

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 Alcemena convingătoare, de o reală distincție, răminind singurul personaj fundamental „serios” al piesei, consecvent în aspirația către o iubire tandră și demnă. I-au dat replica, încercînd 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, (atît cît trebuia), al doilea, fanfaron, caraghios, dar și omenesc (atît cît trebuia ca să nu se transforme într-un personaj de pură comedie) în frămîntările sale. Punctul forte al spectacolului este, însă, Peter Rauch, actor de mari resurse, făcînd risipă de energie și de talent în *Sosias* și punînd în valoare, în mod inteligent, replicile de efect pe care le conține partitura sa. Îl 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 atît 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 învățecii lui cei mai apropiați și mai dăruți lucrează astăzi răzlețiți pe alte scene. Cu atît 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 tinerțe 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 tinerete, 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

împrejurări, la un proiect, din 1952, al înscenării *Trezirii*... Dar lectura ei, pe coordonatele vitalității, lectura francă, dispusă la umor, frinată în clanurile steril-patetice, eliberată de pudibonderii, mișcată îndrăzneț, dar rafinată până la eleganță și a poezie, de exploziile dorului juvenil de a pătrunde — peste zăgăzurile puritane — în tainele vieții, această lectură, în toată puterea cuviatului și a rigorilor, brechtiană, a fost inițiată și dusă cu brio la capăt de tînărul cuplu de regizori B. K. Tragelehn și Einăr Schleef, în colaborare cu actorii consumați ai „ansamblului” și cu actori-elevi și ucenici ai citorva licee și întreprinderi din Berlin. O fuziune între practicienii profesioniști ai scenei și amatori (și ea, din plin, în vederile inițiatorului și animatorului „teatrului didactic”, cu precădere destinat echipelor muncitorești)*.

Lumina (solară !) inundă, în adevăr, total aerată și golită de recuzită, scena. E impresionant — peste așteptări — cît de larg și bogat sentiment de pleinitudine și de forță poate prilejui spațiul nud al scenei, prelungindu-și orizontul spre infinit prin mijlocirea circularului alb, înălțat pînă în zonele ascunse ale „podului”. Populat și animat de prezența și evoluția protagoniștilor tineri — de joaca lor, de plimbările lor, grave ori tandre, de meditația lor în singurătate, de înțilnirile secrete, înflorată stăpînite de înboldul cunoașterii ori dezlănțuit pornite a-și striga bucuria aflărilor adolescentine —, acest spațiu scenic, deschis tuturor sugestiilor, se întregeste scenografic (nu numai dramatic), la dimensiuni și, parecă, și configurări deosebite, se mulează după visările și entuziasmele ingenuue, într-un joc capricios, cromatic și plastic, el însuși ingenuu. Același spațiu se zbrîncește ori se întuneacă, devine sursă și depozit de grotesc, de ilar tragic, cînd, dimpotrivă, e populat de „cei mari” — de solemnele fracuri negre prezidînd cu gravitate (și opac la problemele crude ale vieții abia încolțind) o ceremonie de înmormîntare; de jiletele profesionale, anchetînd și osîndînd, cu sterp-autoritară lor funcție și cu ticuri maniacale, zvicnetul puber spre cunoaștere și spre frumos. Același spațiu — doar printr-un covor de flori primăvăratice sau de frunze de toamnă, zvîrlite, pur și simplu, peste podiumul scenei — dobindește, peste valorile de atmosferă imediat sesizabile, valori metaforice, de o nemăsurată calitate poetică. Și, în acest mediu scenografic, purificat, pînă la ultima limită, de obiecte scenografice, trepidează spectacolul — amara și tumultuos-înso-

rita trezire și chemare a primăverii, trimițînd, prin costumație, la o epocă de stupidă rigiditate pedagogică, dar păstrîndu-se, în azi, prin suavitătea — alertă, ori descumpănită, ori agresivă, ori retractilă, ori îndirjită, ori dezarmată pînă la deznădejde — a eroilor. Interpretii acestora lasă în umbră vagile tente expresioniste, cite nu s-au putut înlături, din sugestiile textului, pentru a se realiza, fiecare în parte, dar, mai ales, în corpore, ca interpretări memorabile.



