

Heinar Kipphardt: „Ne supără și ne bucură lucruri asemănătoare”



Heinar Kipphardt, autorul comediei Se caută urgent un Shakespeare, ne-a vizitat de curind țara. Tinărul dramaturg german, căruia meritele creației sale literare i-au adus cinstea de a fi distins cu Premiul Național al R. D. G. pe 1953, ne-a împărtășit câteva din impresiile culese în scurta întâlnire avută cu mișcarea teatrală din țara noastră și ne-a vorbit despre mișcarea teatrală din Germania democrată.

„M-a bucurat — ne spune Kipphardt — faptul că am avut prilejul să văd piesa mea pe scenele mai multor teatre din țara dv. La Teatrul din Giulești, la secția germană a Teatrului de Stat din Timișoara și la Teatrul de Stat din Craiova. Am putut să-mi dau seama cu cită grijă și trageră de inimă s-a muncit în toate cazurile pentru realizarea spectacolului, cit de puternic s-au identificat diferitele colective actricești cu intențiile autorului. Pentru mine, ca autor, a fost o experiență aproape tulburătoare și cu atit mai neașteptată, cu cit atunci cind am scris piesa, nu gindeam că ea va fi jucată în străinătate. Realitatea a dovedit, însă, că — în toate țările care

construiesc socialismul — ne supără și ne bucură lucruri asemănătoare. Desigur, nivelul spectacolelor cu *Se caută urgent un Shakespeare* a fost foarte diferit, dar pot spune că ansamblurile celor trei teatre au înțeles să fie instrumente de comunicare a viziunii autorului. După reprezentații, am avut convorbiri foarte interesante și — cel puțin în ce mă privește — foarte utile cu interpreții.”

Scriitorul german se ocupă apoi mai pe larg de aspectele esențiale și fenomenele ce i se par a fi cele mai semnificative în mișcarea teatrală din țara lui.

„Stadiul actual de dezvoltare a artei teatrale din Germania nu poate fi cercetat, fără a se aminti situația socială și politică generală a întregii țări — ține să precizeze el de la bun început. — Noi, cei din R.D.G. facem totul pentru a menține unitatea culturii germane, folosim și sprijinim orice posibilitate de comunicare reciprocă între scriitorii care trăiesc în cele două părți ale Germaniei. La noi se joacă piesele unor dramaturgi antifasciști din Vest, deoarece înțelegem să încurajăm toate eforturile îndreptate împotriva reinvierii tendințelor imperialiste în țara noastră. Cit privește teatrul din Germania occidentală, ceea ce îl caracterizează este absența oricărei preo-

cupări de a cerceta în spirit critic realitatea înconjurătoare, sau de a influența această realitate în sensul atingerii unor anumite țeluri de viitor."

Și după o pauză, nu lipsită de semnificație :

„...Care era situația la noi, în R.D.G. în 1945 ? O abundență de rudimente rămase din etapa burgheză a culturii noastre teatrale, o degenerare, o sălbătăcire a limbii — moștenire de la fascismul german —, o ideologie fragmentară, neînchegată. S-au conturat atunci strădaniul numeroase și totodată foarte diverse, pentru a se ajunge la o nouă artă teatrală.

„Staatstheater“ este format din două unități : „Deutsches Theater“ și „Kammerspielhaus“ (Studioul) și este condus de Wolfgang Langhoff. E o instituție cu mari tradiții, care și-a primit cele dintii impulsuri de viață de la Otto Brahm. După cum știți, Brahm nu a fost un regizor, ci un critic, am putea spune, un conducător literar, înzestrat cu un simț excepțional în descifrarea sensurilor și curentelor epocii, un mare descoperitor de autori ca Hauptmann, ca Ibsen. Polemizind cu adepții academismului scenic de la „Hoftheater“, el a apropiat teatrul pe care-l conducea de noua mișcare ce se dezvoltă în cercurile militante pentru democrație și s-a străduit să creeze un *teatru al autorului*, un teatru a cărui sarcină primordială o constituiau simplitatea, fidelitatea față de conținutul operei literare și actualitate, un teatru de un tip cu totul nou în Germania. Noi, cei de astăzi, ne simțim deosebit de îndatorați lui Otto Brahm. Tradiția întemeiată de el formează astăzi un element esențial al artei actoricești pe scena noastră.

