

cel mai bun spectacol al stagiunii 1966—1967) e în mare parte exactitatea de ceasornic a acțiunii scenice. Mecanismul se derulează cu o viteză crescîndă, oamenii se prefac în roțițele și pîrghiile sale dezindividualizate, cea mai banală ocupație cotidiană, aceea de a pregăti și de a servi mîncarea, capătă o înfățișare aberantă. Reprezentația se ridică astfel de la realitatea cea mai curentă la metaforă. E ceea ce aș numi (și regizoarea s-a declarat de acord cu termenul) un „naturalism poetic“.

Ariane Mnouchkine mi-a mărturisit că iubește dramaturgia lui Wesker pentru autenticitatea ei. Piesele voit absurde nu-i plac. „De ce să inventăm situații bizare, cînd realitatea contemporană ne oferă atîtea prilejuri de a descoperi laturile absurde ale vieții înseși?“ Spectacolul Arianei Mnouchkine te pune pe gînduri prin pregnanța cu care te face să simți una din cele mai cutremurătoare anomalii: alienarea muncii, transformarea ei din instrument al înălțării și înobilării genului uman într-un mijloc de abrutizare a omului.

Personajele lui Clifford Williams se refugiază în sferile rațiunii pure; Ariane Mnouchkine își urmărește eroii în efortul epuizant al unei munci înstrăinate. Văd în aceste fațete atît de diferite, chiar contrastante în realizarea lor scenică, indicii că teatrul nu poate rămîne insensibil în fața unei aspirații care este a prezentului și care conduce spre viitor: aspirația către omul complet, multilateral dezvoltat, către omul ce se va regăsi pe sine.

*Andrei Băleanu*

# Berlin

## CĂUTĂRI TINEREȘTI,

## ACTUALITATE ȘI SERIOZITATE PROFESIONALĂ

Zîmbete, exclamații sibilinice, recomandări în doi peri, un întreg cortegiu de semnale preventive și stimulative, care se declanșează la simpla rostire a cuvîntului „Faust“, au avut darul de a-mi crea, încă de la sosirea la Berlin, o stare de spirit în care curiozitatea se îmbina cu nerăbdarea. Am înțeles că noua punere în scenă a capodoperei clasice, prezentată de Deutsches Theater în cadrul „Zilelor festive ale Berlinului“, devenise evenimentul zilei, un eveniment controversat, sămîntă de scandal și de discuții create.

Spectacolul pe care l-am văzut peste cîteva seri mi-a dat cheia enigmei. Un spectacol plin de bune intenții și de contradicții, care nu poate fi nici pe deplin acceptat, nici pe deplin respins, un spectacol care încearcă să rupă cu tradiția și rutina interpretării unei mari opere clasice, dar nu găsește soluții fericite pentru toate întrebările, un spectacol făcut cu îndrăzneala iconoclastă a tineretii, dar fără consecvența pe care doar maturitatea experienței o poate dobîndi. Un spectacol care merită într-adevăr să fie discutat, căci nu în fiecare zi se încumetă un teatru, fie el chiar din patria lui Goethe, să-și măsoare forțele cu această „inkommensurable Produktion“, încărcată cu un secol și jumătate de exegeză istorico-teoretică, de prejudecăți și convenții, de căutări și neliniște create.

Realizarea spectacolului i-a fost încredințată tinărului regizor Adolf Dresen, care a fost secondat de experimentatul maestru al artei dramatice Wolfgang Heinz, actorul

binecunoscut publicului nostru din rolul titular jucat în *Nathan cel înțelept*. E limpede însă că tinerețea regizorului și-a pus amprenta asupra întregului spectacol.

Primele scene au un pronunțat caracter parodistic. Prologul în cer ne introduce într-o atmosferă de familie cumsecade, în care Dumnezeu-tatăl ascultă încântat muzica executată la harpă și vioară de fiicele sale, întreaga familie stînd cuminte pe niște platforme suspendate din podul scenei ca niște leagăne. Mephisto, cu o mutră de bonom ironi, tulbură cu obraznicia lui această liniște idilică a familiei cerești, provocînd nemulțumirea Tatălui, fără a-i clătina însă încrederea în Faust.

