelor stagiunii.

Creațiile actoricești nu sînt autonome, ci reprezentative pentru stilul întregii montări, lucide și de o solipire rece, unde nu trăirea propriu-zisă primează. Regăsim, parcă, în acest mod de interpretare, ecoul cuvintelor lui Brecht, care preconiza că „punctul de vedere pe care îl adoptă actorul este un punct de vedere de critică socială”. De aceea, nu vom întîlni o Annă Fierling interiorizată, ci, dimpotrivă, un personaj care sfidează, parcă, tocmai această sfîșiere lăuntrică, bravînd. Silvia Ghelan o realizează cu forță și originalitate, impunîndu-se prin modul constant, virulent, aspru și prin detașarea ironică cu care susține prezența rătăcitoare a eroinei. Așa, întruchipează mai limpede și mai elocvent dramatismul ideii de care pomeneam la început și e, prin luciditatea compoziției, mai expresivă în ansamblul spectacolului. Încă trei talente actrice ale Naționalului clujean au realizări remarcabile în această montare — Anca Neculce Maximilian (Kattrin), Carmen Galin (Yvette Poitrier), Melania Ursu (Generalul, Colonelul, O țarancă). Anca Neculce Maximilian trece, cum îi cere rolul, aproape neobservată pe scenă, speriată și mai mult ascunsă, dar cu o privire de mare expresivitate, culminînd în dramatismul momentului final, cînd se dezlănțuie cu o forță nebănuită. Carmen Galin creează un portret foarte colorat și cu efecte caricaturale, al depravatei Yvette, în același timp complex, dînd la o parte masca pentru câteva clipe și lăsînd să străbată un licăr de generozitate. Melania Ursu are mai multe contribuții, dar noi o vom pomeni în special pe aceea, neașteptată, originală și magistrală din Generalul, Generalul — o femeie? Da, iată o concretizare, pe plan estetic, al grotescului cu care și-a propus regizorul să stigmatizeze un fapt din ordinea ierarhiei războinice, transferînd misiunea personajului temut unei ființe din afara ordinii morale, unei femei stricate, simbol al decăderii și perversității generale. Poate în asta e imaginea sintetică a războiului.

Adăugăm contribuția foarte reușită a lui Dorel Vișau, în rolul Predicatorului, un Tartuffe mai subtil, mai felin și mai ipocrit decât orice imagine clasică, și excepționala „apologie” a războiului, pe care o face atârnat de-un leagăn, simbolizînd încîntarea de sine a personajului. Anton Tauf (Elif) și Nicolae Ilescu (Schweizerkas) realizează, mai în umbră, două portrete diferențiate ale fiilor Annei, iar Gelu Bogdan Ivașcu e, în spectacol, un participant activ și, mai ales, un comentator grav, în stilul demonstrației stricte, care, din câteva replici, dă o notă de reflecție clară pentru întreaga desfășurare a evenimentelor. Alte contribuții sînt mai puțin notabile. Dar notabila e, indiscutabil, muzica, creată și prelucrată de Dorin Liviu Zaharia, pe teme de Paul Dessau.

C. Paraschivescu

Teatrul Dramatic din Brașov

■ ANTON PANN

de Lucian Blaga

Data premierei : 24 mai, 1975.

Regia : SERGIU SAVIN. Scenografia : ION CRISTODULU.

Distribuția : COSTACHE BABII (Anton Pann) ; MAYA INDRIES (Ioana) ; VICTORINA ONICEANU (Coana Saffa) ; NICOLAE C. NICOLAE (Protopopul Niculae) ; ION JUGUREANU (Panțu) ; BORIS GAVLIȚCHI (Ciurcu) ; ȘTEFAN DEDU FARCA (Napoleon Furnică, Pandurul) ; MIHAI BĂLAȘ (Spudercă) ; E. MIHAILĂ-BRAȘOVEANU (Ridu) ; NAE OCTAVIAN CRISTOLOVEANU (Cororandu) ; MELANIA NICULESCU (Nușca) ; PAULA IONESCU (Catinca Stinghe) ; GEORGE BARAN (Rapsodul).

Curios cum devin anumite lucruri istorie. Au trecut peste zece ani de cînd descoperam textul lui Blaga, culegîndu-l la lino-

tip — înainte de a se fi produs premiera sa de la Timișoara —, în zilele cînd, la Brașov, pregăteam apariția unei reviste. Gherghinescu-Vania adăugase și câteva fragmente din corespondența Domniței — pagini de mare interes documentar, ce fixează perioada de elaborare a textului, detalii privind unele nume (Nușca, în primul rînd), și felul în care Blaga privea Brașovul. Cîțiva ani mai tîrziu, am văzut și casa în care a ținut să vină, pentru a lucra la text în atmosfera autentică a Scheilor, cît mai aproape de locurile unde trăise și Anton Pann.

În perioada repetițiilor de la Teatrul Dramatic din Brașov am fost întrebare ce părere am despre piesă. Este evident că anumite circumstanțe de tip afectiv, ca cele mai sus evocate, îngreunează judecata de valoare. Mențin însă părerea că piesa este, calitativ, sub nivelul dramaturgiei lui Blaga — părere pe care cele trei spectacole văzute pînă acum (Timișoara, Iași și acesta la care ne referim) o confirmă. În același timp, mă bucur aflînd în versiunea regizorală a lui Sergiu Savin dimensiunea de parabolă — a creației în sens larg, a condiției artistului (în particular a poetului) — pe care lectura textului mi-a sugerat-o. Ca evocare, în sine, Anton Pann nici nu poate fi considerată decât ca o piesă aproximativă (vezi numeroasele licențe pe care autorul și le-a îngăduit). Dar Blaga, obișnuit al bibliotecilor, al studiului riguros, și-a permis aproximația — ba chiar a subliniat-o, vezi relația în piesă Anton Pann-Ciurcu —, tocmai pentru că, fără a trata istoria pretextual, o descarcă de conținutul întimplător și stabilește, într-un timp și într-un spațiu de legendă literară, o structură clasică de parabolă. „Nici un cîntec și nici o înțelepciune n-ar ieși din strunele noastre, se destăinuie Anton Pann, dacă am ocoli atingerile“. În versiunea inițială a textului (încheiată încă în perioada 1943—1944), Blaga insistă relativ puțin asupra relației Pann-Groza, lăsînd cumva în echivoc identitatea lor posibilă. Ulterior, dimensiunea de alter-ego a haiducului față de Poet e mai net contrarată. Firește, nici un exces pe linia simplificării intențiilor piesei n-ar servi interpretarea ei — pe scenă sau în scris —, și de aceea socotim, ca un al doilea merit al regiei, găsirea măsurii, evitarea oricărei supralicitări. În fine — dar nu epuizăm astfel lista unor calități ale punerii în scenă —, găsirea raportului potrivit între „lumea ca lume“, și „lumea ca dat“, adică a raportului dintre un Brașov pe care textul îl acceptă ca spațiu de referință culturală, și orice alt loc din lume în care conflictul piesei se poate desfășura cu aceeași necesitate și pregnanță.

Regizorul, într-o profesiune de credință inteligent formulată și cu mult simț al măsurii, mărturisește devoțiunea sa pentru teatralitate, și o definește din perspectivă profesională. El discută resursele teatralității și se oprește, între altele, asupra teatrului popular. Termenul de referință nu e rău ales și