

spectacole ale tinerilor regizori

Andrei Șerban •

„OMUL CEL BUN DIN SÎCIUAN” de Bertolt Brecht

la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț*

Andrei Șerban a fost favorizat de la primul lui început (*Ubu Roi*) de o recunoaștere entuziastă, dacă nu din capul locului plenară, a personalității lui creatoare, pe atunci doar întrezărite. Precocele periplu repertorial în care s-a mișcat apoi, în trecerea câtorva ani, pînă azi — de la *Arden din Faversham* la *Iulius Cezar*; de la *Șeful sectorului suflute* la *Nu sînt Turnul Eiffel*; recent, de la *Noaptea încurcăturilor* la *Omul cel bun din Siciuan* și *Iona* — n-a făcut decît să întărească această recunoaștere și să-i verifice justețea. Deși, de la o zare la alta, drumurile străbătute s-au desenat într-o aparentă discontinuitate stilistică, față de care o egală dezinvoltură în mînuirea mijloacelor artistice putea să lase impresia unei (la o adică, deocamdată, explicabile) indecizii stilistice. În fond, ne aflăm în fața unui caz de exuberantă disponibilitate expresivă, dublată de o puternică vocație, înaintea oricărei științe, de a transfera cu vitalitate izbitoare, în act teatral, o gîndire divers sollicitată, dornică a se mărturisi și a-și expune cu proteitate specifică (ceea ce nu exclude o convingere fixată) o conștiință de tînr, profund încercat de întrebările generației și vremii lui. De aici, printre virtuțile distinctive ale artei lui Andrei Șerban — atît cît ne îngăduim s-o tratăm ca atare în plin proces de rotunjire — una generică: oroare de rutină și de conformism; alta personală: oroare de discursivitate și de supunere servilă și sterilă în fața modelelor solemne, o pornire dezbărată de prejudecăți spre reexaminarea aces-

* Decorul : Lucu Andreescu. Costumele : Minai Mădescu. Distribuția : Carmen Galin (Sen-de și Șui-ta); Alexandru Drăgan (Zeul); Mitică Popescu (Vang); Mihai Dobre (Iang-sun); Ion Bog (Su-fu); Adria Pamfil Almăjan (Doamna Kang. Bătrînica); Boris Petroff (Timplarul Lin-to); Lucia Doroftei (Mi-tzu); Lucia Dobre (Doamna Sin); Cornel Nicoară (Polițistul); Valentin Urășescu (Șomerul), Alexandru Lazăr, Constantin Cojocaru, Cornelia Dan Borgia, Hamdi Cerchez, Lucian Iancu, Mădălina Rădulescu, Iulian Voicu, Lucia Boga (Familia cu 8 membri).

tura, credința că, alături de ele, există și sint vrednice a fi propuse și valori mai puțin saturate de conservatismul consacrarilor prăfuite, valori, care, pe calea unor restaurări în substanță, ar putea fi în măsură să înlesnească teatrului contemporan căile spre o indirectă dar cât mai deplină autocunoaștere a contemporaneității. Sinuoasa linie de opțiuni trasată de Andrei Șerban așa se explică; și așa își vedește, peste derutante aparențe de discontinuitate, o fermă statornicie în preocupări.

Pe cîmpul acestor preocupări, radiant revărsate, era peste puțină să nu întâlnească ispita brechtiană și să-i reziste. Dacă nu de alta, fiindcă după Jarry, Prellisabetani și Shakespeare (la care s-a oprit cu evidentă predilecție pînă acum), Brecht i s-ar fi înfățișat, pe anume laturi ale structurii sale expresive, oarecum familiar: violent și suculent anticonformist ca Jarry, nejenat de poezia frustă și dur explozivă a teluricului, ca a anonimului autor al lui *Arden*, și mai ales, iscat, peste veacuri, în acest ardent răstimp al vremilor de azi, din spuma oceanului de farmec, de luciditate și de adevăruri ale marelui Will... La toate acestea, Brecht adaugă o notă și o dimensiune poetice și ideatice de o forță incitatoare și revelatoare, neîntîlnite la contemporani și nedepășite de contemporani, în pofida atîtor direcții și mode legate și stîrnite de lucruri și de o ambianță imediată, acestea depășind mult în complexitate pe cele la baza cărora stau instrumentația și argumentele operei „sărmanului b.b.". Poate și o ascunsă bucurie da a putea înfrunta prejudecata, încă nerisipită (cel puțin la noi), a unui Brecht rece, greoi și distant (ultimul atribut, provenit desigur din nefericita carieră pe care, înainte și peste și dincolo de cunoașterea operei, a cunoscut-o nu mai puțin nefericit conceptul efectului de distanțare), l-a oprit pe Andrei Șerban în fața *Omului bun...* ca în fața uneia din lucrările cele mai acuzat, mai cald și mai vaporos poetice ale dramaturgului. Fiindcă nici un spectacol construit pînă acum de tînărul regizor nu s-a dăruit cu atîta jubilație poeziei, și nu a descoperit în vreun text dramatic pînă azi valorificat de dînsul, surse atît de vădit gîlgîind de propuneri și de efluvii pentru poezia scenică. Lucrul a fost unanim remarcat și pe bună dreptate prețuit de critică și public, la Piatra Neamț și la București. În aceeași măsură, spectacolul lui Andrei Șerban este o variantă ferm personală, care se propune unei receptări și unei judecări nemijlocite, nestriate de vreo raportare la false imagini corespunzînd unor falsi ori pripit, deci superficial asimilate (și teoretizate) canoane ale autorului *Omului cel bun...* Andrei Șerban a fost și de data asta consecvent cu sine. Întîlnirea lui cu poetul Brecht s-a vrut mărturisită, apare evident, liberă de vreo obligație stilistică prestabilită, preconcepută; liberă de chingile unor modele stampificate, pe care jură o anume ortodoxie epigonă.