Scenografia lui Andreas Reinhardt încearcă să creeze impresia unei reprezentații improvizate, cu largi semnificații filozofice. De aceea, întregul spectacol se desfășoară pe spațiul gol al scenei, încadrat într-un circular alb, sugerînd infinitul, în care se compun, se descompun, se recompun locurile de joc. Unele momente, în care întregul spațiu al scenei este folosit corespunzător concepției scenografice, sînt foarte izbutite. Plimbarea și petrecerea de Paști a țărănilor, într-o mișcare circulară proiectată pe fundalul alb-azuriu, capătă alura unei stampe vechi cu calități plastice remarcabile. Dar alteleori, spațiile de joc se circumscriu unor construcții cam înghesuite, care limitează și zborul fan-teziei și care, prin schimbările cam greoaie, cu pauze nejustificate, întrerup ritmul spectacolului.

Intenția ironică a regizorului se realizează și mai departe, îndeosebi în interpretarea lui Mefisto, rol încredințat actorului Dieter Franke, de mari posibilități comice. Nimic din satanismul tradițional al personajului n-a mai rămas în înfățișarea și în acțiunea acestui descurcăreț bon-viveur, tocmit pentru a-l face pe Faust să guste plăcerile vieții materiale. În fața noastră se află un cinic și hîtru juisor.

Scena din circiuma lui Auerbach e jucată în același spirit de ironie modernă, cu umor discret și poante cu un efect neașteptat.

Mai puțin limpede mi s-a părut însă interpretarea rolului principal, realizat de actorul Fred Düren. În prima parte a spectacolului, Faust apare ca un ascet isterizat de efortul intelectual, epuizat și exasperat de căutarea zadarnică a adevărului. L-am mai văzut pe acest original actor în *Tartuffe*, în care arăta aceeași înclinație spre exteriorizări violente, justificată în parte prin linia dată rolului. Aici dezlănțuirile ating momente de paroxism al disperării, justificînd și actul grav al recurgerii la magie și suprema soluție a încercării de sinucidere. Mai departe însă, după încheierea pactului cu Mefisto și începerea peregrinărilor în compania acestuia, ai impresia că Faust își încheie existența ca personaj, rămînînd doar un martor al propriilor peripeții, un martor pasiv, pe lângă care totul trece fără a lăsa urme vizibile. În schimb, Margareta este o emoționantă prezentă, cuceritoare prin candoare și simplitate, interpretată cu multă sinceritate artistică de tînăra actriță Bärbel Boble. Actrița rostește monoloagele Margaretei — „Liniștea mea s-a dus”, „Inima mi-e grea” — ca pe niște mărturisiri monotone și rapide, făcute cu sufletul la gură, impresionante tocmai prin lipsa lor de accent și de expresivitate exterioară.

Aici, atitudinea ironică a regizorului n-a mai avut nici o putere. Drama Margaretei rămîne întregă, simplă și emoționantă prin poezia textului și prin interpretarea actriței, contrazicînd orice intenție de parodie.

Nu mi-a fost prea limpede nici semnificația nopții Walpurgiei, al cărei decor părea să amintească de priciurile unui lagăr de concentrare și a cărei mișcare coregrafică ar fi putut confirma această impresie, dacă ar fi fost dusă pînă la capăt. Aceasta, ca și ciinele din partea întii, realizat cu mijloacele teatrului de marionete, crescut apoi pînă la dimensiuni apocaliptice, de un grotesc indubitabil, ca și „Duhul pămîntului”, proiectat pe peretele translucid al chiliei lui Faust sub forma unui uriaș atlet, face parte din arsenalul de mijloace prin care tînărul regizor a încercat să spargă vechile convenții tradiționale, creînd alte convenții, nu totdeauna superioare celor vechi. Pînă la urmă, spectacolul apare lipsit de unitate și de consecvență artistică. Meritul său principal este însă de a confirma vitalitatea operei lui Goethe, care nu numai că rezistă tuturor atacurilor timpului și tentativelor de modernizare, dar se dovedește mereu actuală și modernă prin însăși esența ei profund umanistă.

Cu meritele și cu neîmplinirile sale, care vor da de furcă multă vreme criticilor și oamenilor de teatru din R.D.G., ca întotdeauna cînd apare un eveniment mai neobișnuit, *Faust* este caracteristic pentru o trăsătură fundamentală a teatrului din Berlinul de Est și poate chiar din Germania democrată: orientarea spre actualitate. O orientare temeinică, militantă fără echivoc, poate cam unilaterală, dacă ne gîndim că o întregă direcție a dramaturgiei occidentale contemporane îi este străină, dar o orientare limpede și consecventă și care se bucură de slujirea unor forțe artistice de prim rang.