Mama nu pleacă, în montarea de acum, de la marea realizare din 1951, pentru care Helene Weigel a fost sărbătorită, la ultima ei urcare pe scenă (1971), de către muncitorii din Paris-Nanterre, ca purtătoare de drapel a revoluției. Am putea spune că o uită chiar, dacă n-am recunoaște, la interpreta de azi a Pelaghiei Vlasova (Felicitas Ritsch), multe dintre trăsăturile artei (reținută, răspicită, aspru învăluitoare), pînă și ale feței, aparținînd mării sale înaintașe. Spectacolul pornește de la liniile inițial trase de Bertolt Brecht, în 1931. Nu întîmplător. Regizorul Ruth Berghaus a pus *Mama* pentru un public pentru care faptele dramei tîin de istorie, nu de realități nemijlocit trăite. Prin destinația lui, spectacolul se vrea lucrat astfel nu ca să incite, cu faptele de viață ale luptelor revoluționare, memoria unor spectatori născuți și trăind după revoluție, în rezultatele ei, ci pentru a-i iniția (precum Brecht, pe muncitorii anilor '31) în condițiile, în atmosfera, în scopurile și în necesitatea acelor lupte. De aici, apăsarea deliberată pe latura didactică a piesei, pe elementele de relatare (monologul, *song-ul* baladesc, corul vorbit ori cîntat), pe valorile de dezbateră ale poeziei dramei, pe linia ascuțit-contradictorie a creșterii Pelaghiei Vlasova la conștiința politică, revoluționară, într-o continuă opoziție între rațiunea ideologică și rațiunea faptelor de viață cotidiană, pe emoția participării de la distanță, și, ca atare, instructivă, la faptele și evenimentele azi intrate în istorie și pe răscolirea spiritului revoluționar de azi, întărit și îmbogățit de evenimentele și învățăturile trecutului. De aici, renunțarea la diversificarea locurilor în care se petrece acțiunea dramatică; locurile acțiunii sînt suplinite (și dominate) de ambianța acțiunii — o ambianță amintind mereu, obsesiv, că revoluția și convingerea revoluționară s-au născut sub impulsul foamei și al mizeriei, în nevoie, într-un mediu de moloz, de rugină, fără perspectivă, ori cu o perspectivă mereu cenușie, înnoată, fumegîndă, silind, pe alt plan, pe planul cotidianului, la mersul de-a bușilea, la înaintarea tîrșii. Și de data aceasta, dar nu versată ca în *Trezirea primăverii*, ci, dimpotrivă, apăsător și semnificativ aceleași, izbesc, înainte de toate, datele și trimiterile

* Într-o notă de prin 1954, Brecht afirma: „Teatrul de amatori a dobîndit o nouă menire, și teatrul profesionist, de asemenea. Sînt de părere că s-ar cuveni ca actorii cei mai buni ai teatrelor profesioniste să nu se limiteze a iniția, ci să și joace în echipele de amatori, iar cei mai buni actori ai echipelor de amatori să aibă posibilitatea de a se produce în teatru.”

scenografie (Andreas Reinhardt), culturoase, cu un caracteristic efect rebarbativ. Doar momentele „ieșirii” din dramă — momentele comentariului-baladă, ori ale corului, „lăpădare și de o rafinat amelodică structură (cum numai Hans Eisler putea s-o realizeze, la indicațiile lui Brecht), precum și momentul morții, la demonstrația de 1 Mai, a lui Smilghin (Hans Peter Reinecke), și al purtării lui pe brațe tovărășești (moment statutar, de adâncă chemare la meditație) — opresc, parcă, vremelnice, ca o evaziune din real în posibil, „jocul” acesta dur al ambianței. Joc care învăluie și conferă consistență specifică spiritului de familie al Pelaghiei Vlasova, devenind, etapă cu etapă, spirit revoluționar, de clasă, și pe care Felicitas Ritsch îl încorporează cu o uimitoare știință a gestului și rostirii elocvente, tocmai printr-un anumit refuz al elocinței și, prin această deliberat-precaută economie de mijloace expresive, portretizând nu doar o eroină, ci o întreagă epocă a revoluției — epoca ilegalității —, a vorbirii în șoaptă, prevăzătoare, a atențiilor sporite, a inhibării oricăror porniri spre expansivitate.



