



Un spectacol deschis, de afișată teatralitate, activ și activizator...

Teatrul „Ion Vasilescu“

CAPETE ROTUNDE ȘI CAPETE ȚUGUIETE

de Bertolt Brecht

Cu piesa *Capete rotunde și capete țuguiete* sau *Cine adună se adună*, subintitulată și *O poveste de groază*, bibliografia scenică a operelor lui Brecht reprezentate în România se completează. Fiindcă, oricât ar părea de ciudat, sentimentul încercat de unii dintre noi, că-l cunoaștem, că-l jucăm, că Brecht e un autor frecventat de teatrele noastre, vasta operă a acestuia e încă destul de puțin explorată scenic la noi. Mă gândesc — într-o ordine absolut întâmplătoare — la Mahagonny, în jungla orașelor, Turandot, Procesul lui Lucullus, Coriolan, sau la ciclul pieselor scurte dintre care unele au fost traduse. Din acest punct de vedere, inițiativa teatrului „Ion Vasilescu“ apare ca un veritabil act de cultură și de curaj artistic și totodată ca un prim și imediat răspuns la unele critici aduse privind calitatea repertoriului său.

Parabola dramatică brechtiană, scrisă în diferite variante în perioada 1933—1936,

Data premierei: 15 aprilie 1975.

Regia și scenografia: OLIMPIA ARGHIR. Traducerea: FLORIN TORNEA. Muzica: RICHARD STEIN.

Distribuția: STELIAN CREMENCIUC (Dijmașul Callas); SANDA MARIA DANDU (Nana, O maică); ALEXANDRU MANOLESCU (Iberin, Palmossa); BORIS OLINESCU (De Guzman, Dijmașul Paar); ION NICIU (Missena, Avocatul Cih, Distribuitorul de țeste); DOINA TAMAȘ (Coana Cornamontis); ILEANA MAVRODINEANU (Isabela de Guzman, O fată); MARIA CHIRA (Stareța, Fată la tractor); TRAIAN PĂRUȘ (Avocatul Ciuh, Băcanul Cih, Boierul Duarte); ROMULUS BARBULESCU (Viceregele, Judecătorul, Boierul Saz); IULIAN MARINESCU (Dijmașul Lopez, Callamasi); DANIEL TOMESCU (Boierul Peruin, Inspectorul, Dijmașul răzvrătit); DUMITRU FEDOREAC (Copalul I, Un dijmaș, Bărbatul); ALEXANDRA ALBULESCU (Femeia obeză, Femeia lui Callas, O fată); COSTIN PRIȘCOVEANU (Copalul II, Un dijmaș, Un bărbat); IRINA BIRLĂDEANU (Femeia lui Lopez, Femeia de la proces, Fată la tractor); GHI. DUMBĂVEANU (Boierul de Hoz, Grefierul, Un dijmaș); GABRIELA CRISTESCU, AL. VASSOLA, BBÎNDUȘA ZORIN, FLORIN TUTELCĂ (Copiii); NICOLAE IANCU, CONSTANTIN SCURTU, STELIAN CRISTESCU (Oameni din popor).

ilustrativă pentru complexul semnificațiilor alegorice în contextul lor imediat istoric, dar și în perspectiva decantării sensurilor și deschiderii meta-istorice, se află de cîțiva ani buni, mai exact din 1966, la îndemîna teatrelor, în frumoasa traducere, suculentă, avizată în alternanțe lingvistico-semantice tipic brechtienne, semnată de Florin Tornea. Meritul „descoperirii” ei aparține tinerei regizoare Olimpia Arghir.

★

„Povestea de groază”, scrisă în perioada ascensiunii fascismului ca o fabulă transparentă, în stilul alegoriei brechtienne atunci în curs de modelare, demontează mecanismul diversivunii, fenomen tipic în suprastructura capitalistă, în manipularea ideologică a claselor oprimăte, diversivunea folosită ca instrument de opresiune și represiune, ecran iluzoriu al realității, alegîndu-și — nu întîmplător — forma ei extremă, cu consecințele bine știute, ale diversivunii rasiale. Cronica satirică a vieții politice din Germania la începutul deceniului 4 este localizată într-un spațiu fictiv; evenimentele se petrec în țara Jahoo (ținut imaginar ce ne trimite la utopia lui Swift), mixînd deliberat o geografie și o toponimie sud-americană, cu fenomene politice din Europa centrală, cutume ale bisericii catolice feudale și mentalități ale filistinismului german; iar ca motiv central în canavaua dramatică regăsim situația-nucleu din shakespeareana **Măsură pentru măsură**, un provizoriu transfer de putere și de identitate, experiment cu consecințe tragice, ce permite teoreticianului și dramaturgului teatrului politic să concluzioneze demonstrativ și revelator asupra lumii, împărțite — real și evident — în clase antagonice, demistificînd imaginara diviziune după forma țestelor, și arbitrariul judecăților iscate de aici, judecăți care divid săracii între ei, sporînd unitatea bogăților.

