



Un actor excepțional — Rolf Hoppe (în centrul fotografiei) în „Ulciorul sfărâmat” de Kleist, la Dresda

TEATRUL ÎN R. D. GERMANĂ

PE LUNGUL DRUM AL SPECTACOLULUI CĂTRE PUBLIC

de VALENTIN SILVESTRU

Tectonica teatrului din Republica Democrată Germană e aceeași ca în toate planetele Thaliei și Melpomeniei: soluri stabilizate cu culturi variabile și grade felurite de fertilitate, subsoluri în curs de explorare, dând la iveală atit rocă sterilă cât și minerale prețioase și un strat incandescent, tînăr, unde materia răscolită își caută încă forma. Observatorul străin, care a mai vizitat acele locuri, își va da seama însă că, spre deosebire de o epocă mai veche — să zicem cu șapte-opt ani în urmă — mișcarea moleculelor e acum mai vie, transmutațiile elemen-

telor, mai ramificate și întreg peisajul mai divers colorat.

O confirmă nu numai spectacolele ci și discuțiile cu diverși factori de opinie.

Piscul cel mai înalt, totodată pămîntul cel mai ferm, stîncă de bazalt a culturii teatrale germane rămîne teatrul întemeiat de Brecht. Berliner Ensemble, instituție-antologie, pentru gîndirea și creația unui artist genial, deopotrivă model de permanență a unui spirit. Dacă-l frecvențezi șapte seri la rînd, citești șapte capitole ale aceleași cărți, concepute într-o extraordinară unitate

de atitudine și de stil, dar o întimplări mereu fascinante, ce-ți descoperă totdeauna universuri noi. Ideea politică e deschis afirmată, geometriile scenice trase cu peniță de oțel, cadența bătută cu metronomul, avertizarea spectatorului asupra peripețiilor e făcută necruțător. Culorile grele, cu dominantă cenușie, conturează un orizont apăsător — căci vocația acestui stil e pateticul implicit — sonoritățile dure ritmează vocile și pașii într-un curs ponderat dar implacabil spre deznoadămintele grave și înălțătoare; o stare de reverie din care te zmulgi greu, chiar și după ultima filfăire a perdelei albe cu zburlițul porumbel negru al lui Picasso.

Zilele Comunei: soniere alcătuită dintr-o piesă veche a lui Nordahl Grieg, adnotată de Brecht în 1948, documente autentice și imagini găsite în procesul punerii în scenă. Decor rond cu Parisul desenat într-o sanguină gingașă; o cafenea în prim-plan; defilarea pe cheiul Senei a răniților; bombarde înăbușite; discuții de stradă. În cabinetul lui Thiers, la Bordeaux, o simplă și enormă tapiserie de un mare rafinament. Cucerirea și pierderea unui tun de către comunarzii e un prilej de a se relata amplu, epic, mutațiile ce survin în starea de spirit a populației. Schimbări rapide ne duc mereu la primărie, unde se elaborează legi, se dezbate ardent problemele zilei, e decretată cu mare fior „Comuna din Paris“. Crainici înjobenați, aflați în lojile laterale, anunță evenimentele (din perspectivă guvernamentală). La primărie, pe străzi, proclamațiile sînt citite rece, dar emoția transmisă e clocoțitoare. La ședința decisivă, cînd trebuie hotărîntă împotriva armată, vorbesc febrili, toți odată, într-o armonizare perfectă a dezordinii, eroismului, îndoielii, desnădejzii amare, încrederei de fier într-un destin asumat. Discuția secretă a trimisului de la Versailles cu Bismarck are loc pe un culoar vid al Operei, în timp ce din sală se aud trillurile cîntăreței. Lupta pe baricade e tumultuoasă, dar iarăși, organizată, măsurată, exactă, cu efecte puține și tari. Teatrul acesta stăpînește pe deplin știința caracterizării și arta organizării scenice.

Sfînta Ioana a abatoarelor: zgîrie-nori aurii în Chicago-ul începutului de secol; un cor vorbit al muncitorilor cu fețe vâroase (noțiunea de figuratie din teatrul tradițional n-are aici nici un sens, sîntem în prezența masei, o masă umană compactă, care gîndește și acționează, luptă, șovăie, rezistă. În viscol, rezistența pasivă îi transformă pe muncitori în movile de zăpadă înghețată). Uzina închisă e un gard de sîrmă, culorile sînt ale cărbunelui și ruginii. Bursa e un șir de scări în rotundă. Un actor de o mare complexitate, Martin Flörching, e regele cărnii, stăpînul absolut al abatoarelor și deci al existenței orasului. Christine Gloger, o actriță fină, de o precizie uimitoare în tot ce săvîrșește, e Iohanna Dark, victima credinței naive în posibilitatea unei rear-