Fred Düren, în rolul titular din „Faust” de Goethe

Ceea ce m-a impresionat îndeosebi în cele mai multe spectacole ale teatrelor berlineze — e drept că le-am văzut pe cele mai bune — este antrenamentul multilateral al actorilor, capacitatea lor de a face față unor sarcini complexe, dramatice, muzicale și coregrafice chiar, cu o remarcabilă profesionalitate. Pe interpretul lui Mefisto, de pildă, îl văzusem cu câteva seri înainte cîntînd și dansînd în rolul unui vagabond dintr-un foarte original spectacol cu piesa *Testamentul unui cîine* de dramaturgul contemporan nord-brazilian Ariano Suassuna. Compusă pe baza unor povestiri populare și resimțindu-se, din pricina aceasta, în construcția cam deslînată, piesa are totuși o acțiune vie și plină de peripeții, în centrul căreia se află doi vagabonzi, Chico și Grilo, săraci lipiți pămîntului, mereu în căutarea unor mijloace de existență. La indicația autorului și în conformitate cu genul popular al piesei, spectacolul este conceput ca o reprezentație de circ, în care jocul actorilor se apropie de performanțele unor clowni, de mare expresivitate comică și de pregătire complexă. Dieter Franke și Ernst Kahler, în rolurile celor doi vagabonzi, joacă teatru, cîntă și dansează cu brio, cu un umor inepuizabil. Ernst Kahler, mai ales, are un fel de umor cu totul personal, un fel de „pince-sans-rire”, cu o figură în aparență inexpressivă, foarte spirituală. Bogat în scene de pantomimă, spectacolul pune în valoare și calitățile altor actori, printre care unii ajung pînă la performanțe acrobactice. Apariția în final a Fecioarei Maria, coborînd într-o abracadabrantă aureolă de pene și raze, ar putea părea ridicolă în alt context. Dar microfonul prin care Prea-Sfînta își comunică hotărîrile și ambianța ironică generală a scenei salvează cu o notă de umor situația.

Seriozitatea profesională constituie și nota dominantă a spectacolilor de la Berliner Ensemble. Spiritul lui Brecht își continuă cariera mai cu osebire în spectacolele cu piesele sale. *Zilele Comunei* ar putea fi socotit un model al spiritului de ansamblu și un obiect de studiu pentru aplicarea practică a faimosului „efect de distanțare”. Îmbinare a unor documente autentice cu elemente de ficțiune strict încorporate în desfășurarea evenimentelor istorice, piesa evocă, după cum se știe, perioada dintre 22 ianuarie și 28 mai 1871, în care s-a pregătit, s-a instaurat și s-a prăbușit primul stat al dictaturii proletariatului din istoria omenirii, Comuna din Paris. Un decor construit masiv, pe fundalul unei gravuri reprezentând Parisul epocii, o mișcare precisă a personajelor, în care tipurile vremii capătă autenticitate, reproducerea unor detalii de atmosferă cu exactitate aproape naturalistă, alături de elemente strict convenționale, jocul actorilor, detașat și angajat totodată, fac din spectacol un document de istorie ilustrată, cam rece, ce-i drept, cerindu-i publicului un efort real pentru a-l urmări pînă la capăt. În ansamblul bine condus de regizorii Manfred Weckwerth și Joachim Tenhert, Gisela May în principalul rol feminin, madame Gabet, se relevă ca o actriță cu o matură stăpînire a unei game variate de mijloace dramatice, nu lipsite de o tentă de umor. Darurile de comediantă ale actriței se dezvăluie cu generozitate într-un alt spectacol de la Berliner Ensemble, de data aceasta comedia lui Sean O'Casey, *Pulbere purpurie*. Spectacolul se joacă de mai bine de doi ani și succesul său se datorează atît virtuților literare ale textului lui O'Casey, cît și, mai ales, interpretării. Regizorul Hans-Georg Simmgen nu s-a sfiit să folosească mijloacele caricaturii grotești pentru a crea contrastul dintre lumea simplă și cinstită a muncitorilor irlandezi și lumea de lux și huzur a magnaților englezi care vor să se stabilească la castelul *Pulbere purpurie* și să guste plăcerile vieții în mijlocul naturii. Începînd cu decorul lui Andreas Reinhardt — nume pe care l-am întîlnit de mai multe ori pe genericul unor spectacole de nobilă ținută artistică —, totul exprimă o atmosferă de somptuozitate și dărăpănare. În încăperea imensă, înconjurată de ziduri înalte, scorojite, schelele zidarilor care încearcă o renovare sumară apar inutile și ridicole. Costumele elegante ale noilor proprietari distonează țipător cu ambianța de mizerie. Spectacolul se desfășoară într-un ritm viu, momentele de haz sînt exploatare la maximum, veleitățile amoroase ale celor două femei din lumea mare sînt ridiculizate cu vervă — iată că se poate face comedie cu temă erotică fără vulgaritate! —, iar interpretii se mișcă cu o precizie matematică, fără a se transforma în mecanisme reci. Tînăra actriță Renate Richter demonstrează o adevărată virtuozitate, cîntînd și dansînd în rolul Avril, pentru cucerirea muncitorului O'Killigain (actorul Stefan Lisewski, la fel de multilateral dotat). Finalul aduce prăbușirea totală a impozantei ruine, printr-un mecanism scenic foarte ingenios, spre hazul spectatorilor, care rămin în sală minute în șir după terminarea spectacolului, pentru a aplauda.

