

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,

alții se mișcau de colo-colo, trăbăluind câte ceva, ca omul la el acasă. Spectacolul începeuse pe nesimțite: *Hair* (Păr), faimosul „musical tribal” importat din S.U.A., de pe off-off-Broadway, adică din acea zonă de efervescentă a teatrului american, de unde răzbat din ce în ce mai frecvent niște semnale declanșatoare.

Subiectul? O colonie de „hippies”; gândiri, visuri și temeri; întilnirea cu fariseismul și violența lumii din jur; o prietenie, două iubiri; unul din prieteni este trimis să moară în Vietnam. Cam asta ar fi. Și totuși, este cu totul altceva. Pentru că e iluzoriu să crezi că poți reda prin cuvinte clocotul de ritmuri, melodii și culori, de idei și sentimente, în care te integrezi după numai câteva clipe, devenind din spectator părtaş. Sub ochii noștri și dimpreună cu noi, în sala mare și foarte înaltă a Teatrului „Shaftesbury” din Londra s-a petrecut în realitate un eveniment a cărui însemnătate o voi descifra pe deplin istoricii viitori ai teatrului: s-au oficiat în cinstea omului jocurile dionisiace ale erei noastre. Desfrul de tinerețe, onestitate și puritate, care ne cuprindea dinspre scenă, ne proiecta într-o lume reconfigurată prin magia cimpurilor electromagnetice — o lume în fașă astăzi, dar care mâine poate deveni amenințătoare, dacă nu i ne împotrivim cu armele dintotdeauna ale omului: dragostea, frumosul și bucuria de a trăi. Este ceea ce ne-au spus, ne-au cîntat, dansat și mimat tinerii interpreți, iconoclaști plini de candoare și duioșie. Fieșc ni s-a părut de aceea, tuturor, să ne reîntilnim aici cu meditația hamletiană: „What a piece of work is man?” — cîntată nostalgic și mîndru de doi tineri, un alb și un negru, moment admirabil, căruia nu i-ar putea găsi cusur nici cel mai sever shakespeareolog.

În altă seară, la Old Vic, sediul Teatrului Național englez, se reluase spectacolul *Dansul morții* de Strindberg (ambele părți) cu Laurence Olivier în rolul Maiorului. Dușmănia, disprețul, singurătatea, frustrarea și triumful unor pasiuni mărunte, exacerbate de neputință și de spaima morții — toate acestea mocneau pe scenă, transmise prin mijlocirea unui joc actoricesc desăvîrșit; dozare subtilă a cadențelor, crescendouri ținute în frîu și declanșate cu precizia unei măiestrii fără de cusur. Spectacol exemplar, muzeal, care trebuie și — spre deosebire de *Hair* — poate fi înregistrat pe peliculă, fără a-și pierde din calitate, *Dansul morții* a avut, printr-o stranie analogie cu titlul, ceva din fascinația tulburătoare pe care o exercită asupra noastră frumusețea impecabilă și sterilă a ritualului de îngropăciune.

Între delir și devoțiune, între *Hair* și spectacolul strindbergian, teatrul londonez ne-a oferit în vara și toamna trecută un spectru discontinuu, marcînd din nou natura imponderabilă, de subtilă și labilă suspensie, a chimiei intime a fenomenului teatral.

* * *

Multă vreme nu s-a vorbit decît despre tradiționalismul britanic: schimbarea gîrzii de la palat, Armata Salvării, ținuta de seară la teatre, mersul la biserică duminică etc., etc. De la un timp încoace, imaginea s-a modificat. Londra este sinonimă cu cel puțin două revoluții ale existenței cotidiene contemporane: muzica celor patru Beatles și minifusta, care ambele au modificat structural comportamentul și ritmica interioară a generației tinere, exprimîndu-le în același timp. La schimbarea gîrzii nu mai cască ochii decît turiștii americani... și nemți, tăcînd din aparatele de filmat, cît despre celelalte... Recent a ieșit o nouă ediție Oxford a Bibliiei, ilustrată de graficieni de mina întîii, într-o manieră cînd abstractă, cînd figurativă, care exprimă o viziune foarte modernă, total refractară oricăror îngrădiri moralizatoare. În Hyde Park, perechile de îndrăgostiți nu se sfîșec de lumina zilei, iar la răsăruci de străzi răsăr mici grupări de muzicieni „pop”, care cîntă mai mult de plăcerea de a cînta și fac cheta cam în felul următor: „Dacă spun: «dați pentru Vietnam», sînteți în stare să refuzați; așa încît dați și nu-ntrebați!” (Wardour Street, colț cu Shaftesbury Avenue, septembrie 1968). Contestator și „implicat”, tineretul alcătuiește un procent masiv al populației. Din păcate, sînt periculos de numeroși acei care au ales ca modalitate de protest rebeliunea capilară, neglijența sau exhibiționismul vestimentar și evadarea în onirismul psihedelic, generat de droguri. Dai peste ei, lamentabili, pe treptele bisericii Saint Martin din Trafalgar Square, de pildă, și preferi să-i ocolești.

