

Centenar Brecht

‘Domnul K. nu putea suferi aniversările...’

Ani îndelungați, cercetătorii și regizorii de teatru s-au tot întrebat în ce măsură opera lui Brecht – aparent atât de limpede, atât de partizană politic, atât de univocă, atât de voit didactică pe alocuri – mai este încă actuală. A fost, probabil, nevoie de fastuoasa aniversare a nașterii scriitorului, de ampla serie de emisiuni transmisă de televiziunea germană sub titlul “Tot ce este Brecht...”, de recente premiere cu piese ale dramaturgului, pentru ca, după atâția ani de dezbateri, să devină izbitoare fascinantă ambiguitate a operei, acea ambiguitate care-i asigură perenitatea.

●
La Deutsches Theater, Johanna Schall – nepoata scriitorului – a montat recent, din prima perioadă a creației dramaturgului, *In junglă. In junglă și nu In jungla orașelor*, deoarece regizoarea a optat pentru prima versiune a piesei (1922), care purta acest titlu. În versiunea aleasă

implicațiile social-economice ale conflictului dintre George Garga și malaiezul Shlink sunt mai puțin reliefate de autor decât în versiunea ultimă a textului; versiunea din 1922 e mai directă, mai spontană. Dar și mai puțin subtilă.

Povestea înfruntării ireductibile a celor doi în atmosfera inumană a unui mare oraș este povestea distrugerii reciproce și a auto-distrugerii pătimase a doi oameni care se iubesc și se urăsc reciproc cu egală patimă. Sălbăticia relațiilor dintre oameni în jungla orașelor exacerbează conflictul dintre eroi, devine felul lor de a se exprima și, în același timp, de a-și camufla natura veritabilă. În epoca noastră permissivă, regizoarea n-a ezitat să scoată la lumină aspectul homosexual al relației. În schimb, ea a neglijat rafinamentele complicatului raport dintre relațiile sentimentale ale personajelor și evoluția lor pe plan social.

Montarea se folosește de faimoasa

cortină brechtiană până la jumătate din înălțimea scenei (un citat ironic!). În spate, pe un circular, se vede un cer înnoțat, pictat suprarealist. Prima scenă se desfășoară în fața unor fațade de casă tratate naturalist. La sfârșitul primului tablou un automobil intră în scenă și sparge zidul. În spatele peretelui cvasi-demolat, dar prevăzut la etaj cu o pasarelă, spectatorii descoperă, la rotirea turlantei, o sculptură supradimensionată – în manieră expresionistă – a unui soldat în uniformă din perioada primului război mondial. Soldatul a căzut, dar încă se mai zvârcolește, așa că e cu un picior și un braț în aer. Pe uriașa sculptură actorii se cațără și circulă mai tot timpul. Între sculptură și peretele demolat sunt amplasate rând pe rând diversele locuri de joc cerute de acțiunea piesei. Nenumărate efecte de lumini pun în valoare acest decor – simbolist și supraîncărcat și, între acestea, lumini de neon colorate, foarte neplăcute la vedere.

Decizia (Die Massnahme) la Berliner Ensemble



Foto: Ute Eichel



Din păcate, deși e jucat admirabil, spectacolul, pe măsură ce înaintează, ți scapă rezizoare de sub control; el se înecă tot mai mult în melodramă și kitsch. În final, Garga, cocoțat pe brațul soldatului muribund (în palma enormă a acestuia zace cadavrul malaiezeului), azvârle bancnote în tot spațiul scenei și, ca să se simtă pe deplin descătușat, își scoate și cămașa...

● Regizorul Alexander Lang, unul dintre numele importante ale regiei germane actuale, a încercat, la Deutsches Theater, o viziune înnoitoare asupra **Operei de trei parale**. El retrimite textul în istorie, ceea ce e incitant, după ce atâtea montări din ultimele decenii au cultivat săcător, adesea căznit, aducerea lui în actualitate. Costumele trimit la epoca victoriană. Decorul spectacolului este o construcție unică, cenușie, o anfiladă de curți interioare înghesuite sub arcade și între trepte laterale, un coridor care se înfundă, cu perspectiva forțată, în adâncimea scenei; în fiecare curte se află câte un obelisc. Asimetrii subtile și sugestia de arhitectură degradată sporesc expresivitatea decorului. Senzația pe care o produce e de înghesuială, de sufocant, de pușcărie cu ifos. Numai că nu e tocmai limpede cu ce anume realitatea istorică și socială pune în relație povestea din piesă.