Aceasta, de altfel, este un fenomen obișnuit în teatrul berlinez. Spectacolele se încheie cu o întregă regie, adăugată după sfîrșitul piesei. Actorii apar rînd pe rînd, în ordinea importanței, apoi toți odată, și din nou pe rînd sau în grupuri, mulțumind publicului care stă cuminte și aplaudă cu convingere, fără să se grăbească la tramvai. E o dovadă de respect pentru munca artiștilor, care impresionează.

Punctul culminant al măiestriei actoricești și al valorificării la maximum a instrumentului complex de expresie care este actorul mi s-a părut a-l găsi în spectacolul *Tînărul lord* de la Opera comică. Regizorul spectacolului este un discipol al cunoscutului regizor, profesor, conducător al acestui faimos teatru, Walter Felsenstein. Principiile maestrului, care tinde să realizeze în operă idealul mult visat al „teatrului total”, au fost puse în practică nu numai cu conștiinciozitate, ci și cu reală înzestrare și fantezie, de Joachim Herz. Opera e creația lui Hans Werner Henze, unul dintre reprezentanții școlii moderne muzicale din R.F.G., iar libretul e alcătuit de Ingeborg Bachmann, după o povestire din ciclul „Șeicul din Alexandria” de Wilhelm Hauff.

Acțiunea se petrece la începutul secolului trecut într-un orașel de provincie din Germania, numit Mülsdorf-Gotha, în care sosește, spre uimirea și senzația locuitorilor, un lord englez. Acesta e un tip cam ciudat, se ocupă cu studii de biologie aplicată, în bagajul său se află și tot felul de animale vii. Iar „tînărul lord” e o maimuță, pe care lordul savant a dresat-o, a educat-o, vrînd să facă din ea un om, și pe care o prezintă în chip de nepot la un bal pe care-l dă în cinstea locuitorilor orașului. Spectacolul pune în valoare calitățile satirice ale muzicii și libretului, fiind de fapt o șarjă la adresa mimetismului, a conformismului, a modei iraționale pînă la ridicol și grotesc. Căci „tînărul lord”, cu mișcărilor lui stingace și ciudate, cu gesturile lui cam violente, cu purtările lui șocante, devine un model pentru tineretul țîrgului, care începe să-l imite în maniere și atitudini, ajungînd pînă la dezlănțuiri frenetice foarte asemănătoare cu unele dansuri de astăzi. Aluzia la actualitate este evidentă, și întreaga reprezentație are un tîlc



Dieter Franke și Ernst Kahler în „Testamentul unui ciine“ de Ariano Suassuna

adinc, dincolo de senzaționalul peripețiilor. Un decor stilizat în linii subțiri de filigran, conceput de Reinhardt Zimmermann, și costumele diafane ale Eleonorei Kleiber scot și mai mult în evidență, prin contrast, grotescul personajelor satirizate. Jocul actorilor este de o mare expresivitate — chiar în scenele de ansamblu, fiecare tip își are propria individualitate. Iar pe deasupra tuturor, uluiește prin compoziția minuțioasă, prin expresivitatea corporală cultivată pînă la acrobație, prin stăpînirea deplină a mijloacelor pînă la dezlănțuirea frenetică din final (căci „Omul“ redevine maimuță), interpretul „tînărului lord“, actorul-cintăreț Werner Enders.

Aceeași multilaterală pregătire a expresivității interpreților am găsit-o în spectacolul *Cavalerul Barbă-albastră* de Offenbach, pus în scenă chiar de Walter Felsenstein acum cinci ani. Aici, muzica însăși obliga la o mai mare apropiere de tradiția interpretării operei, totuși jocul actorilor depășea cu mult sarcinile pur muzicale.