Dacă și în ce măsură este o asemenea libertate practic cu puțină (și cu ce rezultate) — este o întrebare ce depășește cadrele unor simple reflexii (și satisfacții) pe marginea montării lui. Întrebarea a fost pusă — și larg dezbătută în principiul ei — la marea întîlnire internațională „Brecht-Dialog 1968", acum un an, la Berlin, cu prilejul comemorării dramaturgului. Ea este pusă, în ultima vreme, în critica teatrală mondială, față cu încercările tot mai frecvente ce se fac pe scenele lumii, de a-l citi și de a-l juca pe Brecht ca pe un clasic, înzestrat, după formula cel puțin ambiguă a lui Frisch, cu „puternic răzbătătoarea ineficientă a unui clasic"; ca pe un mare poet, „mare", întrucît limbajul său se oferă liberat azi de orice constrîngerii și trimiteri circumstanțiale, unei valorări pe cît de pasionate și entuziaste în expresie, pe atît de variate în sensuri. Așa, bunăoară, Living Theatre — apăsînd, în montarea *Antigonei* brechtiene, pe o natură și o tensiune cultică a relațiilor și obiectivelor tragediei; așa, mai de curînd, regizorul Jean Tasso (încă stăpînit și sub înfrîurirea propriei lui realizări scenice pe textul *Marat-Sade* al lui Peter Weiss), alegînd pentru *Mutter-Courage* (la Teatrul Bobino din Paris) patosul fremătător de Fedră al Mariei Casarés, și pentru eroica mută, Katrin, comportamentul și accentele de morbidețe maniacală caracteristice unei paciente din sanatoriul debilizor mintali, în care crudul marchiz a „reconstituit" urmărirea și uciderea lui Marat. Andrei Șerban nu este, așadar, un izolat; cel puțin în atitudinea de a-l privi pe poet despovărat de marea încărcătură (și încărcătură) inhibitivă a exegezelor care circulă încă pe alocuri semidoct și vulgar, pe seama operei și pe seama mai mult faimoasei decît știute estetice brechtiene. Vreau să văd în această atitudine, înainte de toate, marca unui simț de răspundere (nu a unei bravade, a unei independențe ostentativ afișate). Văzută astfel, așa zice că fapta artistică a lui Andrei Șerban pe *Omul cel bun* este, în temeiurile ei genetice, și brechtiană. Căci nu există un stil brechtian — necum unul obligatoriu — dincolo de ceea ce a fost (în timp și în structură) emanația concretă și unică a lui Brecht. Ceea ce se numește „model" în exegeza brechtiană nu se oferă stilistic, ci condiționat



Scenă din spectacol

de semnificațiile „modelului” și, în orice caz, acestea nu se oferă spre o imposibilă copie fără har, nu se pretind unei standardizări care nu numai că ar însemna osificarea și zăbircirea operei, dar ar oripila orice personalitate cu adevărat creatoare, stăpână și conștientă de sine și care și-ar vedea retezat rostul ei artistic la un act de... execuție slugarnic reproductivă. În bună măsură, dintr-un asemenea respect de rob față de „modelul” brechtian, înțeles ca o încremenire la tiparele originare, s-a ajuns la răcirea și sărăcirea poate a celui mai bogat și mai incandescent tezaur de artă poetică și teatrală a secolului nostru, cum, cu firesc entuziasm, îl pretuiește deschis Andrei Șerban.

„Nu e vorba, spune undeva Brecht, «să ajungi a-l cunoaște pe poet», ci lumea și pe cei cu care el încearcă, daolaltă, să o îndure și să o transforme.” Deci nu stilul, maniera comunicării (supusă vremelniciei și fluctuației, după locul, împrejurarea, climatul, dispoziția receptivă a publicului etc.) joacă rol, ci substanța intimă a respectivei comunicări, semnificația, țința ei finală — acestea, angajate unor principii, convingeri și eforturi spirituale, asupra cărora eroziunile timpului și variațiile de meridian nu pot opera. Brecht însuși, după patru decenii de la prima înfiripare scrisă a *Omului cel bun...* ar fi găsit, fără îndoială, nu numai nimerit, dar și necesar să-și refacă propriul său model în lumina pulsului actual al gustului estetic, în lumina cuceririlor tehnice ale scenei, ca și ale culturii și gândirii teatrale în genere; și toate acestea, în lumina și mișcate de noile aspecte în care apar *astăzi* — mult tulburi și încetoșate — problemele realizării omului și ale eliberării lui. Era în firea lui



Carmen Galin (Șen-de)

să se „pună la zi”, să se verifice și să-și modifice, în raport cu cerințele și posibilitățile modificate ale timpului, soluțiile artistice. Era dialectician cu sine însuși, și „spiritul de contradicție”, care îl caracterizase în frageda junete, nu-l părăsise în anii căruntiei și nu ezita să se reverse chiar și asupra-și. „Motive noi și scrierile noi cu motive vechi ne silesc la o perpetuă revizuire și completare a mijloacelor noastre artistice”. recunoaște el în niște tîrzii „note despre dialectica în teatru”. Spectacolul lui Andrei Șerban ne va îndemna mai la vale să revenim asupra lor, citindu-le în extenso, dintr-o altă perspectivă.