La nivelul interpretării actricești înnoirile sunt discutabile. Mackie își începe rolul în linia tradițională, dar e afectat și nu de puține ori vulgar. Polly (Johanna Schall) cântă faimosul song despre Jenny a Piraților într-o manieră cabaretistică, încercând să diversifice și să teatralizeze balada, văduvind-o însă cu totul de emoție și de tragism; după mine, și de noimă.

Succesele actricești (Peachum, Doamna Peachum, Brown) sunt în prelungirea tradiției. Iar noutatea frapantă, tulburătoare, se pierde în acest context derutant. Jenny – Margit Bendokat, cu o fizionomie care o amintește pe a Annei Magnani, ocolește magistral capcanele rolului. Jenny-Speluncă a ei are o asemenea candoare de gospodină, încât aproape că nu-și justifică porecla. Și, tocmai de aceea, duplicitatea personajului apare ca înspăimântătoare. Una peste alta, spectacolul, gândit în ritmuri, după părerea mea, excesiv de lente, e cam plicticos.

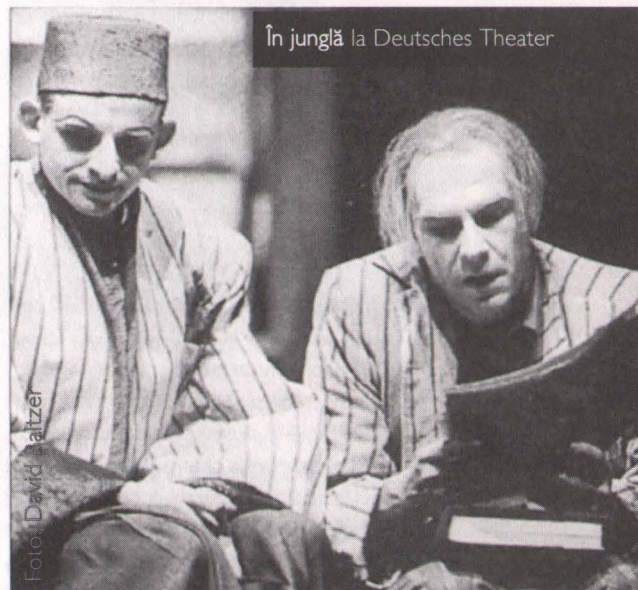
● În 1928, după legendara premieră a **Operei de trei parale**, câțiva dintre cei care alcătuiau echipa spectacolului au hotărât să se amuze înaintând pe filonul de succes recent descoperit. Rezultatul a fost, în 1929, **Happy End**. Ideea de la care s-a plecat a fost de a parodia filmele cu sfârșit

fericit confecționate la Hollywood, printr-o poveste în care Amata Salvării se confruntă cu o bandă de gangsteri, până când această se reconvertește la cauza creștină și e astfel mântuită. Dar în cursul elaborării spectacolului au survenit prea multe incidente și succesul lucrării n-a fost la înălțimea așteptărilor, deși **Happy End** conține două din nestematele lui Kurt Weill – "Bilbao-Song" și "Surabaya Johnny" – și încă multe numere muzicale excelente. Berliner Ensemble prezintă lucrarea într-o formulă concertantă. Este, cred, cel puțin pe jumătate, o cochetărie a teatrului să-și denumească astfel spectacolul. El beneficiază de un decor construit o cutie gri, în peretele din stânga al căreia e decupată o fereastră cinemascopice, amintind-o pe aceea care în studiourile de radio desparte studioul propriu-zis de încăperea regiei de sunet; peretele din fund al cutiei este din hârtie; în finalul spectacolului muzicanții din orchestră dau năvală în scenă, sfâșiind hârtia. Pe scenă se află un pian, scaune, pupitre pentru note (pe ele își țin actorii textele) și un fel de podium îngust cu trepte, ca o tribună, pe care se suie dirijorul orchestrei – între numerele muzicale el stă ascuns în spatele acestei tribune. Scenograful Martin Fischer a imaginat costume în alb-negru, jucându-se rafinat cu diversele posibilități de a combina aceste culori în pantaloni, veste, cămăși etc.