Am insistat asupra acestui aspect caracteristic al teatrului din Berlin. Înalta profesionalitate a actorilor, pentru că mi se pare că aici se află un punct nevralgic al teatrului nostru. Avem talente cu carul, dar cultivarea lor în școală și mai ales după terminarea școlii este neglijată, se orientează unilateral. O simplă scenă cîntată sau dansată în teatrul nostru devine o mare problemă și, uneori, în spectacole de bună calitate apar momente de diletantism. Despărțirea prea categorică pe care o facem noi între teatrul dramatic și teatrul muzical este una din cauzele acestor neîmpliniri. Cerințele teatrului modern obligă la o reconsiderare a concepției și structurii teatrului nostru, începînd chiar cu pregătirea tinerelor cadre.

E adevărat că îmbinarea artei dramatice cu muzica este un element tradițional al teatrului german. De aceea, și la Deutsches Theater din Berlin și la un teatru din provincie întâlnim actori pregătiți multilateral și spectacole în care muzica joacă un rol important.

Pe tânărul Eberhard Esche, cunoscut spectatorilor români din spectacolul *Dragonul* de Șvarț, jucat la noi în turneu, l-am văzut în rolul principal dintr-o comedie contemporană germană, *Un pierde-vară* de Horst Solomon. Cam schematică la lectură, comedia câștigă enorm în spectacol, datorită interpretării strălucite, pline de vervă, de umor, a actorilor, în frunte cu acest original Eberhard Esche, cu aerul lui de aparentă blazare și, pe deasupra, un bun cântăreț.

O trupă tânără din Rostock a adus în „Zilele festive“ nota gravă a spectacolului de agitație politică, reprezentând *Cîntec despre momia lusitană* de Peter Weiss, o piesă în versuri albe, în care cîntecul se împletește cu drama și care cere interpretelor virtuți de mimi, cântăreți și dansatori. Nu toți actorii erau de valoare egală, unii se mișcau chiar ceva mai greoi, mai ales bărbații vîrstnici, dar toți dovedeau o disciplină a ansamblului, o dăruire și o convingere care izbutea să se transmită în sală ca un adevărat mesaj de luptă.

Și tot o trupă din regiune a adus în „Zilele festive“ o premieră originală, așteptată și primită cu mult interes. E vorba de dramatizarea romanului de mare succes „Aula“ de Hermann Kant, pe care a prezentat-o Teatrul regional din Halle. Succesul spectacolului, ca și al romanului, se datorește bogăției materialului de viață, problematicii foarte actuale. Dramatizarea are, desigur, o structură epică, urmărind etapele esențiale ale destinului eroilor, pe fondul larg al evenimentelor sociale de după 1949. Comentatorul, unul din eroii piesei, aduce poziția autorului față de evoluția personajelor și de semnificația evenimentelor grupate în jurul facultăților muncitorești-țărănești (A.B.F.) specifice Germaniei democratice din primii ani de reconstrucție. Problematika familială, ironizarea indulgentă a unor exagerări și erori din trecut, unele accente critice mai puternice în legătură cu destinul unor oameni supus hotărîrii altora: tot fondul de viață al lucrării își are o corespondență directă în sala de spectacol, receptivă și caldă. De unde se vede că pretutindeni dramaturgia de actualitate își găsește azeziunea în publicul ale cărui preocupări le exprimă.

Dar o dramatizare nu e încă o piesă de teatru. Dramaturgia contemporană e încă în stare de plămădă.

Margareta Bărbuță

# Londra

## ARTA DE A FI CUMINTE

Scena ne-a întâmpinat luminată, cu o îngrămădire eteroclită de elemente de decor, cuprinzînd printre altele fragmente de automobile, un Moș Crăciun decupat în carton sau placaj, intrarea într-un local popular a cărui fațadă era împodobită cu fel de fel de siluete de un onirism primitiv; mi se pare că mai era acolo și un tonomat. Pe alocuri, scrise în litere de o șchioapă cu creta sau cu cărbunele — după cerințele contrastului — îndemnuri din acelea la care nu ajunge să fii numai receptiv, de pildă: „Trăiți-vă viața!“ sau „Faceți dragoste, nu război!“ Pînă să se deprindă nu atît ochii, cît mintea cu acest „decor“, am constatat că tinerii și tîmere, unii cu cîte o floare în mînă, în ținute ciudate, unde predominau tunici înflorate, o profuziune de mărgelute și o podoabă capilară arborată dezinvolt de ambele sexe, se insinuaseră printre spectatori, îndreptîndu-se spre scenă. Acolo, pe podium,