Mult mai cunoscut este urmașul lui Otto Brahm la conducerea lui „Deutsches Theater“ : Max Reinhardt. El a fost un strălucit magician, un mare poet al scenei, un remarcabil detector de talente actoricești ; lui i se datorează promovarea multora dintre marii actori germani, sub conducerea lui, teatrul a devenit un *teatru al actorului*. Trebuie, însă, să spunem că Reinhardt nu a avut punctul de vedere ferm al lui Otto Brahm și nici voința lui de a interveni în realitate și a o influența.

În ce ne privește, noi încercăm, în elaborarea unui nou stil de interpretare, să ne inspirăm în primul rind din simplitatea sobră și din fidelitatea clară față de text, care erau principiile fundamentale ale lui Brahm. Ne străduim să dobândim un stil care, din toate soluțiile posibile pentru o scenă, să se oprească totdeauna la soluția cea mai simplă, un stil care să se ferească de orice efect „teatral“ ca atare. Într-o perioadă de început, în înscenările noastre, ne-a preocupat în primul rind elementul culorii și abia mult mai târziu — pentru a fi mai precis, abia în ultimii ani — am încercat să împlinim stricta fidelitate față de text, îmbogățind-o cu cele mai bune realizări ale lui Max Reinhardt, fără a pierde din vedere țelul nostru, acela de a fi un teatru al autorului. Voim să creăm un teatru care să aibă întreaga bogăție a genului, întreaga strălucire a artei actorului, întreaga poezie a scenei.

În strădaniile noastre pentru înnoirea teatrului ne-a fost de un imens ajutor confruntarea cu opera actoricească și regizorală atât de însemnată a lui Stanislavski. Ceea ce ne interesează, înainte de toate, la Stanislavski sint roadele eforturilor din perioada mai târzie a vieții lui ; ele se cer adaptate dramaturgiei fiecărei țări, trebuie cercetate în spirit critic și aplicate în spirit critic în condițiile specifice proprii."

„Noi urmărim — *continuă Kipphardt* — ca spectatorul nostru să simtă că ia parte la evenimente ce se petrec acum, la o acțiune dramatică ; voim ca spectatorul să trăiască acțiunea odată cu cel ce o interpretează și pe această cale să fie îndemnat să-i adincească conținutul cu gândirea.

Orice lucrare dramatică conține momente emoționale și altele reflexive, raționale ; analog, sentimentul și gândirea se succed de-a lungul desfătării pe care o prilejuește un spectacol teatral și pe parcursul trăirii teatrale. În ce ne privește, sistem adversarii unui teatru lipsit de eficiență, cu alte cuvinte, al unui teatru care nu stărneste decit sentimente, iluzii și nu impune spectatorului să gândească. Nu voim un astfel de teatru. Pe de altă parte, nici nu socotim că teatrul este un fel de școală, menit doar să provoace procese de gândire. În această privință, punctul meu de vedere diferă de acela al unui alt curent caracteristic pentru viața noastră teatrală, de teatrul lui Bertholt Brecht."

Îi cerem scriitorului german să concretizeze afirmațiile sale în legătură cu

această problemă. Numele lui Brecht are o rezonanță internațională, piesele lui sînt jucate aproape în toată lumea; a început să se vorbească despre o școală regizorală brechtiană. De aceea, nu ni s-a părut lipsită de interes o precizare, pentru oamenii de teatru din țara noastră, în legătură cu rolul lui Brecht în nașterea și înnoirea creației dramatice și scenice germane.

