



„Simbătă la Veritas“ de M. R. Iacoban
în interpretarea Teatrului Național din
Weimar

Teatrul Național German din Weimar

Prezența la Iași a Teatrului Național German din Weimar a început să devină o tradiție. Este — mai o oare necesar să o spunem? — un foarte bun prilej de cunoaștere reciprocă, de confruntări, de a simți „pulsul” mișcării teatrale din țara prietenă. Turneul de anul acesta — răspuns prompt la vizita pe care Naționalul din Iași a făcut-o la Weimar — reprezintă un dublu omagiu adus teatrului ieșean și spectatorilor ieșeni: pe de o parte, au fost alese două piese montate și la Iași — gest ce semnifică și instaurarea unui spirit „competitiv” sănătos și, cu siguranță, stimulator; pe de alta, una dintre piese aparține unui autor ieșean, este pusă în scenă de o regizoare româncă, încît spectacolul se constituie ca o „prezență românească” peste hotare, de o semnificație certă.

SÎMBĂȚĂ LA VERITAS

de M. R. Iacoban

Așadar, mai întâi, *Simbătă la Veritas* de M. R. Iacoban, piesă ale cărei calități literare și dramatice au fost reliefate, la timpul potrivit, de către critică. Dacă — prin construcție și problematică — piesa propune un mesaj ușor accesibil unui public străin, rea-

utilizării spectacolului auz mizat, totuși, cel puțin în ceea ce privește cadrul scenic, pe crearea unei atmosfere autentice, acumulând detaliile ce reprezintă — ca să reluăm o formulă binecunoscută — tot atâtea „efecte de real”. Un motel, se știe foarte bine, este mai curînd un cadru despersonalizat, neutru; scenograful Bernhard Schwarz a optat însă pentru sublinierea „culorii locale”, punînd în evidență amănuntele ce trimit la un anume „specific”, cum ar fi numeroasele ștergare și farfurii pictate agățate pe pereți, previzibilă binecunoscută după o „țărănuță” a lui Grigorescu sau și mai previzibilul afiș cu „Le littoral roumain”. Realismul este, de altfel, nota dominantă a cadrului scenic: se face risipă de scaune, pahare, sticle, farfurii, sticle de ketch-up etc., stingătorul de incendii se află plasat la loc vizibil și strategic, conform normelor în vigoare, la fel, ventilatorul (care, de altfel, nu funcționează...), nu lipsesc nici țevile de calorifer, nu lipsește nici avizul (în nemțește, desigur) „Intrarea interzisă”, de pe ușa ce duce la oficiu. Acest decor eminent realist este însă completat de unul suprarealist (în sensul propriu al termenului), reprezentat de căzile și chiuvetele ce stau agățate (amenințător, orice s-ar spune) deasupra sălii restaurantului și deasupra capetelor personajelor; funcționalitatea acestui supradecor ni s-a părut îndoielnică. În rest, însă, spectacolul este armonios, echilibrat, desfășurîndu-se într-un ritm egal și atent dozat de regizoarea Sanda Manu, care a pus în mod fericit în valoare caracterul alert, spiritual, al textului lui Mircea Radu Iacoban, fără însă a neglija momentele de lirism sau de confruntare dramatică. Reprezentația are nerv, „culoare”, personalitate. O bună și omogenă echipă de actori servește exact intențiile autorului și ale regizoarei. Barbara Lotzmann conferă Puicăi o notă de candidă vulgaritate, reușind să fie foarte umană și foarte simpatice. Gudrun Volkmar, cu un „cap de expresie” amintind de Sylvia Monfort, a schițat o Mară discretă, în semitonuri și nuanțe. Prezențe marcante, chiar spectaculoase, uneori, celelalte interprete: Elke Wieditz, Sylvia Kuziemska, Regina Heintze. În rolul Chelnerului, Karl Albert a avut — fatalmente — de „luptat” cu toate farfuriile, paharele și sticlele de care aminteau mai înainte, și s-a achitat cu brio de sarcina sa, a fost, deci, un Chelner dinamic, cu ticuri „profesionale”, într-un cuvînt, un adevărat om „de meserie”. Reținut și cu accente de emoționantă sinceritate, Fred Graewe, în Ion, sobru și prestant, Peter Rauch, în Victor, ei și ceilalți titulari ai rolurilor masculine, Hasso Billerbeck, Hannes Radloff, Manfred Heine, Detlef Heintze, găsind tonul exact pentru fiecare personaj. Repetăm, impresia dominantă e aceea de omogenitate, de lucru făcut serios și metodic.