Spectacolul are mizanscenă, deși actorii țin textele în mână. (Nimic nu e mai brechtian ca procedeu de distanțare decât acest fel de jumătate joc-jumătate lectură.) Un efect de lumină deosebit de frumos și de expresiv decupează momentele muzicale ale spectacolului. Foarte *strâns* ritmat, jucat cu o bună-dispoziție debordantă, molipsitoare, spectacolul are un farmec irezistibil. Și haz. Și are, neașteptat, și o nesfârșită poezie. Mă bate gândul că lectura concertantă, ușor "bășcăloasă", este formula optimă de prezentare a lucrării azi, o formulă foarte brechtiană și foarte actuală în același timp (textul de spectacol și regia: Bärbel Jaksch); montarea nu ia peste măsură de în serios un text a cărui problematică e întrucâtva depășită, dar îi transmite totuși sensurile fundamentale și trimiterile satirice, atâtea câte sunt.

● Piesa **Die Massnahme** (Decizia) a fost scrisă de Brecht în 1930 și face parte dintre piesele sale numite didactice. Iată cum își prezintă dramaturgul însuși lucrarea: "... patru agitatori comuniști se află în fața unui tribunal de partid, reprezentat de corul maselor. Ei au făcut în China propagandă comunistă și, în cursul îndeplinirii

acestei misiuni, au fost nevoiți să împuște un tânăr tovarăș de-al lor. Acum, pentru a dovedi judecătorilor că luarea acestor măsuri, de împușcare a unui tovarăș, a fost necesară, ei arată cum s-a comportat în diferite situații politice tânărul tovarăș. Ei arată că acesta era din punctul de vedere al sentimentelor sale un revoluționar, dar nu avea suficient respect pentru disciplină și nu-și lăsa suficient rațiunea să vorbească, așa încât, fără să vrea, el a devenit un pericol grav pentru mișcare. Scopul piesei didactice este, așadar, să arate o comportare incorectă din punct de vedere politic și să inculce în acest fel o comportare justă. Prin acest spectacol este pusă în discuție întrebarea dacă o asemenea prezentare are valoare politică." Curând după premieră, Brecht a interzis



În junglă la Deutsches Theater

reprezentarea piesei; moștenitorii dramaturgului au menținut interdicția. Pretextul acesteia – căci e vorba, evident, numai de un pretext – a fost că piesa, concepută inițial ca un text scurt adecvat reprezentării lui de către echipe de amatori, e prea dificilă pentru posibilitățile acestora (muzica: Hanns Eisler); în realitate, e limpede că Brecht a realizat după prima montare cât de explozivă e lucrarea și a vrut s-o îndepărteze de public.

Berliner Ensemble a obținut anul trecut dreptul de a monta piesa și astfel, după peste șase decenii, ea a revenit pe scenă. Regizorul Klaus Emmerich (care a conceput și decorul) a pus spectacolului un motto din opera lui Karl Valentin, celebrul autor și interpret de cabaret: "E, nici vorba, simplu, numai că nu vrea nicum să intre în cap". Motto-ul dă tonul distanțării față de teribila dilemă despre care e vorba în piesă.

Scena este îmbrăcată toată în negru. Corul maselor este plasat pe un fel de tribună foarte abruptă, și ea neagră, construită

la mijlocul înălțimii scenei, și e îmbrăcat din cap până în picioare în negru: toate astea îl fac să evoce niște îngeri ai morții plutind sinistru într-un hău de întuneric. Numai în finalul spectacolului corul apare pentru câteva clipe pe un fundal roșu, ca însângerat. Orchestra, vag luminată, ca și dinjorul, se află pe podeaua scenei, în fața corului și este despărțită de prosceniu printr-o cortină de tul, care îndeplinește o funcție dublă, căci distanțează și creează atmosferă, dar servește și ca ecran pentru proiectarea textelor cântate de cor (acestea, prin forța împrejurărilor, nu sunt întotdeauna întru totul inteligibile).

În prosceniu acționează actorii. Regizorul a dublat numărul agitatorilor. Un grup de patru actori tineri, îmbrăcați în alb-negru, joacă rolurile agitatorilor așa cum sunt ele scrise de Brecht, în timp ce alți patru actori – toți din garda veche a teatrului – îmbrăcați în negru și așezați pe patru scaune de birou, câte două lângă fiecare arlechin, intervin când și când, fie pentru a anunța titlul episodului următor, fie pentru a comenta, foarte pe scurt, textul protagoniștilor – un alt procedeu de distanțare.