Dacă ești cît de cît la curent cu aceste aspecte mai noi, te aștepți să ai revelația, sau șocul, unor avangardisme senzaționale atunci cînd pășești în domeniul prin excelență spectacular al teatrului. Și ești descumpănit — o clipă, poate, dezamăgit — că lucrurile nu stau așa. O stagiune londoneză te poate surprinde prin „cumințenie”. Să ne-nțelegem. Nu este vorba de un mers sistematic pe cărări bătute și bătătorite,

ci de simpla alegere a drumului (modalităţii, text, autor etc.) predilect fără concesi făcute modelor de o zi. Fetişismul „ultimului răcnet” în materie de abscons, absurd etc. nu l-am întâlnit acolo. Cu dezinvoltură şi mult „fason”, teatrul londonez îşi vede de treaba lui. Ceea ce îl caracterizează în primul rînd este seriozitatea şi conştiinţiozitatea profesională. În toate ipostazele lui — tîn să precizez acest lucru. De pildă: mult denigratul teatru comercial din West End — dintre cei care au avut prilejul să-l frecventeze, să ridice mîna cine n-a rîs cu poftă la *In þom* de Ustinov, sau nu a fost înduişat de întîmplările banale, dar atît de umane din *Primăvara şi vin roşu* de Bill Naughton! —, acest teatru lucrează în definitiv cu piese foarte bine făcute, cu replică agilă, suspens, doza de amor şi intrigă şi cu toate elementele necesare unui divertisment care se legitimează ca atare. Actorii nu „fac băscălie”, joacă cu răspundere şi profesionalism ireproşabil. Desigur, alte criterii prezidează la alegerea unei piese în cazul Teatrului Royal Court, al companiilor National Youth Theatre sau Royal Shakespeare sau al Teatrului Naţional — deşi, în ce-l priveşte pe acesta din urmă, am impresia că criteriile sînt incerte şi adesea discutabile. (Recent, a fost foarte controversată jucarea unei piese contemporane italiene, *Anunþul* de Natalia Ginzburg, care a prilejuit însă o creaţie actriþei Joan Plowright). Deosebit de interesantă mi s-a pãrut experienþa celor de la National Youth Theatre: creată în 1956 cu scopul programatic „de a stimula tinerii să preþuiască artele teatrale, fie în calitate de spectatori, fie în calitate de participanþi”, compania este condusă şi modelată de profesionişti serioşi, în frunte cu Michael Croft, dar este alcătuită în majoritate de amatori. Ce-i drept, amatori de cursă lungă, care se supun unei discipline şi unui studiu constant în cadrul cursurilor teatrale speciale. Aici se ilustrează dictonul despre mulţi chemaþi şi puþini aleşi, căci numai foarte puþini devin finalmente profesionişti ai scenei, se pare că vreo zece la sută. Formaþia interpreþilor impune şi stilul repertoriului: piese pentru şi despre tineret, cu scene de masă, multă mişcare, tablouri scurte, dialog viu, ritm susþinut. Aceasta nu i-a împiedicat să prezinte o versiune condensată din *Richard II* sau din *Iulius Cezar*. Mai ales, i-a obligat să recruteze dramaturgi; astăzi, de succesele, atît de casă cît şi de prestigiu, ale companiei este strîns legat numele unuia dintre cei mai promiþatori dramaturgi englezi, Peter Terson.

Cînd vorbim despre Royal Court, vorbim, de fapt, după cum se ştie, despre clubul de artă „The English Stage Company”, al cãru sediu public este. Vorbim însă, mai ales, despre ceva ce, în Anglia ca şi la noi, este recunoscut a fi problema-cheie a teatrului: dramaturgia originală. Absenþa fetişismelor nu scuteşte dramaturgia contemporană engleză de alte tare, cum ar fi, printre altele, o excesivă investigare a deviaþionismului de ordin erotico-sexual. Iscată nu ca o simplă modă, ci dintr-o răbufnire antipuritană, cu explicaþii şi rădăcini vechi în viaþa engleză (analiza lor nu poate intra în preocupările articolului nostru), această tendinþă ameninþă — cred eu — să evolueze cãtre un conformism anticonformist, la fel de stînjenitor pentru artă, ca şi orice alt dogmatism. Dar odată precizată această rezervă, trebuie spus că tratamentul acordat dramaturgiei originale în Anglia ar putea fi rezumat cam în felul următor: nici sfîrtecată, nici considerată ca un olog; nici cu barda, nici cu cîrjele. Adică, oamenii scriu — mai ales tinerii: Christopher Hampton avea 18 ani cînd a scris prima lui piesă reprezentată, de altminteri foarte dură şi tulburătoare: *Cînd ai văzut-o ultima oară pe mama?*; dacă din tot noianul se consideră că o piesă spune ceva, că autorul ei are talent, piesa se joacă. Dar se cheltuieşte foarte puþin cu punerea ei în scenă (se poate — şi chiar cu gust), se fac un număr minim de repetiþii (actorii vin cu rolurile gata învăþate) şi piesa se menþine pe afiş numai atît timp cît vine public („a limited run”, un număr limitat de spectacole; iată o menþiune care însoţeşte cu luciditate multe din anunþurile referitoare la prezentarea unor astfel de piese). Nu este exclus ca în acest fel să se strecoare pină sub luminile rampei şi unele lucrări fără deosebită valoare, deşi, competiþia fiind mare, selecþia e destul de riguroasă. Dar cert este că nu riscă să fie trecute cu vederea talentele reale (aşa au fost lansaþi Osborne, Arden, Bond, Joe Orton şi alþii), nici nu se practică oþioasele pledoarii „în sprijinul dramaturgiei originale”, care le creează dramaturgilor complexe de inferioritate, iar spectatorilor alergii cronice.