Povestea „de groază” ca atare și-a pierdut azi, într-o oarecare măsură, eficiența de avertisment nemijlocit pe care o deținea în 1936; din pricina perspectivei noastre istorice, care a depozitat rezultatele — ce transcend groaza asupra căreia atrăgea Brecht atenția — în imaginile-neimaginabile de scriitor ale camerelor de gazare și ale crematoriilor. În schimb, dacă „fabula” a fost depășită, actualitatea temei e neatînsă, mecanismele diversivunii funcționînd și azi în multe părți ale lumii, ca și încercările de amăgire a maselor cu tot soiul de teorii mistificatoare, învăluind realitatea obiectivă a legilor sociale.

Lansarea piesei în circuitul repertorial al teatrului românesc lărgeste sfera de investigație a teatrului politic, chemînd publicul să participe cu luciditate — indiferent de maniera reprezentării acestei dramaturgii epice — la un spectacol de atitudine și opțiune.

Trebuie spus din capul locului că nu puține dificultăți apar în înscenarea acestei opere, și oricît am declara că „nu ne e frică de... Bertolt Brecht” (evident, frica în regie e paralizantă), examenul rămîne examen, și materia profesorului tuns țepos și cu ochelari severi, din cale afară de grea! Temerara regizoare Olimpia Arghir, consecvent preocupată de temele teatrului politic (vezi precedentul reușit al **Cintecului fantoșei lusitane**), s-a văzut de astă dată însă în fața unor dificultăți sporite; dincolo de ezitățile abordării stilistice, firește la primul contact cu un text brechtian, dincolo de necesi-

In centru, Stelian Cremenciuc (Dijmasul Callas)



tatea unei descifrări limpeze, curșive, a unor structuri dramatice complexe, încifrate, cu trimiteri spre fapte și surse istorice ignorate de marel și de tmărul public, dincolo de obstacolele scriiturii în vers alb cu tipice cadențe, și alternanțe de proză și song, un principal handicap l-a produs însuși colectivul de creație, colectiv cu o vizibilă lipsă de antrenament în omogenizarea profesională, colectiv vădit deprins cu stilul revuistic neglijent al pieselor „cu muzică” și jocul solistic în cheie psihologică minoră. Acest colectiv trebuie felicitat în primul rând pentru spectacolul Capete rotunde și capete țuguete, fiindcă, în ciuda limitelor sale de creștere, a țintit la această mare săritură în înălțime; și chiar dacă de câteva ori pe parcursul reprezentației ștacheta a căzut, saltul totuși a avut loc. Actorii au trebuit să facă față unor

În prim plan, Traian Păruș (Avocatul Ciuh) și Alexandru Manolescu (Iberin)



sarcini dramatice multiple, și unor roluri multiple, cu puține excepții, toți schimbându-și pe parcurs identitățile și măștile. A excelat în reprezentație Sanda Maria Dandu, demonstrând știuta ei forță dramatică și temperament teatral, adaptându-le cu finețe la cerințele dramaturgiei și tehnicilor de joc brechtiane: circuitul de idei dintre rol și argument (prostituata Nana și condiția ei de instrument social exploatat și pe parcurs manipulat, conform ideologiei zilei); raportul dintre psihologia rolului și coloratura politică demonstrativă a situației, acel gestus social la care se referea Brecht, au fost reliefate cu expresivă subtilitate, în crescendo dramatic, culminând cu faimoasa scenă a substituirii din final. Cu forță dramatică și patos bine cenzurat, a jucat Stelian Cremcenciu realizând, de asemeni, o cerință esențială a esteticii brechtiane, reprezentarea unei anumite realități și iscarea atitudinii polemice împotriva acesteia. În portretul dijmașului Callas, cel cu țeastă rotundă, prototip al ignoranței și mărginirii obtuze, găsim un răspuns la enigma „rezistibilei ascensiuni a lui Arturo Ui”. Doina Tamaș a întrușipat cu fermă simplitate un personaj brechtian cunoscut scenelor noastre — patroana de bordel —, izbutind o piruetă „de stil” în implantarea songului în acțiune. Implicarea necesară dar și distanța față de rol a realizat Ileana Mavrodineanu (Isabela de Guzman), ferindu-și personajul de caricatură și, în același timp, desenându-i apartenența de clasă. Mai incertă în posibilități ea și în expresivitate scenică a apărut echipa masculină a teatrului: Alexandru Manolescu a dezamăgit cel mai mult în rolul-cheie al lui Iberin, creatorul teoriei diversioniste a țestelor, dar la nereușita imaginii sale scenice au contribuit în chip hotărâtor costumul și unele „trucuri” regizorale, de pildă apariția sa în chip de lider (precedată de foc bengal și acrobații); în genere, un sistem inadecvat de semne a înconjurat acest personaj, actorul practicând mai multe modalități de joc concomitente și contradictorii. Boris Olinescu îl compune pe bogătașul de Guzman, cel cu cap țuguat, de asemeni într-o manieră inadecvată, în clișeele personajului negativ din teatrul psihologic de bulevard; Ion Niciu, Romulus Bărbulescu, Traian Păruș comit o altă eroare, de neiertat — nu numai pentru sistemul teatrului brechtian — și anume, indiferență față de personaj. Eroarea s-a răzbrunat.