Comedia moșierului Puntila și a slugii sale Matti se înfățișează, în spectacolul de azi al ansamblului berlinez, golită, în aparențele ei nemijlocite, de zestrea de semnificații politice și sociale pe care s-au străduit să i-o scoată în relief, în anii imediat următori războiului, mai toate scenele. Problema relațiilor de clasă, a demascării exploatareului se pune, într-o societate în care exploatarea omului de către om a fost abolită și în care moșia a încetat să aparțină moșierului, iar argații să fie la cheremul bunei sau proastei lui dispoziții, ca o problemă de principiu, rezolvată definitiv și, în viață, ca un prilej de amintiri în care trecutul, oricât de dureros, suride, face haz. Aici, în cazul lui Puntila, hazul este enorm, satira trece în burlescă. Puntila, conceput de regizorul Peter Kupke, se păstrează la granițele comediei populare, ale comediei în care poporul își îngăduie să ridă deschis și copios de lumea care îi este străină și pe care o simte structural vrăjmașă. Relația inițială, stăpîn-slugă, crește, în spectacolul lui, spre semnificații și trimiteri noi, în relația mască umană-om. Omul, în comedia lui Puntila, ride, se bucură, rizind, de sănătatea și de integritatea lui umană și face din haz o armă împotriva oricăror forme ale degradării umane, ale inumanului. Sînt puși în paranteză cei a căror condiție de viață nu poate, în nici un fel, să fie întoarsă în comedie: argații care-și vînd puterea de muncă (pe ei înșiși, în fond) la tîrgul de argați, precum caii la iarmaroc; și cei care apar limpede ca victime oropsite ale bunului-plac al stăpînului. Ca și aceștia, și ceilalți, din



Tabloul „Moartea lui Smilghin la demonstrația de 1 Mai”, din spectacolul „Mama” de B. Brecht

categoria oamenilor din popor („logodnicele” lui Puntila, bucătăreasa Laina, camerista Fina, Matti, soferul), joacă fără mască și sînt așezați pe felurite registre ale voioșiei și batjocurii, destinați să facă haz de mutrele, de faptele, de spusa personajelor „de sus”, acestea, purtînd mască și, toate, în tot ceea ce fac, gîndesc sau spun, serioase, ba chiar grave: solemn, onctuos grave, pline de sine grave, agresive, copilărește speriate, nedumerite, cu gravitate. Toate poartă o anumită mască temperamentală, funcțională, comportamentală, tipologică. Doar Puntila, cu apartenența însă ambivalentă — bețic-trezic, om-nem — își pune două măști; nu total diferite și nu trecînd abrupt de la una la cealaltă. Fiindcă starea de trezie e la el, mai degrabă, o stare de răgușită și circumspectă mahnireală (o pauză cu toane rele, caracteristice, între două chefuri), iar starea de beție — cu ostentativă bună-dispoziție, caracteristică, nu lipsită de o esențială doză de luciditate — un subterfugiu pentru eludarea sau aminarea degajată a problemelor inconfortabile... Nimeni, din lumea măștilor, nu știe, nu poate să ridă; și, cu cît mai serios își poartă masca, cu atît mai de hazul lumii sînt. Mai ales Puntila. Iar actorul Ekkehard Schall a înțeles, pînă la forme cascadeziene, aparținînd celei mai autentice clownerie de circ, să-și joace măștile, înălțînd gag după gag și arlechinadă după arlechinadă, îmbogățînd, în inventivitate și în dispoziție acrobatică, modelul oaplinian din care pare a se fi inspirat și pe care, în orice caz, îl sugerează textul. Se ride, astfel, în hohote, la