„Știți de bună seamă, — ne răspunde Kipphardt — că opera dramatică a lui Bertholt Brecht — pe care, personal, o consider a fi cea mai de seamă în Germania, astăzi — s-a născut către sfîrșitul deceniului al treilea și a continuat să se dezvolte în timpul fascismului german, pe cînd Brecht se afla în emigrație. Această operă s-a ridicat împotriva teatrului de iluzie, împotriva teatrului care se mulțumea să stîrnească doar sentimente. Teatrului dramatic — să nu se uite că pînă atunci dramaturgia dominase întreaga sferă de cultură occidentală —, Brecht i-a opus teoria sa, a așa-zisului teatru epic; el era de părere că numai teatrul epic este în măsură să găsească forme care pot duce la procese de gîndire, eliminînd participarea sentimentală a spectatorului la evenimentele ce-i sînt înfățișate. Cu sau fără voie, Brecht se ratasează la dramaturgia lui Diderot, precum și la unele forme ale teatrului epic chinezesc. Ceea ce urmărește el este să-l facă pe spectator să nu uite nici o clipă că i se prezintă o acțiune, a cărei justițe el, spectatorul, este chemat să o cerceze în spirit critic. Atît în maniera de joc, cît și — în prealabil — în maniera de a scrie, Brecht ia unele măsuri, pe care el le denumește „Verfremdungen“ (obiectivări), menite să-l împiedice pe spectator să simtă odată și împreună cu personajul pus în scenă de dramaturg. În acest scop, el ne prezintă personajele sale în diferite funcțiuni și anume în scene succesive, nu concomitente. Așadar, Brecht este dușmanul oricărui teatru de iluzie: spectatorul să gîndească, nu să simtă.

Sîntem de acord cu Brecht că un teatru axat numai pe iluzie — un teatru al acțiunilor și sentimentelor luate în sine, izolate de realitate și care, lipsit de eficiență, nu duce la procese de gîndire, un teatru care nu influențează oamenii în sensul transformării realității inconjurătoare — este relativ inutil, că un atare teatru „distractiv“, burghez, nu-și mai are locul în epoca noastră. Dar, spre deosebire de Brecht, cred că spectatorul va fi mai curînd stimulat să gîndească și să acționeze prin mijlocirea simțirii, decît dacă se desparte gîndirea de simțire și se pune accentul pe latura demonstrativă a jocului. Este cazul să spunem că piesele și punerile în scenă ale lui Brecht constituie opere de artă însemnată, care exercită o puternică influență asupra intelectualității, atît în Germania cît și în restul Europei. Nu mi se pare, însă, că influența lor asupra publicului nostru muncitoresc ar fi deopotrivă de puternică. Firește, viitorul ne va arăta, care stil teatral poate să exercite o mai adîncă înrîurire și cred, în ce mă privește, că acest lucru va trebui să constituie, în ultimă analiză, criteriul hotărîtor în alegerea unei metode. Părerea mea e că dramaturgia lui Brecht și teoria lui în materie de teatru vor aduce o îmbogățire substanțială mișcării teatrale și dramaturgiei în ansamblu, dar nu cred că, în cele din urmă, teatrul epic își va putea afirma superioritatea asupra celui dramatic.”

Urmînd șirul relatărilor sale, Kipphardt s-a oprit îndelung și asupra rolului jucat de dramaturgia sovietică în viața actuală a teatrului german.

„Întîlnirea cu dramaturgia sovietică a fost de mare însemnatate pentru noi. Am găsit în scrierile dramaturgilor sovietici teme care ne priveau nemijlocit. Am găsit în ele un element cu totul nou în literatură: speranța. La drept vorbind, întreaga literatură critică burgheză nu a cunoscut decît eroul negativ; și ei i se poate aplica foarte bine celebra maximă a lui Valéry: „Optimiștii scriu prost“ — un cinism frumos formulat, dar o observație eronată. Firește că dramaturgia sovietică ne-a fost în acest timp de mare ajutor. Pe scenele germane se joacă un foarte mare număr de piese sovietice, de asemenea lucrările lui Gorki, Cehov, Gogol, Tolstoi.

Meritul de seamă al dramaturgiei sovietice în ce privește Germania constă, după părerea mea, în faptul că ea ne-a prilejuit adăstarea asupra temelor noi și a stimulat în scrisul nostru metoda care pune în valoare ideile socialismului.”

