

Convorbire cu Ulrich Eckhardt

— Edițiile precedente ale „Întîlnirilor teatrale berlineze” se caracterizau, mai cu seamă, prin selecția a zece dintre cele mai izbitute spectacole realizate în țările de limbă germană. În 1978, structura „Întîlnirilor” pare a se fi modificat. Constat că în program au fost incluse și o serie de reprezentații semnificative pentru mișcarea artistică universală (cum ar fi cele semnate de Peter Brook, Robert Wilson etc.), precum și numeroase creații situate la granița dintre teatru, muzică, pantomimă, dans înfăptuite în diverse țări. Nu există, astfel, riscul de a se pune un semn de egalitate între „Întîlniri” și „Săptămînile festive berlineze”? Sînt incredințat că dumneavoastră, domnule Ulrich Eckhardt, în calitate de animator al celor două reputeate manifestări, care au cîștigat tot mai mult în importanță și răsunset, ați reflectat la această problemă.

— Nu cred că „Întîlnirile” și „Săptămînile festive” riscă să se confunde. Mai întîi, pentru că „Săptămînile festive” sînt dominate de muzică și de plastică. Iar obiectivele „Întîlnirilor” sînt limpezii: trecerea în revistă a celor mai bune opere teatrale (produse pe scenele municipale și de ansamblurile ne-subvenționate), lectura și discutarea pieselor datorate tinerilor dramaturgi, confruntarea producției noastre artistice cu cea mondială, prezentare a creațiilor ce se intersectează cu teatrul. Consider că înmulțirea punctelor de perspectivă lărgeste orizontul „Întîlnirilor”; fără a le știrbi identitatea. Dacă o primejdie pîndește teatrul, în general, aceasta e ca el să nu se coreleze cu întreaga viață spirituală și să-și restrîngă contactele cu operele culturii mondiale. Trebuie evitată autarhia scenei, în orice chip s-ar manifesta ea, întrucît un astfel de orgoliu se întoarce asupra ființei ei, ca un glonte rîcoșat. Există o evoluție continuă a sensibilității estetice. Și e decisiv pentru teatru să țină pasul cu ea. Dealtfel, capacitatea de a lua act, de a absorbi și de a depăși noile „școli” dă măsura puterii de creație, a dinamismului unei arte în care curente de idei se impun, se stabilizează, dar se și osifică foarte iute, deoarece realitatea e totdeauna mai cuprinzătoare și mai mobilă decît un program estetic.

— Pe afișul „Întîlnirilor” se numără cîteva scrieri contemporane. Una dintre ele, strălucit pusă în scenă de Peter Stein, Trilogia vederii de Rotto Strauss, dezbată problema creatorului și a destinului artei în societatea

de astăzi. Piesa (o confruntare de singură-tăți, de întrebări, de drame, nu o dată penibile, dezvăluind, deopotrivă, zestrea spirituală și dezorientările unor destine paralele) nesocotește tiparele dramaturgiei și încalcă legile ei mai vechi și mai noi. Și alte spectacole alese de juriu refuză calapoadele tradiționale ale dramei, căutînd nucleul conflictului, pur și simplu, în povestirea unor vieți caracteristice pentru istoria contemporană. În fine, unele dintre reprezentațiile înfățișate de ansambluri din alte țări, cum e „Teatro Campesino” (S.U.A.), propun și ele piese care nu-s angrenaje dramatice, cu motivații și desfășurare gradată, ci reportaje poetice despre soarta unor colectivități. Socoteți că ne aflăm în fața unor fapte de artă revelatorii pentru o altă direcție a dramaturgiei?

— Cred că asistăm doar la o diversificare a formelor de expresie. Se cercetează felurile punți între trăire, idee și emoție, încercîndu-se să se obțină dobînda experienței.

— Care e sinteza.