ticulări generoase a organismului social dezmembrat. Acțiunea e decupată pe zile: zile albe, negre, violuroase, tăcute, cu mani și prelungite tăceri, zile faste, cu muzica tristă a Armatei Salvării, zile de îndelungă cumplită, zile de șoaptă — cînd agenții de bursă comentează în cor vorbit, în șoaptă, monodiind pe o notă majoră neliniștea amenințătoare, ca într-un bizar oratoriu al cugetelor, iar muncitorii pregătesc în șoaptă greva. Mauler, regele cărnii, e arătat în toate ipostazele, crunt, fals generos, calculat, gînditor, slab, bestial, descojit fiind cu cuțitul brechtian pînă la os de carnea tuturor iluziilor, chiar și a aceluia pe care el însuși de nutrește despre sine. Apoi moartea Iohannei, martirizată chiar de ucigașii ei în lovituri de tobă, ce-i acoperă glasul, și în văzul mulțimii. Aici, la Berliner Ensemble, s-a descoperit o dialectică scenică excepțională a insului și a mulțimii, în raporturi mereu schimbătoare, pe traectul extrem de sinuos (și în scenă de loc simplificat) al istoriei însăși.

Woyzeck de Büchner: universul gris al căzării, al circiumii, al cîmpului pustiu, al sufletului macerat de boală, visuri și disperare al soldatului, aici Ekkerhard Schall, actor care combină ca un alchimist nebunia, luciditatea, istețimea, prostia prefăcută, simplitatea, crima, lumina ultimă a înțelegerii. O durere blindă supune această lume mică din care va izbucni, ca un țipăt, un adevăr mareț. Bîlciul, scena din circiumă, unde se cîntă la un fel de contrabas medieval cu cap de păpușă și la tobă, joaca nebunului cu copiii sînt contrapuncte de o intensitate tragică unică.

Privind toate acestea, la care amintirea adaugă *Mama*, *Coriolan*, *Mutter Courage*, ai realmente sentimentul că s-a descoperit un teatru nou, greu încadrabil în esteticile anterioare și căruia atributul de realist îi convine și nu-i convine. În orice caz, pare un atribut sărac, căci hiperbola scenică se constituie în cerurile înalte ale fanteziei, deși cu mijloace terestre, acolo unde poezia e totdeauna parabolă, neputînd fi deslușită — convertită adică în înțelesuri comune — prin raportări directe la fapte, la istorie, ci doar filtrată prin experiența generală a timpului ca să devină un bun individual al fiecăruia.

E adevărat că în demonstrația raționalistă a lui Brecht a intervenit, prin urmașii săi, un oarecare sentimentalism jilav și că mecanismul scenic nișuros, oxidîndu-se astfel, pierde cîte puțin din culorile primordiale, printre care era, de pildă, umorul. E știut însă că geniul nu se moștenește; după dispariția lui, fidelitatea urmașilor se exercită mai ales în conservarea moștenirii.

Și acest monument unic e, deocamdată, foarte bine conservat. Care va fi destinul său în viitoarele decenii, nimeni n-o poate prooroci.