Ekkehard Schall în Puntila. Sec-
na trecerii de la beție la trezie

Puntila-Schall; și risul este irezistibil pen-
tru că poporul, care, în scenă, ride de el,
oarecum speriat, este, în fond, însușit, po-
porul din staluri. Acesta ride și de expresia
lui, și de interpretarea lui, și de ceea ce
trece dincolo de interpretare, de „numerele”
lui, uitând aproape semnificațiile „eroului”.
Cu acest fel de a fi, Schall umple și domină
scena, spectacolul, dar nu și temeiurile co-
mediei, ca atare. Comedia lui Puntila nu se
poate realiza, întâi, fără Matti, piatra de
încercare a oricărei înscenări a acestei co-
medii. Acestuia i se rezervă, parcă, o pondere
minoră, de replicant și de poantă finală, dar
prezența lui e simbolică și, în semnificația
ultimă a comediei, e purtătoarea ei de cu-
vînt. Matti nu pare să aibă, spre deosebire
de ceilalți oameni, un registru anume al
hazului. Fiindcă și hazul lui, răspunzînd
purtării stăpînului, este în doi peri, un haz
pe muchie de cuțit — tăios și precut tot-
odată. Cînd l-a creionat pe Matti, Brecht l-a
auzit pe Svejķ al lui Hasek. Și — mai puțin
„naiv”, mai puțin „ca nuca în perete”, mai
puțin uimit și bucurios de propriile lui
răspunsuri, decît eroul ceh, dar la fel
de subtil, Hans Peter Reinecke a știut, cu
prezența lui masivă, dar nu lipsită de o
senină și suplă alertețe, să „salveze” comedia
de dominația clovnescă a lui Schall (ca și de
a secundantei lui în semnificație. Carmen
Maja Antoni, care intrupează rolul Evei,
sintetizînd, într-o esență ilariantă, trăsăturile
de caracter ale tatălui ei), să readucă în
prim-plan problemele umane și umanitatea,
în slujba și spre desfătarea căreia comedia
a fost scrisă și jucată.

În al doilea rînd, comedia acestor „măști”
nu se poate juca fără a se mișca în contra-
timp (dar, tocmai de aceea, revelator) cu

ambianța ei, nici aceasta — cum nici omul
din popor — purtătoare de mască, natura
neputînd fi decît cum este, naturală. Fiindcă,
alături de chemarea umană pe care o pro-
pune, burlesca lui Puntila este și un cîntec
adus naturii Finlandei (dar nu numai a ei),
frumuseților și bogățiilor acestei naturi. Na-
tura se ridică și ea — maiestuoasă, susurînd
de ape, „mirosind a mure și mesteceni” —
cu aparenta ei nepăsare, împotriva unei stă-
pîniri (și exploatări) inumane și dezumani-
zante. E, poate, un efect dintre cele mai
nobil-artistice, efectul de contrast realizat în
acest spectacol între actul imens, clovnesc, al
lui Schall și dulcele, caldul și calmul pastel
care străjuiește, scenografic (Johanna Kie-
ling), natura împrejmuitoare a moșiei, a
isprăvilor și a felului de viață ale lui Pun-
tila; un efect nu lipsit, nici el (distanțare !),
de urmele umorului.



S-ar fi cuvenit să întîrziem mai mult
asupra locului pe care-l ocupă și-l joacă, în
spectacolele de la Berliner Ensemble, arta
scenografică. Dar nu aici, în spațiul unor
fugare însemnări de impresii, am fi putut-o
face... Cum n-am putut-o face nici în ce pri-
vește arta regizorală și, mai puțin, arta
actorilor de la Berliner Ensemble. Toate
acestea ar ține de un capitol aparte, într-un
studiu care s-ar numi, eventual, parafrază-
nd-l pe Iorga, *Brecht după Brecht*. Capitol
în care Berliner Ensemble și-ar găsi, cu
generația lui actuală de slujitori, omagiul
pe care încercăm să i-l aducem, și cu pri-
lejul turneului său bucareștean, aici.

Florin Tornea