Regizorul a adăugat în spectacol un personaj inexistent în text – un tenor cabotin în costum de seară, cu părul uns cu briantină: folosind toate trucurile și toate cochetațiile cunoscute ale virtuozilor glasului, acesta preia câteva dintre numerele vocale scrise de Eisler – încă un mod de a asigura distanțarea spectatorilor față de ceea ce prezintă spectacolul. Formula montării corespunde perfect formulei în care e compus textul; acesta se înfățișează ca o îmbinare de oratoriu cu tragedie antică. Tinerii care interpretează rolurile agitatorilor vorbesc prin microfoane; de obicei, procedeu este o suplinire enervantă a neputințelor vocale ale actorilor, dar, în cazul de față, el le permite interpreților să se folosească de un ton extrem de intim și de pătrunzător.

Pentru protagoniști există un minimum de mizanscenă. Anonimatul la care îi constrânge clandestinitatea – element esențial al situației dramatice – e marcat în spectacol prin ochelari negri.

Jocul actoricesc este construit cu un maxim efort de obiectivare față de cele povestite. Spectacolul povestește o crimă comisă cu bună-credință, din considerații politice care par juste criminalilor, și înfățișează contradicția de neîmpăcat dintre interesul politic și sentimentul uman spontan (temă obsesivă în creația lui Brecht). Grandoarea spectacolului constă în a nu tăinui că e vorba de o crimă (despre Uniunea Sovietică și despre diferite teme predilecte ale propagandei comuniste se vorbește în spectacol acrișor, strepezit), dar a arăta, în același timp, și convingerea subiectivă a criminalilor că au acționat așa cum trebuie, și remușcările acestora că au acționat brutal. Criminalii ca victime ale propriului lor fanatism sunt ca o imagine clinică a logicii stalinismului.

Cel mai frumos moment din spectacol, una din marile clipe de teatru pe care mi-a fost dat să le trăiesc vreodată, este cea în care unul dintre agitatori întreabă, adresându-se publicului: "Cunoașteți dumneavoastră o altă soluție?" Urmează o pauză de o lungime nesfârșită. Toți cei de pe scenă încremenesc în nemiscare, o lumină sângerie se aprinde în sală deasupra spectatorilor. Pauza trece cu mult de limita admisă ca suportabilă pentru o pauză în teatru. E cu neputință, într-o asemenea tăcere, să nu te simți implicat.

●
Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită a fost scrisă de Brecht în 1941 și jucată în premieră absolută în 1958. Până azi se afirmă că intenția directoare a piesei este de a combate o idee destul de răspândită odinioară în opinia publică germană, ideea potrivit căreia Hitler a fost desigur un monstru, dar un monstru nu lipsit de grandoare. Reducând ascensiunea sa la

nalilor, ci și mecanismul ajungerii la putere a fascismului, un fenomen care se poate reproduce oricând ca urmare a anumitor procese economice.

Toate astea nu sunt, desigur, inexacte: ce nu sare în ochi e faptul că, analizând procesul dobândirii puterii de către naștiți, Brecht cerceta, de fapt, mecanismul instaurării oricărei dictaturi, a oricărui regim totalitar.

Cu zelul lui demitizant, Brecht a încorporat în text cel puțin trei parodii subtile ale unor scene din mari texte clasice – **Faust** și **Richard al III-lea**. Grandoarea tragică pe care scriitorul i-o contestă lamentabilului gangster din Chicago, gonită pe ușă, se reîntoarce astfel în **Arturo Ui**, deghizată, pe fereastră.

Cine poate afirma categoric că știe exact la ce se referea dramaturgul atunci când, în 1941, avertiza în epilogul piesei că pânțele zămisitor de monștri e încă rodnic? Oricum, în 1995, când Heiner Müller a montat piesa la Berliner Ensemble, rodnicia aceluiași pânțele era deja foarte cunoscută. Dar regizorul nu s-a arătat interesat de ambiguitatea fundamentală a piesei, mulțumindu-se să constate cinic că Răul istoric e veșnic și fără leac.