La pupitrul de comandă al reprezentației, Olimpia Arghir a marcat câteva puncte de reușită certă, dovedind aplicație către spectacolul deschis, de afișată teatralitate, activ și activizator, cu accentele marcate simplu dar expresiv. În acest sens am remarcat prologul „teatrului în teatru”, schițarea intermezzo-ului din pauză, cu procedee proprii teatrului „anti-culinar” (un soi de cabaret-politic gustat în Germania anilor 20—30), sau finalul dirijat în tonuri acute, cu o demonstrativă cădere a măștilor. Am mai sublinia realizarea a două momente esențiale în

dialectica piesei, motive cu circulație vădită într-o întreagă ramură a dramaturgiei brechtienne : procesul, scenă-pivot în demonstrația caracterului de clasă al justiției, dar mai ales impecabila scenă a substituirii identităților dintre prostituată și novice, scenă străbătută de tilcul implicit al teatrului dialectic, tlc încorporat în forța interpretării artistice (Sanda Maria Dandu și Ileana Mavrodineanu). Surpriza noastră a fost înlocuirea partiturii eisleriene a songurilor ; nu știu din ce motive, muzica originală a **Capetelor...** n-a intrat în vederile realizatorilor spectacolului. În orice caz, inspirațiile lui Richard Stein s-au dovedit dincolo de temeritatea alăturării sale de iluștrii predecesori (Kurt Weill, Paul Dessau, Hans Eisler), de o reală cultură brechtiană, în melos ca și în gestul muzical.

Nu putem trece însă peste o seamă de neclarități păgubitoare în imaginea globală a spectacolului. Scenografia, în primul rînd, mi se pare neinspirată, nefuncțională. Ea barează desfășurarea amplă a jocului și clustrează spațiul unei scene oricum improprui, printr-un dispozitiv alcătuit din câteva platforme-practicabile și treptele respective, construcție și incomodă și urîță. În acest context, câteva semne distinctive, de referință în piesă, ca „balanța dreptății”, „ștelete-tichii” sau nenumăratele frîngii, zac în scenă, recuzită moartă, și nu izbutesc să joace.

În al doilea rînd, costumele eclectice (în a căror realizare n-am întîlnit conceptul unui eclectism deliberat, în acord cu universalitatea temei și evidenta ei plasare în afara timpului și a spațiului concret) ; peștrițe, ele seamănă mai degrabă confuzie, iar din caracterul pur întîmplător al compunerii lor rezultă o încălcare suplimentară și împovărătoare a relațiilor, și așa destul de încleșcate, dintre „cibi” și „ciulii”. Un personaj-prototip ca Iberin, cu un rol esențial în substratul demistificator al textului și în rechizitoriul adus liderului „charismatic”, e îmbrăcat într-un costum de croiala togei romane, cu o mantie de toreador, și casca șefului de trib indian în cap. Dacă acest costum a intenționat să semnifice o haină „dictatorială”, efectul a fost mai degrabă hilar, derutant. Mai departe, boierii se poartă în caftane de tip oriental sau de epocă ; în schimb, patroana bordelului cultivă moda „retro” 1920, în timp ce pensionarele ei, fustițe lansate de Mary Quant și cizmele Barbarellei...

La aceste imagini, care prin alăturare compun un cod voit haotic, dar lipsit de finalitate, stîrnind, precum spuneam, confuzie, se adaugă și o anume imprecizie a mișcării, o lipsă de rigoare în cultura gestului, cultură indispensabilă în relevanța oricărui teatru, dar mai ales în cea a teatrului brechtian. S-a scris despre „opetele răsucite” în rîndurile publicului obligat să urmărească plimbarea actorilor prin sală, loji și balcoane, o idee regizorală care n-a înlesnit comunicarea cu spectatorii, ba, aș zice chiar că dimpotrivă,



Sanda Maria Dandu (Nana), Doina Tamaș (Coana Cornamontis) și Ileana Mavrodineanu (Isabela)

a restrîns-o. Căci teatrul politic de la care se revendică de drept montarea **Capetelor rotunde** și **capetelor țuguiete** presupune o certă modelare și asamblare a artei interpretative la toate nivelurile reprezentăției, incluzînd spațiul, costumele, jocul și raporturile cu sala.

E bine știut că inadecvarea unui compartiment se răsfrînge asupra tuturor celorlalte ; și iarăși e bine știut că estetica brechtiană (chiar dacă vrem să fugim de ea, textul ne împiedică !) conține actul teatral ca un întreg, căci numai în condițiile unei depline coerențe în discursul scenic acest teatru poate atinge scopul de instrument de cunoaștere și de transformare a lumii.