Cluburile au jucat un rol important în viaþa teatrală engleză, în ciuda faptului că acolo sînt privite de unii oameni, de teatru şi ei, ca fenomene periferice. Mi se pare nejustificată această desconsiderare, acum mai mult ca oricînd. Iată de ce: cît a existat rolul de cenzor al Lordului Şambelan, cluburile au fost, uneori, doar mijlocul

de a putea prezenta legal, cercului restrîns de membri și invitații ai acestora, unele piese mai „șocante“ (nu strică să amintim totuși că toți autorii enumerați în paragraful precedent au debutat numai grație sistemului de cluburi; și la fel cu ei mulți alții). Astăzi însă, cînd Lordul Șambelan a fost îngropat, la figurat, în sunetele melodiilor lui Galt McDermot din *Hair*, cluburile sînt într-adevăr principalele ateliere de creație și experimentare a dramaturgiei și artei spectacolului. Laboratoare și facultăți de teatru în miniatură, cum este cazul Clubului Open Space, condus de Charles Marowitz, un american anglicizat, sau al Clubului Teatral din Hampstead, animat de James Roose-Evans, acestor nuclee teatrale li s-ar conveni de drept niște succinte monografii. Cu bani puțini și pasiune cu carul, cu inventivitate și spirit, întreprinzător — ce idee bună sînt, de pildă, „spectacolele de ora prînzului“, unde în schimbul unei sume modice omul ia și masa și vede și o piesă într-un act, uneori chiar de John Arden, ca în vara trecută la Clubul „Ambiance“, iar teatrul realizează un câștig —, aceste cluburi împing literalmente înainte carul lui Thespis, nepricepîndu-se întotdeauna să ocolească hîrtoapele și gropile, dar oricum nestînd locului. Apelațiunea de club nu trebuie să înșele pe nimeni; sînt teatre ca toate celelalte, doar ceva mai serioase, uneori. În jurul lor se strîng oameni — nu profesioniști ai scenei, ci simpli intelectuali pasionați de teatru — care pun în joc și bani, și prestigiul eventual al numelui sau poziției sociale, și relațiile lor, pînă și timpul, altminteri drămuț cu grijă în occident, pentru a crea, a sprijini și a gospodări aceste cluburi. Și mai neașteptat este să descoperi entuziasme de acest fel la oameni care, prin profesiunea lor, s-ar spune că sînt preocupați exclusiv de aspectul financiar al lucrurilor. Astfel, îmi amintesc de discuția avută cu Margaret Ramsay, o femeie de o rară istețime și vivacitate, de profesiune agent teatral, adică reprezentant legal și administrator al operei multor dramaturgi. Biroul ei, alcătuit din patru cămăruțe cam cît niște compartimente de tren strîmte, se află în inima Londrei pe o stradă foarte veche și de-a dreptul incredibilă, un fel de gang în care te strecoari dacă izbutești să-i descoperi intrarea. Dai mai întîi peste o cofetărie-cafenea dimensionată ca pentru Albă ca Zăpada și cei Șapte pitici, iar în rest — o atmosferă dickensiană. Spunea interlocutoarea mea, printre altele, referindu-se tocmai la cluburi: „Noi avem de-a face cu un public de filistini. Dacă te iei după gustul lor, e lamentabil. De aceea, ne descurcăm cum putem cu cluburile“. Și, în continuare, răspunzînd la o întrebare cu privire la o piesă reprezentată la clubul din Hampstead: „Bineînțeles că eu pierd bani. Dar băiatul are mult talent. (Colin Spencer era numele respectivului autor debutant — *n.n.*). Asta contează. Noi facem teatru, nu «show-business»“.

* * *

La capătul unei călătorii, te roade îndoiala că pe parcursul ei n-ai cules chiar tot ce s-ar fi convenit. La capătul unei relatări ca aceea pe care am încercat-o aici, ai certitudinea de a fi omis ceva esențial. Unica satisfacție este că ai izbutit să nu faci ceea ce n-ai vrut: n-am intenționat să fac niște microcronici. Mai întîi, pentru că mi se părea o treabă gratuită, cititorii neputînd să vadă spectacolele și, ca atare, confruntarea public-cronicar neputînd avea loc; apoi, pentru că rigorile spațiului tipografic mi-ar fi impus niște notații fugare și neargumentate, deci prezumțioase. Am consemnat doar cîteva constatări.