Deocamdată să desprindem din ele, argumentul care-l îndrituiește pe Andrei Șerban, și în fața închinătorilor ortodoxi ai lui Brecht, la versiunea foarte personală a *Omului cel bun...* pe care a conceput-o și înfățișat-o. „Teama”, mărturisită de el, că modul în care l-a tratat pe Brecht ar putea fi cumva privit ca „o reacție împotriva autorului distanțării”, nu-și are, așadar, din punctul de vedere al structurii expresive a spectacolului său, motive să persiste, oricît de izbitor ar părea că s-ar plasa *alături* de scriitura lui Brecht. Șerban își pretinde cu violență, ca centre de referință (și de înrudire), cîștigurile expresive și tehnice ale momentului teatral actual. Mai nimic din ceea ce îi apărea lui Brecht (atunci cînd — în 1940, între causticul roman „Afacerile domnului Iulius Cezar” și strălucitele dialoguri filozofico-estetice despre arta și funcția teatrului, „Negotul de alămuri” — lucra la încheierea parabolii *Omul cel bun din Siciuan*) drept limită a teatralității, a forței de șoc și de delectație artistică, în construcția, în plastica, în dinamica și relațiile scenice, destinate de el parabolei, n-a trecut la Andrei Șerban nerevizuit potrivit cu dimensiunile și modalitățile de azi ale eficienței actului teatral. „O stradă în capitala Siciuan, pe jumătate europeanizată” (indicînd, așadar, din capul locului și fără echivoc, o așezare

figurativă, concret determinată și spațial și istoric, deci stinjenită de orice infiltrație atemporală și de orice reducere biologică ori dilatare absolutizantă), se așază la Andrei Șerban (golită de orice element conjunctural) pe nuditatea pură, severă și elegantă a unei scene de tip Nô (scenografia, Lucu Andreescu), de o nebănuită, aș zice maximă, forță de distanțare... Exotismul locului acțiunii se păstrează, e drept, în geografia Extremului Orient, dar mai mult în geografia lui spirituală, trimițându-ne (sau chemându-ne) în zonele marelui farmec al spațiilor mitice și al întrupărilor arhetipale, cu semnificațiile lor tulburător ontologice. Se proiectează astfel nu cadrul unei ambianțe și unei atmosfere în care urmează să se desfășoare o „fabulă” (în înțelesul comun aristotelic al cuvântului); se creează spațiul unui climat, al unei stări extreme, anunțând pregătirea, oficierea unui ritual, prin ummare a unui joc cifrat, a cărei evoluție — departe de a se oferi unei îmbrățișări raționale, unei delimitări și raportări analogic incitatoare (critice, cauzale) la condițiile existenței noastre, pe care s-o resimțim deschisă unor necesare și posibile decizii transformatoare — te integrează într-o lume de esențe și revelații, într-o țesătură de gesturi și atitudini, copleșite de senzația definitivului.

Rostul riturilor acesta este: să „purifice” de accidentele și distorsiunile amare ale vieții diurne, ordini prestabilite; să amintească despre dominația irefragabilă și de neînclăturat a ordinilor prestabilite; să restabilească aceste ordini și să adoarmă spiritele întru veșnicia acestor ordini. În artă, gestul și dinamica și mai ales forța de pătrundere a ritualizării pot avea, în principiu lor, altă menire; aș zice contrară: să smulgă spiritele din amarul deprinderilor diurne, să le trezească la conștiința unei existențe amare, stăpînite, înstrăinate, jignite, ticăloșite de respectivele ordini și opresiuni prestabilite. Și, neîndoios, viziunea ritualizată a *Omului cel bun...* spre această țintă e îndreptată. Exotismul geografic, ușor pătat, ba și străpuns de obiceiuri mai familiare nouă, celor „obișnuți” cu ordinea capitalistă, se păstrează la Brecht cu