Spectacolul se arată foarte preocupat să inventeze soluții teatrale neașteptate și gaguri și nu parvine să demonstreze deschiderea spre universal a piesei cu acel tip de gândire istorică aplicată la obiect pe care îl conține, cred eu, textul. Extraordinarul Ekkehard Schall se despărțea cândva de detestabilul personaj al lui Ui dezlipindu-și mustața postişă și rostind cu gravitate celebrul vers amintit mai sus. La fel își încheiau rolul și Tadeusz Lomnicki, ori Evgheni Lebedev în montarea de neuitat a lui Erwin Axer. Martin Wuttke, actor eminent de altfel, joacă rolul în cheie clovnească, punând un accent apăsător pe animalitatea personajului. El se străduiește în asemenea măsură să imite vorbirea lătrătoare a lui Hitler, încât o bună parte din text devine inteligibilă (ca și o parte din cuvântările înregistrate ale lui Hitler). În final, Wuttke nu se desparte cu scârbă de personaj, ci, cu bezele, de public. Versul celebru este spus de o cocotă din anturajul lui Ui; ea îl rostește chițâind vesel, căci propoziția i se pare foarte caraghioasă și cam fără sens. Intențiile parodice din textul lui Brecht sunt oarecum escamotate în spectacol; în schimb, el este împănător – nu e prea limpede de ce – cu multe alte referiri culturale: Schubert, Verdi, corul pelerinilor din "Tannhäuser" ș.a. Sunt în spectacol câteva idei regizorale pe care mărturisesc că nu le-am înțeles – ca, de pildă, zgomotul unui tren subteran răzbătând din timp

TALON DE ABONAMENT

3 luni - preț: 19.000 lei 6 luni - preț: 38.000 lei.

Începând cu luna

Am plătit prin mandat poștal numărul _____
în contul nr. 0124378914 deschis la banca ING BARRINGS
pentru SC NDC SRL, suma de: _____

Talonul de abonament împreună cu dovada plății vor fi trimise
pe adresa: SC NDC SRL - BUCUREȘTI, Oficiul poștal nr. 33,
C.P. 130

ATENȚIE!

Plata abonamentului se face până la data de 20 ale
lunii, acesta fiind onorat în luna imediat următoare.

Pentru informații suplimentare:

☎ (01) 222.82.69; 094/537 116

Nume _____
Prenume _____
Vârstă _____
Ocupație _____
Adresă _____
Localitate/județ _____
Cod poștal | | | | | | | | | |
Tel. | | | | | | | | | |
Semnătură _____
Data _____

în timp dintr-o trapă luminată, când deschisă, când închisă.

Și mai mărturisesc că m-a stânenit prezența lui Bernhard Minetti în rolul cabotinelui de la care Ui solicită lecții de actorie, deși ideea acestei distribuiri i-a entuziasmat pe mulți dintre criticii germani. Actor excepțional, Minetti este, într-un fel, un simbol al culturii teatrale germane, în cea mai nobilă accepțiune a acestei noțiuni și în cea mai nobilă înfățișare a artei scenice germane. În spectacolul lui Heiner Müller el apare diminuat prin limitele inerente pe care i le impune venerabila sa vârstă. Imprejurarea aceasta modifică, după mine, în mod tendențios și extrem de neplăcut, semnificațiile celebrei scene. Eu cred în continuare că, în concepția lui Brecht, dictatorul a preluat trucuri teatrale ieftine de la un cabotin mizerabil și nu de la o tradiție strălucită, chiar dacă tradiția se înfățișează uneori puțin obosită.

Din creația târzie a lui Brecht Berliner Ensemble a montat recent, în regia lui B.K. Tragelehn, **Viața lui Galilei**.

Brecht a afirmat că a scris piesa sub impresia știrii despre dezintegrarea atomului de către savanții germani. Declarația este inexactă, prima versiune a piesei a fost terminată înainte de publicarea respectivei știri. S-a încercat corelarea problematicii piesei cu reflecțiile pe care i le-a deșteptat autorului procesul lui Buharin. Astăzi, **Viața lui Galilei**, cea mai personală piesă a lui Brecht, ni se înfățișează ca un (auto)portret al artistului la maturitate, așa cum **Baal** ni se înfățișează ca un (auto)portret al artistului în tinerețe. Piesa cercetează mecanismul care determină compromisul încheiat de intelectual cu Puterea și dezvoltă tema – obsesivă în creația dramaturgului – a imposibilității omului de a fi bun într-o lume rău întocmită. Spectacolul de la Berliner Ensemble se joacă pe scena absolut goală a teatrului – pereții acesteia sunt înconjurați de o banderolă-friză pe care se reiau de mai multe ori cuvintele lui Iuri Gagarin "Lumea, tovarăși, e cufundată în beznă". Alt decor în afară de 15-16 scaune de birou și un taburet nu există. Costumele sunt moderne, veșmintele prelaților fiind o esențializare nu tocmai riguroasă a costumului istoric. Pe scenă apare foarte puțină recuzită. Nici chiar telescopul pe care Galilei îl prezintă autorităților venețiene nu este vizibil. Dezvelirea telescopului este marcată de tragerea unei pânze roșii din podul scenei, iar prezența lui – de un proiector foarte puternic care nu se vede, dar luminează scena vertical, de sus.