AMFITRION

de Peter Hacks

Impresie confirmată și de *Amfitrion*-ul lui Peter Hacks. Piesa este, în primul rînd, un text literar, și care se vrea ca atare, de n-ar fi decît caracterul de replică la cei foarte mulți *Amfitrioni* pe care îi cunoaște literatura. Peter Hacks și-a manifestat, de altfel, în mod constant, preferința pentru marile teme istorice sau — e cazul lui *Amfitrion* — pentru miturile celebre și pentru motivele literare de largă circulație. O face, însă, nu pentru a „demitiza”, ci pentru a propune o interpretare nouă, în spirit modern și cu acea luciditate pe care o conferă reculul în timp. Acest *Amfitrion* nu are, în fond, nimic șocant, nimic „contestat”: Hacks meditează — și o face la modul grav și adînc — despre puterea zeilor și a oamenilor, despre forța iubirii, despre resemnare și revoltă. Scriitorul își manifestă respectul față de „clasicitatea” temei și prin utilizarea inteligență a versului alb, rezervîndu-ne, prin aceasta, o surpriză în plus, și încă una foarte plăcută. În fine, simptomatic pentru unghiul de vedere modern din care este privită binecunoscuta istorie a trio-ului Alcmena, Jupiter, Amfitrion, este mutația operată în cazul personajului Sosias, care devine un filozof în haine de sclav, cu replici memorabile și care lovește „în plin” sensibilitatea spectatorului contemporan. Firește, există în piesa lui Hacks și o anume distanțare ironică față de mit și față de precedentele interpretări literare, distanțare care nu alunecă însă niciodată în caricatură și care nu alterează fondul de gravitate al textului. Dozaj care este întru totul respectat de regizoarea Barbara Abend, atentă în a pune în valoare calitățile de „cozerie”, uneori rafinată, ale textului, și, totodată, în a pigmenta spectacolul cu anacronisme inofensive și cu gag-uri savuroase ce nu depășesc, însă, o anumită limită (servieta tip diplomat a lui Mercur, fandoselile „cocoșești” ale lui Jupiter, faconada belicoasă a lui Amfitrion). Spectacolul e lung, cu unele scăderi de ritm la începutul părții a doua, dar nu obositor, punînd în lumină valențele literare ale textului lui Hacks. L-am regăsit, cu oarecare surprindere, pe scenograful Bernhard Schwarz, de data aceasta autor al unui decor esențializat, redus la strictul necesar, sugerînd mai mult decît arătînd; un decor în care predomină albul, albul dormitorului, patului și rochiei Almenei, un decor în care un decupaj inteligent al spațiului scenic ne propune un cadru de mare efect, acea „scenă în scenă” ce reprezintă lăcașul lui Jupiter. Pe patru din cei cinci interpreți ai piesei îi văzusem cu o seară înainte în *Simbătă la*

Veritas și ceea ce au realizat ei în *Amfitrion* a fost dovada elocventă a disponibilității talentului lor. Barbara Lotzmann, exuberant-zgomotoasă în piesa lui Mircea Radu Iacoban, a fost o Alcenă convingătoare, de o reală distincție, rămânând singurul personaj fundamental „serios” al piesei, consecvent în aspirația către o iubire tandră și demnă. I-au dat replica, încercând fiecare, în felul său, să-i cucerească sau să-i re-cucerească inima, Hasso Billerbeck-Jupiter și Detlef Heintze-Amfitrion, primul, seducător, dar și cam ridicol, (atât cât trebuia), al doilea, fanfaron, caraghios, dar și omenesc (atât cât trebuia ca să nu se transforme într-un personaj de pură comedie) în frământările sale. Punctul forte al spectacolului este, însă, Peter Rauch, actor de mari resurse, făcând risipă de energie și de talent în *Sosias* și punînd în valoare, în mod inteligent, replicile de efect pe care le conține partitura sa. Il secondează, jovial și cu „priză” la sală, Eckart Trenck în *Mercur*,

în același timp impresar și regizor al isprăvilor amoroase ale lui Jupiter. Spectacolul urmează, în totalitate, o foarte bine conturată linie de mijloc, sobrietatea nedevenind niciodată plictiseală, și nici comicul — vulgaritate.