Carmen Galin (Sui-ta) și Lucia Dobre (Doamna Sin)



transparente ilustrativ metaforice, funcționind, cu toate accentele durerii, pe o arie a relativului istoric: alienarea omului în regimul și epoca mercantilizării, reificării relațiilor sociale. Andrei Șerban trece dincolo de determinări; poezia spectacolului său nu relativizează, în orice caz împinge metafora brechtiană înspre domeniul *ideii* de alienare, de ticăloșie. Imposibilitatea și inutilitatea binelui sînt aflate la Andrei Șerban sub regimul unei opresiuni fără nume, fără istorie. Nefericirea care populează și clamează în spectacolul său ține să-și extindă raza de acțiune, atingînd și atacînd orizonturile principiului opresiv și alienant ca atare. De aici, ca o consecință firească, faptul că, în locul gestului demonstrativ, actual, supus unor condiționări clare (gest îndeobște baroc, necalculat, spontan, de o expresivitate frustă, proprie vieții de zi cu zi, pe semnificațiile imediate ale căreia, Brecht punea cu deosebire pret), Andrei Șerban folosește gestul esențializat, hierarhizat, așadar, trecut în registrul semnelor purificate de incontrollabil, de sorginea lor reflexă. Ritualizat astfel, gestul acesta — chiar în cea mai trepidantă febră și chiar cînd se multiplică pentru a deveni gest colectiv, de o masivitate doborîtoare (cum sînt de pildă, printre altele, „gestul” orașului neospitalier, jucat cu demonia asprelor ritmuri și tensiuni ale ceremoniilor tropicale; ori „gestul” muțeniei de priveghi la ospățul nuntirii „omului bun”, dominat cu ambiguitate bisericească — înviere-moarte — de o piramidă de luminări aprinse/ și mai totdeauna desenat pe o linie coregrafică și are eficiența poetică a acutului coric: transportă: te poartă undeva, dincolo, în sferile sensurilor descărnate, scutite de rigurile și amăgirile contingentului. E un gest certat nu numai cu psihologicul, dar și cu ticul comportamental social. E un gest existențial nud. Care constată, nu explică; în care se înmagazinează și se pecetluiește efectul, nu unul prin care transpare fili-granul, „apele” cauzei. Fiindcă depinzînd de cauză, ori numai confruntat cu ea, i s-ar răpi (sau oricum, i s-ar teși) forța de vibrație a nestrămutării pe care acest gest ține s-o exprime.

Spectacolul se deschide pe aceste coordonate gestice (după un nedefinit ceremonial „de încălzire” yoga) cu imaginea sacagiului Vang, care se recomandă (în maniera epicului teatral chinez) și vestește călătoria-anchetă a zeilor pe pămînt, cu grumazul trecut — ca printr-un jug — prin toarta sacalei. Este o imagine puternică; ea se imprimă ca o exergă pe retină și se întărește în timpane, înaintea oricărui alt argument dramatic, prin pinza de disperare, ce o precede și o încadrează, țesută dintr-un prelung, insinuant, jalnic strigăt colectiv (anonim și unanim) după ajutor. Este o punere în pagină, în temă. Care se dezvoltă de-a lungul spectacolului într-un motiv ce punctează obsesiv și călăuzește variațiile situaționale pe tema dată. Tot ce se petrece, de la această pornire care deschide înăbușit, cercetător, o perdea spre niște zări ale durerii și frustrării, e dominat de imaginea și vaierul omului robit: robii unei existente robite, predat deznădejzii și prădat, fără ieșire, de deznădejde. Dramaticul este substituit elegiacului. De la un prag la altul al zărilor ce, vitregite toate, și închise toate, hăituiesc parcă pe om în căutarea propriei lui umanități, strigătul după ajutor, auzit la început stins, dospește greu și puroiat, pînă la țîșnirea lui finală, conclusivă, în strigăt al becniciei — al ticăloșiei căptușite de durerea neputinței. E un final de maximă forță răscolitoare, urmare a unei detalii și variat elaborate construcții metaforice. Al cărui eșafodaj e înălțat din date inexorabile, din situații limită, din acțiuni exemplare, din atitudini violente esențiale, din gesturi chinuți ireversibile; toate incomodate de poverile, culorile și formele aparențelor și întîmplătorului fără semnificații limpezi; toate, extrase din magma de viață „curentă” a textului dramatic, pentru a se materializa în semne și trimiteri la starea ultimă — conștiința nefericită — a omului; pentru a da pondere și justificare mereu spornic înnoită strigătului-refren al acestei nefericiri (inexistent în textul lui Brecht, dar de utilitate organică în spectacol, pentru funcția de agent și accent de șoc ce îndeplinește de la o „stație” la alta).

Ancheta zeilor trimiși, nu veniți, pe pămînt (căci ei sînt expresia unei existențe „superioare” dar tot robite: „nu putem să-i dăm nimic... n-am avea o justificare pentru cei de sus”) este o anchetă pătrunsă, în fondul ei, de recunoașterea eșecului. Zeii sînt de mult pe drum în căutarea zadarnică a „omului bun” („bun” în accepția ordinii pe care ei o reprezintă); sînt gata să șteargă fără uimire și Sincianul (ultima lor etapă) de pe lista anchetei lor, în clipa cînd dau de ingenua inconștiență a „îngerului mahalalelor” Șen-de. Venirea lor pe pămînt poartă sigiliul metaforic actual al descompunerii și slăbiciunii ordinii superioare ce o slujesc. Iar constatările ce le fac sînt constatările unui moment crucial pentru dănuirea acestei ordini: lumea prin