Cum se acordează instituția teatrală germană de azi cu novatorismul contemporan

și care sînt eforturile sale în sensul unei originalități de structură se poate vedea, de exemplu, la Deutsches Theater din Berlin și, în parte, la „Maxim Gorki” și „Volksbühne”. Spectatorii români au cunoscut un exemplu concludent pentru căutările nu întru totul și nu convingător finalizate, dar atrăgătoare prin spiritul ce le călăuzește, în *Dragonul* de E. Schwartz. O opțiune repertorială mai nouă, *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* de Max Frisch, are parte în scenă, la început, de o caricatură fină, continuată cu frumoase sarabande ale măștilor. Personajul se autoironizează, mitul încercînd a-și dezvălui resorturile terestre. Cum se transformă această delicată și gravă demitizare, a unui autor inteligent (deși cam uscat), într-o operetă bufă, e greu de explicat. Don Juan — dotatul actor Alexander Lang — în haine de piele, blazat, un păun împaiat care țipă în mijlocul scenei, mișcările de grup coregrafiate și înfășurate în văluri iberice, atitudinile senzuale năclăiesc slăbirea inițială și toarnă vopsele grotești peste un desen ce promitea simplitate și nerv. De-abia în actul trei, cînd Don Juan, matur și incognito, mîncă alături de pașnica soție, mărul domestic al cunoașterii tîrzii, spectacolul își revine întru totul. Modernitatea lui e o ipoteză discontinuu demonstrată. *Testamentul cîinelui*, veselă traği-comedie populară a unui fel de Ivan Turbincă brazilian (autor Ariano Suassuna) e un musical nostim, agrementat cu melodii sud-americane într-un decor de favelă și în montare gimnast-dansantă. Eroii, doi derbedei simpatici, fac tot felul de șolțicării ca să împuște francul într-o mahala din Rio: vor avea parte de o veselă judecată în cenuri, unde vor fi revendicați de Belzebuth și salvați de Fecioară, astfel că mucalitul camaval se va sfîrși tot pe bunul nostru pămînt. Structura comică de sorginte folclorică e bine încheagată de regizorul Friedo Solter. Actorii sînt hazlii, dar efortul acrobatic nu le e prea la îndemînă, pe parcurs începe să se observe oboseala, antrenamentul lipsește. Sărăcia aparatului scenic, a tumultului, efectelor din lumea presupusă a fi dincolo, debilităză comedia și într-un fel o și „despopularizează”, schematizînd-o. Rămîne interesantă ideea de a altoi un folclor original pe o tulpină de comedie modernă; fructele s-ar putea să se coacă mai tîrziu. *Doña Rosita sau limbaul florilor* de Lorca, piesă greoaie și neteatră, a fost tratată, plastic, într-o manieră barocă. Deschiderea cortinei oferă privirii un tablou extraordinar (scenograful acesta neobișnuit se numește Horst Sager). Un alb de zahăr e potopit de flori roșii, mărgele verzi, capete negre de taur, cranii galbene, idoli iberici bizari, clopote cu limbi vătuite. Un cal de o albeață ireală e sfișiat, la semnul Morții, de nimfe tăcute, dănuind sălbatic, care-i aduc la lumină viscerale-coliene, măruntăiele pietrificate în nestemate. E un rafinament al



Barbara Trommer (Ea) și Heinz-Martin Benecke (El) în „Nu sînt turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu, la Teatrul Municipal din Leipzig

aglomerației de simboluri, care tulbură. Dar mai tîrziu, regia plantează în acest peisaj hoffmanesc o odaie banală ce absoarbe toată lumina. Acțiunea lincezește, cu rare scîlpiri comice ori tragice, decorul inițial agonizează, moare, peste el se suprapun multe, foarte multe dantele și simpaticele actrițe nu mai au putere să lupte cu somnul frumoaselor rime ale poetului. Scenografia pier e singulară și... inertă.

Lipsa unei școli de regie e sesizantă și gazdele, oridecîteori ne-am antrenat în discuție, n-au întîrziat s-o recunoască. Un admirabil om de teatru, dr. Rudolf Münz, responsabil principal al școlii superioare de teatrologie din Berlin, făcea chiar o subtilă relație între existența unui front regional puternic și calibrul cercetării teoretice, considerînd — pe drept cuvînt — că regia autorizată poate fi un impuls pentru critică și un ferment al teoriei.

Orizont scenic

Că nu e vorba de regizori tineri ori de regizori bătrîni ci de necesitatea unui cu-