Această metodă — a realismului socialist — Kipphardt a urmărit-o și în scurtul lui popas făcut în țara noastră. D-sa n-a ezitat de aceea, în legătură cu teatrul românesc, să ne facă unele mărturisiri interesante, deși ele păstrează amprenta unor impresii fugare.

„Este o realitate ce nu poate fi tăgăduită : intelectualii germani știu foarte puține lucruri despre literatura românească, foarte puține lucruri despre cultura țării dv., foarte puțin despre arta dv. teatrală. Această situație se datorează, firește, politicii imperialismului german, care a învăluit într-o tăcere totală literatura popoarelor din răsăritul și sud-estul Europei și trebuie spus că nici după 1945 nu am izbutit, încă, să obținem cunoștințe multumitoare și temeinice despre țara dv. Vreau să înțelegem că am plecat spre România având noțiuni foarte sumare despre repertoriul dv. În Germania se cunoaște aproape exclusiv *O scrisoare pierdută* de Caragiale. Mărturisesc că așteptările mele în privința situației dramaturgiei și vieții teatrale românești de astăzi au fost în toate privințele depășite. Am putut vedea patru sau cinci piese, care, după părerea mea, prezintă interes și pentru repertoriul teatrelor noastre, piese care vădesc în mod îmbucurător calități literare, deși, firește, de un nivel diferit. Mă refer la piese ca : *Citadela sfărmată*, *Familia Kovacs*. Am revăzut, de altfel, și *Mielul turbat* de Baranga; deoarece în prezent se lucrează la „Deutsches Theater“ la punerea în scenă a acestei lucrări. Și o piesă mai veche mi se pare a fi interesantă pentru repertoriul german : *Ultima oră*.

Desigur că necunoașterea limbii dv. mă împiedică să formulez o părere mai documentată asupra calităților artistice ale spectacolelor pe care le-am vizionat. Dar vă pot spune că am avut sentimentul că există la dv. un mare număr de actori foarte buni, care urmăresc, prin jocul lor, să pună în relief conținutul adevărat al situațiilor și să susțină argumentația întregii piese ; ei se străduiesc să fie actori de ansamblu și îmi pare că au o deosebită înclinație pentru piesele de atmosferă, cu multă psihologie. S-ar putea să mă înșel, dar am avut impresia că arta dv. regizorală se află la un nivel inferior artei actoricești. Mai toate înscenările au fost corecte, au respectat ideea generală a piesei, dar nu am avut senzația prezenței unei personalități regizorale care să imprime ansamblului un stil precis, subordonat ideii lucrării și să mențină acest stil cu consecvență pînă la capăt. Totodată, mi s-a părut că regizorii și actorii dv. vădesc o oarecare reticență față de genurile mai puțin uzitate în cadrul realismului. Personal, sint de părere că pentru teatrul nostru realist este important astăzi să menținem întreaga bogăție a variatelor stiluri, în cadrul realismului. Să nu se uite că realismul nu presupune numai un joc de atmosferă, cu nuanțări psihologice, și că există și realismul fantastic, grotescul, farsa, burlescul. De asemenea, am deslușit și în ce privește scenografia o oarecare tendință spre un realism apropiat de naturalism ; scenografului nu i se acordă decît cu multe rezerve posibilitatea de a fi un factor dramatic constitutiv în ansamblul unui spectacol.

În ceea ce privește jocul actorilor, mi s-a părut mai puternic axat pe sentiment, decît la noi, în Germania. Elementele melodramatice și patetice sint mai reliefate decît în maniera noastră de joc, sau, mai precis, patosul nostru e mai rece, mai reținut. Firește că acest lucru stă în legătură cu evoluția istorică diferită pe care a cunoscut-o arta în cele două țări ale noastre. În stilul de joc al actorilor dv. se deslușesc limpede două școli : cea germană și cea franceză...”

Întrevederea cu Heinar Kipphardt ia sfîrșit, nu însă înainte de a fi aflat de la el că în tot timpul șederii în țara noastră, a respectat un program de lucru strict : în fiecare zi a scris două-trei ore la o nouă piesă, de inspirație folclorică, cu totul diferită — ne spune d-sa — de creația lui de pînă acum.