care trec e o lume a mizeriei ajunsă la limită. „Numai zeii ne pot ajuta”: exclamația aceasta a lui Vang este excolamația puterilor sfârșite, dar și a necesităților altor limanuri, nu a încrederii în „zei”. „De două mii de ani umblă țipătul ăsta, că nu mai merge cu lumea asta, așa cum e”, remarcă unul din solii cerului. Și dispariția oamenilor „buni pentru zeii”, este semnul unei contestații generale (care se păstrează încă în subversiv, dar care nu mai are mult să devină insurecțională) față de ordinea și față de poruncile lor. Omenirea nu are, nu mai are, la venirea lor, încredere în ei. Străduința lui Vang de a fi de folos zeilor se izbește la fiecare pas, în rindul lumii lui pămîntene, de refuzul ideii de zeitate: „mai slăbește-ne cu zeii tăi, avem și alte griji!”; „...oamenii de acolo nu se tem de zei”; „de unde să știu eu ce fel de zei or fi zeii tăi?... trebuie să fie niște pungași pe care vrei să-ți căpătuiești”... Ideea că cerul este o amăgire, o minciună, bîntuie lumea și zdruincină (și uimește) tirania bonomă și ipocrită a zeilor: „nu, oamenii nu se mai tem de zei, ăsta-i adevărul, dar n-aveți curajul să-l recunoașteți. Misiunea noastră a dat greș, orice ați zice”, observă unul din treimea divină coborîtă pe pămînt. E păcat că, din pricina tehnice, Andrei Șerban a fost nevoit să condenseze tripticul brechtian al prezenței suculent grotesci a divinității în trama parabolii sale. Șarja rafaelescă a zeului, creionată cu distilată savoare fals angelică de Alexandru Drăgan, nu poate să nu unilateralizeze și să nu subțieze de sensuri ideea unității divine care, trinitară, e totuși (la Brecht) contradictorie, polemică cu sine însăși, derutată în propria ei pretenție dominatoare, speriată în lașa ei arogantă cu care se dezangajează față de întrebările explozive ale omului. Zeii nu se amestecă în „chestiile economice”: ei nu pot nimic, nu fac decît să contemple convingși (dar și temători) că „omul cel bun” se va descurca singur pe acest întunecat pămînt. „Omul cel bun”, omul integrat — conformist ori resemnat — ordinii lor, compromisului, nedemnității. Ei descoperă, așadar, în ancheta lor, un univers nietzschean în care „dumnezeu este mort”, ucis în conștiințele oamenilor; dar părăsesc acest univers uman cu speranța subtextuală că, lăsat „fără nici un dumnezeu”, omul însuși se va părăsi pe sine, în ticăloșie, se va destina cu propriile mîini eșecului, se va lăsa pradă disperării fără hotar — morții. Deoarece Șen-de/Șui-ta — această expresie tragică a omului „integrat”, silit a fi ca atare, altul, pentru a fi el însuși, în ordinea iscată și dirijată de „zei”, este o experiență în care nici ei însăși nu mai cred. De aceea, făcîndu-i, surzînd, cu mîna, îi lasă fără nădejdi strigătul: „nu vă îndepărtați, nu vi-am spus totul, am neapărată nevoie de voi!... ajutor!”.