Un grup redus de actori joacă numeroasele roluri ale piesei, câteva dintre rolurile bărbătești fiind jucate de actrițe în travesti – nici caracterul, și nici măcar identitatea sexuală a personajului nu contează, ci numai funcția acestuia în ierarhia socială. Textul piesei a fost scurtat drastic, uneori (anti-brechtian) în dauna limpezimii firului său epic, dar procederea este intenționată: sfărâmând claritatea narațiunii, textul de spectacol urmărește să scoată în evidență multitudinea planurilor de semnificații ale piesei. Finalul nu este al textului considerat definitiv, ci al unei versiuni anterioare, puțin cunoscute, din 1938, pregătită de Brecht pentru publicare în 1957, cu puțin timp înainte de a muri.

Spectacolul începe cu o scenă de nud complet: în timp ce se spală, Galilei vorbește cu Andrea-copil. Gol-pușcă, actorul își toamnă în cap câte-o găleată cu apă, apoi, din ligheanul în care a curs apa murdară, el o toamnă înapoi în căldare și reia operația de câteva ori. Scena e de un comic desăvârșit. A doua oară nudul apare în spectacol în clipa în care Virginia vine să-și probeze rochia de mireasă și află că logodnicul ei a părăsit-o. A treia oară nudul apare la începutul celebrei scene a îmbrăcării papei. În trei rânduri ni se semnalează astfel biologicul ca factor capital în comportarea umană – biologicul e indicat ca numitor comun în comportarea lui Galilei, a principalului său oponent și a victimei sale celei mai apropiate.

Pentru a muta accentul de la problemele omului de știință și ale responsabilității sale față de societate asupra dilemelor oricărui intelectual care are de optat între a se pune în slujba stăpânirii mințind sau a-și risca pielea și confortul spunând adevărul, spectacolul insistă asupra liotei de spioni și delatori de tot felul care bântuie mereu prin scenă, justificând întru totul spaiemele lui Galilei. Josef Bierbichler, actor excepțional, îl joacă pe Galilei într-o modalitate extrem de personală, la granița dintre manierism și construcție meticuloasă a rolului, cu contraste violente între izbucnirile temperamentale, puțin numeroase, ale savantului, tonul sceptic-ironic cu care-i abor-

dează pe interlocutorii socotiți sub nivelul său și căderi totale în aparentă apatie; rezultatul este un Galilei pe care îl definește nu vitalitatea, ci privirea întoarsă aproape neconținut înăuntru. În ultimă instanță, e-roul spectacolului are a-și da socoteală numai sie însuși pentru slăbiciunea, pentru lașitatea care l-a făcut să prefere un relativ confort chinurilor și gloriei martirilor. Ciudat, acest fel de a pune problema reușește să te implice ca spectator mult mai tare decât monumentalitatea altor montări ale piesei.

Îngroșând puțin liniile (dar numai foarte puțin), s-ar putea spune că **Viața lui Galilei** în 1955-56 îl condamnă pe savant, în timp ce versiunea 1997, fără a-l disculpa, îi acordă înțelegere și compasiune.

După plecarea lui Andrea, Galilei nu se așază la masă ca să mănânce, ca în neuitatul final jucat de Busch, ci îi cere Virginiei să-i citească, din eseurile lui Montaigne, cugetările însemnate odinioară de fizician. Tatăl și fiica se așază în adâncimea scenei, sub reflectorul care marchează telescopul construit de Galilei. Finalul spectacolului se desfășoară în întuneric deplin al scenei, sub lumina rece a stelelor.

lată, în loc de concluzii, încheierea acestei superbe scene:

"VIRGINIA: 37.: Dumnezeu l-a făcut pe om ca pe o umbră. Cine-l mai poate călăuzi atunci când soarele a apus ?

Galilei tace.

V.: 17.: Nu te teme de ultima ta zi, dar nici nu tânji după ea.

G.: Odinioară cel dintâi dintre lucrurile astea era greu, acum e greu cel de-al doilea.

V.: 14.: Vrednic de admirație e binele.

G.: Mai tare !

V. mai tare: Vrednic de admirație e binele."

Gheorghe Milețianu

Josef Bierbichler în Galileo Galilei

Foto: David Baltzer