Dacă Berliner Ensemble, ca să-și onoreze renumele de „casă a lui Brecht”, nu putea veni la noi fără un Brecht, Teatrul Național German din Weimar a vrut să demonstreze cu acest turneu receptivitatea sa față de repertoriul contemporan, german și internațional; un repertoriu care se înscrie, însă, în direcția imprimată de dramaturgia clasică, ce a consacrat primatul textului. Spectacolele prezentate, în cadrul manifestărilor dedicate culturii teatrale din R.D.G., la Iași, Piatra Neamț și Bacău, au confirmat valoarea unui ansamblu ale cărui „*facultés maitresses*” sînt sobrietatea, moderația și maturitatea.

Al. Călinescu

Berliner Ensemble sau Brecht după Brecht

Cu recentul său turneu, Berliner Ensemble a dat — dincolo de satisfacțiile artistice deosebite — și răspuns unei mai vechi întrebări privind felul cum se fructifică moștenirea lui Brecht la propria lui școală, la vatra marilor lui experiențe și verificări. Întrebare paradoxală, dar nu lipsită de îndreptățire, fiindcă ea se lega de o insidioasă teamă — teama că urmașii ar putea, fie, intimidati de maestru, să-l continue epigonic, fie, neîncercători în propriile lor inițiative creatoare, să-i răstălmăcească testamentul, fixîndu-se la „modelele” pe care, cîndva, s-a bătut atât de mult monedă, și păstrîndu-i astfel opera, cu respect pios, într-o încremenire muzeală. Teamă ne era, de altfel, întreținută de gîndul că marea pleiadă a B.E. s-a risipit, în cea mai mare parte, după dispariția și a Helenei Weigel, perechea fără pereche a lui Brecht, că și învățăceii lui cei mai apropiați și mai dăruți lucrează astăzi răzlețiți pe alte scene. Cu atât mai puternic bucurioasă a fost senzația, de-a dreptul șocantă, de proaspăt, de viu, de tineresc — deci, de fundamental brechtian — pe care, deasupra oricăror alte însușiri, au stîrnit-o cele trei spectacole ale turneului: lucrarea de tinerete a lui Frank Wedekind, *Trezirea primăverii*; celebra *Mamă*, „viața revoluționarei

Pelaghia Vlasova din Tver (după romanul lui Maxim Gorki)”; comedia populară *Domnul Puntila și sluga sa Matti*.

★

Cu *Trezirea primăverii*, Berliner Ensemble întîrzie subtil la izvoarele de expresie și de gîndire brechtiene. *Trezirea primăverii* este printre cele dintîi — și, poate, una dintre cele hotărîtoare — ispite spre teatru, încercate, în fragedă tinerețe, de Brecht. Ceea ce l-a impresionat în acest text, socotînd mai tîrziu că află și la omul Wedekind, a fost suprema lui frumusețe, aceasta constînd în elanul spre viață, din care porcedea și pe care-l promova. Împotriva exegeților lui, și bine- și rău-voitori, pînă la Max Reinhardt, chiar (care o lansase ca pe o „tragedie stîncos severă, amar minioasă”), Wedekind pretindea că închegase, în lumea de aspre — dar pure — întrebări existențiale ale dramei sale, o „*imagine însorită a vieții*”. Și marele său vis, în împlinirea căruia nu mai credea, era să-și vadă această punere în ecuație a problemei tineretului jucată în această lumină. Șansa de a-i împlini, măcar postum, visul a pierdut-o Brecht însuși, renunțînd, forțat de