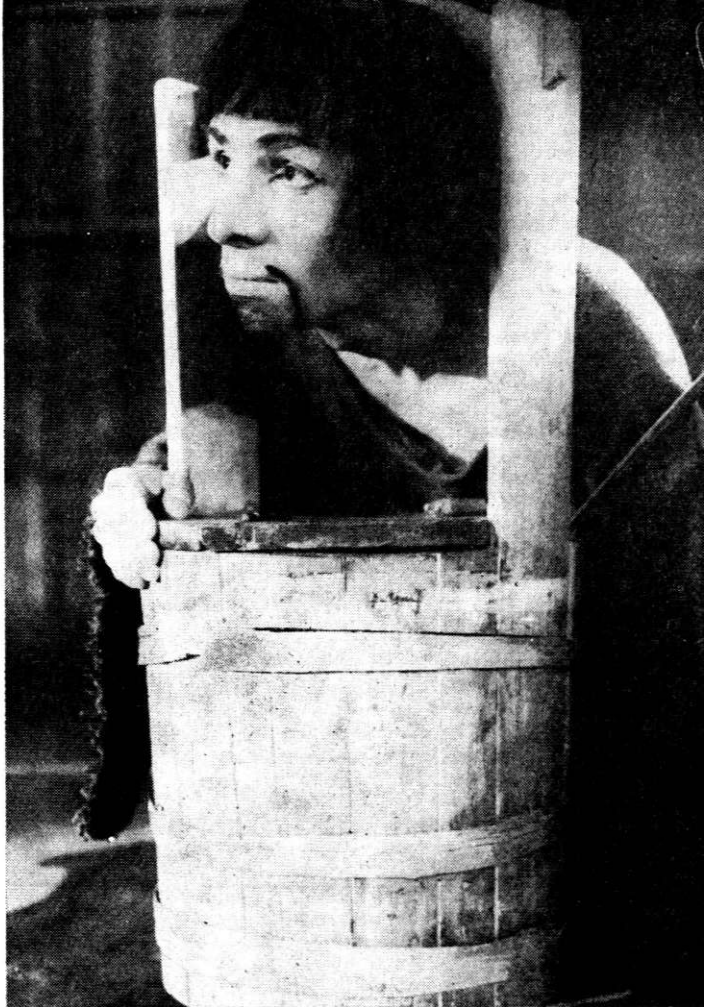
Andrei Șerban pare să fi fost cucerit de această stare, de suspensie în gol, a unei umanități înstrăinată de sine, căutînd disperată în neunde, un sprijin, un liman, o izbăvire. De aici, gestică, dinamica ritualizată a viziunii sale, trecute printr-o atroce baie onirică. O atmosferă de coșmar — bîntuită de apariții stihinice, de măști ilare și înfricoșătoare, de costume fastuos tenebroase, de grupări și evoluții coreice, întunecat învăluitoare ori zgomotos zbucnite, de momente halucinante, de momente de extaz, de figuri împietrite în tipare funcționale — înghite ca într-o transă puterea de receptare a spectatorului. Acesta uită să mai recunoască sărăcia, nevoia, umilinta în vije-lioasă și hămesita „curte a miracolelor” care, cu semele multiplu ipostaziate ale nemilei bestiale, invadează, ca într-o tragică clownadă, tutungeria abia deschisă a sărmanei Șen-de, cea „care nu poate spune nu”. De asemenea, spectatorul îngheață alături de acest „om bun”, se identifică cu el în disperatul apel la dreptul de a fi rău pentru a fi bun. Cînd peste el, sleit de puteri și de inițiativă, tabără demascarea „duplicității” sale, și se napustește ura colectivă. Spectatorul privește ca pe o neînțeleasă sublimare, geamala, pe picioroangele căreia se mișcă și scandează bărbierul Șiu-fu, și nu se întreabă de aceea, de ce în relațiile din Sinciuan, capitalistul este escamotat pe planul întrupărilor grotesci simbolice. În genere, răutatea crispată a omului alienat se întîlnește la Andrei Șerban izolată, în expresia ei trist surprinsă ca atare, nu și în funcție de determinantele ei. Fac excepție două momente de o înălțime poetică remarcabilă: Șen-de, întîlnind în Iang-sun iubirea, și prăbușindu-și în curăția iubirii rosturile murdare (dar sigure) ale vieții sale; extazul pierderii în dragoste, sfîșiat de mizeria ambientă (de strigătul fără speranțe al sacagiului: „apă, apă de vinzare!”). Apoi: Șen-de, cu germenii viitorului în pîntece, visînd pe o întinsă claviatură de gingășie, viața nouă pe care o va naște, și trezită la realitate: copilul străin mincînd din resturile zvirlite la gunoi; mama din ea crescînd tigroaică, la decizia rece, crudă a necesității de a fi rea pentru a-și apăra de rău rodul pîntecului. Carmen Galin, mai cu seamă în aceste scene, ale tandreței ingenuie este o Șen-de de o pătrunzătoare candoare, care se păstrează ca un ecou subteran, și în ipostaza dură a lui Șui-ta. Ceea ce nu este neindicat, ci mai degrabă nou. „Răutatea e un fel de stingăcie”, iar Șui-ta, vărul cel

rău, nu este expresia răutății ca atare, ci a unei reacții morale, deferente, legaliste, conștiente că stârnește ura pentru că în sarcina ei cade executarea „treburilor murdare”. Sfirtecata, „ca fulgerul în două”, Șen-de/Șui-ta întrupează o dilemă, nu o mască a ipocriziei. În raport însă cu lumea pe care o întâmpină, Șui-ta (Carmen Galin) este înzestrat totuși cu prea puțină vigoare, pentru a o domina convingător. O costumeție compensatoare — de care e de asemenea lipsit în spectacol — ar fi fost poate binevenită. Partenerii lui Șen-de, aviatorul Iang-sun (Mihai Dobre) și sacagiul Vang (Mitică Popescu), dau o utilă contrapondere de robustețe liniei unduios feminine a eroinei. Să se datoreze masca copilului Elisabetei-Popa Mija? Programul teatrului este imprecis în legătură cu artistul care a conceput măștile. Meritorii în genere, dar de o remarcabilă forță de sugestie în acest caz, trimițând, cum a remarcat cineva, spre nefericiții copii ai Biafreii...

Sînt acestea, două momente care luminează și deschid oarecum viziunea de ansamblu a spectacolului, pătruns de un aspru și neîndurător suflu tragic, copleșit de o vădită și neagră apăsare. Mișcați în sferile stihurilor sau ale simbolurilor onirice, poliți represivi ai ordinii pe care Brecht o atacă fără înconjur interzic lui Andrei Șerban puțința de a prezenta pe eroii *Omului cel bun...* într-o reală confruntare și înfruntare cu forțele reale și determinante ale înșiririi și ticăloșirii omului. De aceea, sublinierile denunțatoare din songuri (cîntecul despre fum, cîntecul despre Sfîntul-Așteaptă) sînt valorate în spectacol cu o baghetă în măsură să stîrneasce mari și tulburătoare rezonanțe, dar cu o adresă neindicat definitivă.