rent regizoral care să dea o temperatură mai înaltă potențialului actoricesc, o demonstrează și mai clar provincia. La Leipzig, un regizor foarte tânăr, Peter Förster, a montat remarcabil, vioi și spiritual. *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, iar profesorul său, directorul general al teatrelor din oraș, prof. Karl Kayser, a întemeiat un „teatru de pivniță”, un atelier experimental unde îi supune pe toți actorii unor binefăcătoare probe de diversificare a modalităților de joc, a contactelor cu publicul, a însușirilor sintezei scenice. *Blues pentru mister Charlie* de Baldwin vădea o disponibilitate tinerească pentru o formulă aerată de teatru agitatoric amintind de Piscator, cu un joc modern, cu esențializarea faptului scenic. Poate că tocmai lucrul cu actorii — cu unii actori — rămînea în suferință, dar cadrul, ideea, atestau o preocupare proaspătă și un spirit cutezător. Piesa românească a avut parte de o înscenare cuceritoare: *Ea* e o fată înaltă, mlădioasă, de o frumusețe frustă, veselă, simplă; *El*, un flăcău sobru, simpatic, cu ochelari, înfășurat în treciul de student, purtîndu-și preocupat geamandaul. Discuția demara rapid, personajele erau mobile, compoziția regizorală le făcea să umple mereu scena, pe traiectorii diverse, bine studiate. Dialogul era dens și transparent, ideile limpezi, poantele servite prompt, natural. Eroi îi imaginau voioși — uneori poate prea voioși — peripețiile posibile ale unei viitoare familii și în jocul acesta al fanteziei juvenile — puțin sarcastică, puțin tandră, puțin neliniștită — li se serveau, din cerul scenei, pe o muzică șăgalnică, mobile, animale ale pădurii, pașii cu flori, sobe care fumează. Iar de undeva, de pe margini, soseau, într-o defilare zeflemisitoare, aurite și foniere florentine cu trei uși, mașini de ultimul tip, ba chiar și ocazii extraconjugale în maxipaltoane, cizmulțe de piele de șarpe pămîntean și priviri de șarpe edenice. Cu un temperament dinamitar și o feminitate zglobie, cu un farmec ingenuu și un mod foarte personal de angajare bruscă în acțiune, actrița Barbara Trommer strigă dezinvoltă, rîde cu poftă, își sufocă iubitul în sărutări pătimașe și îmbrățișări de menghină, se supără cu fulgere și se aruncă asupra inamicilor presupuși ca o pisică sălbatică. Sub funtuna aceasta de reflexe surprinzătoare, veghează, nebănuit de către profan, un control rațional bine pus la punct, stăpînind transferurile de pasiune, gradațiile tonului, întreaga diagramă a mișcărilor. Actorul, Heinz Benecke, strălucește de inteligență scenică, pîrînd a fi paratrăznetul pentru descărcările electrice ale partenerii; el își impune cu maximă siguranță personajul. Numai sfîrșitul e de un optimism dulceag, contravenient tendinței piesei de a formula dubii stenice și de a perspectiva cu

gravitate destinele implicate. La Leipzig, eroii ajung la „soseaua principală” — ca într-un happy-end confectionat. „Mi s-a părut că s-ar apropia astfel mai mult de spectatori mei tineri” — mi-a mărturisit regizorul, după ce a ascultat cu bunăvoință reproșul critic. „Pe mine m-a nemulțumit însă acut soluția scenică a finalului — a declarat, în ripostă, tumultuoasa actriță — aș prefera-o oricînd pe cea din text”. Discuția cu colectivul — care sărbătorea premiera — s-a prelungit pînă tîrziu în noapte, confirmînd, prin multe date, că izbînda din acea seară nu era accidentală.

La Dresda am văzut, în *Ulciorul sfîrmat* de Kleist, și un actor genial, Rolf Hoppe, care își făcuse, cred, singur regia personajului, deși directorul de scenă, Schoebel, un om foarte cumsecade, mi-a mărturisit că a intenționat să evite „dețasarea acestuia din ansamblu”. Jucîndu-l pe judecătorul Adam ca pe un zdrhan hulpa, fricos, hîtru, viclean, băgînd mîna în mîncăruri ca și în sinul slujnicilor, fără fereală, vîitîndu-se țărănește și hohotînd rabelaisian, actorul îi cuprîndea, în personaj, și pe șiretul primar obtuz din *Revizorul*, și pe vitalistul renescentist Galileu și pe homericele Falstaff, într-o imagine de o tulburătoare complexitate. Am văzut extrem de rar un artist care să asculte atît de adînc și să privească atît de atent la tot ce fac și spun ceilalți. Dar oricît se străduia să se rețină, acest vulcan comic se revărsa furtunos peste tot ceea ce se afla pe scenă — mobile, mincăruri, făpturi — nelăsînd nimic spectatorilor în afara propriei sale ființe. Deabia cînd dispărea — printr-un plin de haz efect scenic, rostogolindu-se în pivniță — se mai putea vedea cîte ceva din resturile dezastrelui. Evident, cu marea părere de rău a despărțirii și dorința de a revădea această impunătoare personalitate într-un mare spectacol, cu parteneri actoricești și regizorali care măcar să-i poată ține piept.

În sfîrșit, la Magdeburg, într-o săliță cu 80 de locuri, am avut prilejul să asist la o încercare de teatru literar, un foileton gazetăresc pus în scenă ca o lectură simplă, năruind necazurile unui inventator printre birocrați. Nu spectacolul — absolut anonim — ci ideea interesă și probabil că și aici, cînd se va găsi regizorul, autorii nu vor întîrzia să se adune — pentru că spectatori erau prezenți oricum.

Căci teatrul din R. D. Germană dispune azi de un public nemaipomenit de deferent, generos și prezent, pe care nu-l cîntește nimeni — nici cinematograful, nici televiziunea — din teatre. La toate spectacolele pe care le-am văzut seară de seară, timp de peste două săptămîni, în patru orașe, nu se aflau niciodată locuri libere.