— Da. Sinteza. În serviciul și în speranța sintezei se află aceste opere. De aceea, în scrierile pe care le-ați amintit mai înainte, autorii urmăresc mai curînd logica interioară a personajelor, decît construcția propriu-zisă a piesei. De aceea, refuză contururile rigide. De aceea, trec peste realul imediat, care, uneori, este aparentă, căutînd legile, determinările, esența epocii noastre. Poate că în arhitectura operelor trebuie să vedem cîteodată o revanșă a libertății spiritului în fața succesiunii de constrîngerii și de nelămuriri. În fața a ceea ce pare irezolvabil și „ireductibil”.

— Constat că în spectacolele cu piese clasice — alese de juriu — regia nu modifică înțelesurile scrierilor, pentru a le „ajuta” să fie în ordinea zilei, ci obține acest rezultat activînd virtualitățile lor reale. Spre exemplu, Intrigă și iubire e o credincioasă transcriere scenică a operei lui Schiller. Asistăm la drama unui tînăr pe care puterea de stat încearcă să-l manipuleze și care-și apără cu îndrîjire ideile și sentimentele. Regizorul nu părăsește nici o clipă firul esențial al piesei. El adeverește acuitatea ei prin imagini care devin vocabularul (în același timp, transparent și subversiv) al unei semnificații în acțiune. Chiar atunci cînd reprezentațiile își propun să anuleze violent înțelesurile receptate și subliniate de lecturile precedente ale unei capodopere, ele nu se îndepărtează de text. Bunăoară, spectacolul cu Prințul von Homburg (și care înfățișează nu alternativele unei superioare conștiințe, ci abrutizarea spirituală și leziunile nevrotice ale unei individualități condamnate să trăiască neîntrerupt în tensiunea bătațiilor și terorizate de ideea datoriei și a morții) se abate o singură

dată de la litera scrierii. Și, anume, când mută acțiunea, dintr-o cameră în sat, într-o „școală improvizată în spital“. În rest, o fidelitate strictă față de scrierea lui Kleist. Care e citită de autorii spectacolului cu o reală severitate de gândire și într-un spirit radical, departe de orice artificii scenice. De altfel, mi s-a părut că una dintre trăsăturile comune reprezentațiilor cu piesele clasice o constituie refuzul unui stil grandilocvent. Au dispărut trapele, turnantele, culisantele, aceste vocative, exclamații, interjecții ale retoricii scenice. Impresia mi-a fost confirmată și de creația lui Peter Brook, cu Ubu, unde sugestia ia totdeauna locul reconstituirii concrete a unui mediu. Nici o clipă nu se recurge la impactul naiv al tehnicii scenice. Actorii sînt cei ce semnalizează, prin jocul lor, realitatea înconjurătoare. E, de altminteri, unul dintre izvoarele de farmec ale acestui spectacol, cu o piesă devenită clasică, și pe care cunoscutul regizor o transcrie în tonul unei glume enorme, dar cu sensul unui grav avertisment adresat inteligențelor și omeniei.

— Exegeza regizorală înseamnă, în fapt, un neîntrerupt proces de cunoaștere. Când un strat de semnificații a fost cercetat și istovit, artiștii înaintează în altul. Mai e necesar să repet că marile opere știu să propună mereu sensuri inedite interpretărilor lor? După o perioadă — acum definitiv încheiată — de-a lungul căreia prospectările au avut, mai ales, un caracter polemic, fiind îndreptate împotriva lecturii tradiționale și a instrumentarului scenic desuet, s-a trecut la explorări în profunzime. Pieseile ilustre sînt, astăzi, interogate din punctul de vedere al contemporaneității, la un nivel deseori mai adînc,