Lumea lui Brecht era o lume a nefericirilor și disperărilor revoltate, nu prea departe de nefericirile și disperările și revoltele întîlnite de Engels, la vremea lui, în rîndurile și în conștiințele muncitorilor englezi. Pe aceștia el îi vedea educați cu un singur mijloc: „biciul, forța brutală care nu convinge, ci-i intimidează numai”. De aceea, nota Engels, „nu e de mirare dacă muncitorii, tratați ca fiarele, sau devin într-adevăr niște fiare, sau îi pot păstra conștiința și sentimentul umanității lor, numai prin ura cea mai fierbinte, printr-o permanentă revoltă interioară împotriva clasei stăpînitoare. Ei sînt oameni numai atîta timp cît simt minie împotriva clasei stăpînitoare, și devin animale de îndată ce se supun resemnați jugului ei, căutînd doar să-și facă viața mai plăcută sub acest jug, fără a se gîndi să-l sfarme”¹. Concepția care a străjuit la scrierea *Omului cel bun din Siciuan* nu a fost esențial alta decît aceea subliniată de Engels în rîndurile citate. Andrei Șerban îl socoate pe Bertolt Brecht „un mare poet al deznădejzii”, iar *Omul cel bun* îi apare ca „o piesă disperată și actuală despre neputința de a face bine și despre inutilitatea de a face rău”, ca „un lung cîntec de jale despre așteptările și speranțele noastre, despre minunea care trebuie să vină și nu mai vine”... Un îndemn așadar, la încrucișarea — disperată — a brațelor? De unde o atare concluzie? Toată opera lui Brecht — vastă și îfelurită instrumentată și acordată — este închinată de la cele mai fragede începuturi, cauzei umane, redobîndirii de către om a calității sale de om: de la strigătul din tinerete, pus în gura „asocialului” Baal: „nu sînt șobolan — nu vreau să crăp ca un șobolan”, la amarul regret: „vai, noi / care am vrut să pregătim teren omeniei / n-am fost noi înșine în stare să fim omenoși” (din versurile închinăte „Urmașilor”) și pînă la apelul pe care, testamentar, cu conștiința încărcată a unui drum greșit sau nu pînă la capăt străbătut, și „poetul murind” îl adresează tinerilor: „a spune tot ce n-a fost spus / a face tot ce n-a fost făcut”, pentru ca lumea pe care el o lăsa „decăzută și ciumată” să ajungă o lume „în care se poate trăi”. Să facă oare *Omul cel bun* notă aparte? Nu, dimpotrivă. *Omul cel bun din Siciuan* este un concentrat al acestei statornice obsesii, de a pune în fața omului, ca pe o stare nefirească alcătuirii lui, nefericirea și ticăloșirea lui în alienare, de a-l smulge din iluzia unui ajutor — a unei „minuni”, cum spune Șerban — venit din partea vreunei forțe dinafara lui însuși; de a-l face să vadă, să cunoască ordinea socială represivă în care trăiește, nu numai nefericit dar și narcotizat, să cunoască cauzele reale ale nefericirii lui, și cunoscîndu-le să se armeze împotriva-le. Ce e altceva, spre ce trimite acel triplu și apăsător „trebuie să existe un sfîrșit bun”, cu care se încheie — fără soluție, dar deschis spre o soluție necesară — trista, disperata poveste parabolică a Omului din Siciuan? Andrei Șerban lasă, peste fermitatea convinsă a acestui îndemn, să cadă din sferile superioare risul hohotit al zeului care a părăsit Siciuanul, și-și încheie spectacolul — închizînd toate orizonturile — în disperare oarbă, injectînd în sala de spectacol strigătul-leitmotiv al neputinței: ajutor!... Nu vreau să polemizez cu Andrei Băleanu, dar nu cred că acest strigăt de ajutor, care străbate întreg spectacolul lui Andrei Șerban, adresat unei forțe inexistente, dincolo de propria forță a omului, ar

¹ Friedrich Engels, „Situația clasei muncitoare din Anglia”, E.P.L.P., 1953, pag. 20.



putea să însemne, cum susține domnia-sa, chiar în acest caiet al revistei noastre, strigăt de luptă.

Condițiile de azi ale umanității sînt, firește, altele decît cele trăite și zugrăvite de Brecht. Apele nu mai sînt atît de înșelător clar despărțite, ca atunci, în gîndirea oamenilor. Problemele lumii ne apar astăzi mai încilcîte, mai mari obstacolele, mai încrucișate căile și mai dificile inițiativele ce se propun spre dezlegarea care „trebuie să fie bună”. Să înfățișăm lumea de azi ca o lume închisă, chinuitoarele ei convulsii ca pe un semn — fără scăpare — al sfîrșitului? Pare că reținerea artiștilor — și a oamenilor de teatru — în fața „împrejurărilor care nu sînt așa” (și azi, ca și pe vremea cînd le pomenea Brecht), și limitarea lor la cîntul (sau jelania) ori la înfățișarea stărilor de conștiință, a esențelor, a arhetipurilor, la folosirea în acest scop a instrumentației puternic expresive a ritualelor cultice, nu sînt fenomene de înnoire pur estetică. Îmi iau îngăduința să-l citez din nou pe Brecht. O dată, în legătură cu înnoirea necesară a mijloacelor artistice, în condiții de viață și mentalități și gusturi înnoite. (Întregind astfel citatul transcris la începutul acestor rînduri, și în baza căruia libertatea de a-l juca pe Brecht în afara canoanelor și propunerilor lui îi apărea lui Brecht însuși îndreptățită, dar iată, mai jos, și în ce măsură condiționată): „Și teatrul burghez, în fața lui înaintată, încearcă înnoiri formale, pentru a păstra publicului interesul artistic; ba, cînd și cînd, se folosește și de unele înnoiri ale teatrului socialist. În acest caz însă, mai mult sau mai puțin conștient, lipsa de mobilitate a vieții obștești «se compensează» în domeniul formei pe calea unei mobilități artificiale. Nu sînt combătute necezarurile,

ci plictisul. Actul devine rațiune. Nu calul e călărit, ci capra din sala de gimnastică; nu schela e escaladată, ci prăjina. Astfel, eforturile formale ale ambelor teatre nu au mai mult de a face între ele decât că fac posibilă confuzia. Imaginea devine și mai confuză prin faptul că în țările capitaliste, alături de un teatru doar aparent nou, alături de teatrul «nouveauté» se mai joacă sporadic și un teatru cu adevărat nou. Și nu întotdeauna ca «nouveauté». Mai există și alte puncte de contact. Amindouă teatrele, atâta vreme cât sînt serioase, văd un sfîrșit. Unul, sfîrșitul lumii, celălalt sfîrșitul lumii capitaliste. Întrucît, amindouă teatrele ca teatre sînt chemate să trezească plăceri, unul e chemat să nască plăcerea din perspectiva sfîrșitului lumii, celălalt din perspectiva sfîrșitului lumii burgheze (și din construcția alteia). Publicul uneia trebuie să se înfioare de marele absurd și e trimis să respingă elogiul mării rațiuni (a socialismului) ca pe o soluție ieftină (deși, la drept vorbind, scumpă pentru burghezie).“

Aceste „note despre dialectica în teatru” mi-ar fi greu să le socotesc ieșite din timp, disperate, atinse de ambiguitate, pretinzînd comentarii. Le însoțesc în schimb de alte cîteva rînduri ce-l îndreptățesc pe critic, de astă dată, să prețuiască din plin valoarea structurală a unei stări estetice iscate de o lucrare frumoasă și de a rosti în același timp, pentru pacea conștiinței lui, dacă e cazul, rezerve în legătură cu obiectivele și semnificațiile pe care lucrarea le teaurizează: „Trăim într-o situație în care o alcătuire formal strălucită poate fi falsă. Frumosul nu trebuie să ne mai apară ca adevărat, de vreme ce adevărul nu este resimțit ca frumos. E nevoie absolută să ne îndoim de frumos...” Nu e un citat transcris din oportunitate. Spectacolul lui Andrei Șerban e un lucru prea frumos însă, pentru ca tineretea lui să nu se simtă prietenoasă slujită, cînd egiul darurilor și rezultatelor sale creatoare se vrea pătruns de acea stimulatoare îndoială, născută și ea din prețuirea expansiunii și sincerității cu care se străduie el însuși să descifreze semnele vremii și generației lui.

Florin Tornea

„IONA” de Marin Sorescu

la Teatrul Mic*

Iona este un dialog despre raportul dintre conștiință și existență, din care orice urmă de echilibru socratic a dispărut. Pe scenă este introdus un erou agitat, care vorbește febril pe două voci, un gînditor cu gusturi metaforice, care mimează situații fundamentale. Iona nu este un pescar, nu este un proroc și, de fapt, nici nu este ceea ce se cheamă un *caracter dramatic*. Nu pare a fi de maximă importanță ceea ce se întîmplă cu Iona, ci ceea ce spune el, comperajul ideologic (de o nuanțare complicată) al unor avatururi simple dar grave. Faptul că, dorind aprig să prindă pești mari, Iona sfîrșește prin a fi el însuși înghițit de un chit enorm descrie un cadru parabolic foarte larg, de o importanță totuși limitată. Esențială ne apare, în schimb, setea de certitudine a poetului gînditor, capitală devenind în piesă *nevoia de eternitate*, o nevoie congenitală de depășire a învelișului efemer care întemnițează viața.

Personajul unic al piesei se angajează într-o demonstrație în care „evenimentele” (schimbările *aparente* ale situației existențiale) străbat stadiile succesive ale dezbaterii, fără a izbuti să modifice datele inițiale ale problemei. Așezat *de la început* în gura „imensă a unui pește”, Iona se eliberează iluzoriu din pîntecele primului chit, pentru a se pomeni în interiorul altuia și evadează din acesta pentru a constata că orizontul se profilează ca „o burtă de pește”. Atît întunericul umed din prima secvență a rătăcirilor lui Iona, cît și luminozitatea aridă din ultimul peisaj rezumă aceeași senzație a captivității orbe. Schimbările de cadru nu pot fi decît minore într-o cursă care urmează dobîndirea stabilității, într-o călătorie care vizează atingerea unui țărîm rezistent, indiferent la eroziunea timpului.

* Scenografia : Florica Mălureanu. Distribuția : George Constantin (Iona).