mai substanțial decît cel de pînă acum cîțiva ani și, în orice caz, cu mijloace artistice infinit mai simple. Semnificative, în acest sens, mi se par spectacolele Ifigenia în Taurida (în regia lui Claus Peymann), Intrigă și iubire (în regia lui Roland Schäfer), Strigoii (în regia lui Luc Bondy) sau Prințul Friedrich von Homburg (în regia lui Manfred Karge și a lui Mathias Langhoff). Evident, „actualizarea“ clasiceilor sau, mai corect spus, relevarea perenității lor prin confruntarea cu actualitatea nu reprezintă un fenomen recent. Clasicii au părăsit de mult paradisul atemporal, trecînd prin purgatoriul contemporaneității. Dar, dacă, pînă mai ieri — așa cum ați observat —, glosatorii manevrau piesele, deturnîndu-le și silindu-le să încapă în granițele viziunii lor, astăzi, puțini își mai îngăduie astfel de „libertăți“. O imagine nouă trebuie să aibă valoarea unei contraexpertize și, ca atare, n-are permisiunea de a se abate de la text, adăugîndu-i sau reformîndu-l. Pe de altă parte, se combat virulent mistică iluziei scenice, descriptivismul, teatrul ornamental, ori cel al unor complicate structuri scenografice. Se consideră că un accent sporit pe elementul decorativ ori pe coloana sonoră duce, frecvent, la spectacole bombastice, exterioare. Și, în plus, inutile, inefficiente, în concurența cu acești maeștri ai simulării realului și ai truajului care sînt filmele. Betonul armat al teatrului a fost și a rămas întrebarea pe care un om o adresează celuilalt.

Întrebarea e singura, din cele vechi, care, reluată, ne ține cu adevărat treaz spiritul. Și nu numai în teatru.

B. Elvin

Revista revistelor



Publicația bilunară poloneză „Teatr“ se distinge prin preocuparea de a cuprinde fenomenul teatral în întreaga sa diversitate și de a-l studia din unghiuri de vedere inedite. Astfel, a fost inaugurat un ciclu de articole, intitulat „Genealogia contemporaneității“, în care personalități de seamă ale criticii analizează școlile și orientările determinante pentru formarea teatrului polonez modern. Sub semnătura lui Henryk Szletynski, nr. 10 și 11/1978 ale publicației găzduiesc articolele „Cracovia, Cracovia...“ și „Teatr Polski din Varșovia“, consacrate așa-numite-

lor școli cracoviană și varșoviană. Noua rubrică „Spectacolele anului“ comentează pe larg cele mai remarcabile creații teatrale ale stagiunii. Printre acestea au fost prezentate spectacolele Akropolis de St. Wyspianski, pus în scenă de Krystyna Skuszanka la Teatrul Slowacki din Cracovia, și În fuga anilor în fuga zilelor... în regia lui Andrzej Wajda și a Annci Polony, la Teatr Stary din Cracovia, ale căror premiere au avut loc în 1978.

Rubrica „Artiști ai scenei poloneze“ din nr. 10/1978 găzduiește, sub semnătura Barbarei Kazimierzczyk, un medalion „Maja Komorowska sau arta paradoxului“. Așanumitul „fenomen Komorowska“ este analizat din unghiul de vedere al mijloacelor artistice și tehnice care au condus la realizarea memorabilelor roluri din Sfîrșit

de partidă de Beckett (Hamm), Idiotul după Dostoievski (Aglaia), Bătrîna doamnă clocește de Rózewicz (Bătrîna doamnă). Conform declarațiilor actriței, „foamea de concret“ este aceea care-i stimulează conștiința artistică.

În numărul 13, o interesantă rubrică, intitulată „În jurul modelului de teatru“, cuprinde articolele „Teatrul prost nu este nimănui necesar“ de Irena Kellner, „Să mergem sau nu în turneu“ de Andrzej Ziebiński și „Experimentul de la Włocławek, multe lumini, o singură umbră“. Este analizată organizarea teatrelor, problema cadrelor pentru noile teatre, cea a dotării tehnice, problema turneelor, cea a fondurilor, a formării gustului pentru teatru în centrele care pînă acum nu au dispus de scene proprii.