

deschidă în curînd, înmănuind în repertoriu *Platonov*, *Doamna Bovary*, *Omul este om* de Brecht și un spectacol compus din trei nuvele de Salinger.

Mărturisesc că nu gust opereta, și la București n-o frecventez. La Sofia m-am dus din simplă curiozitate să văd *My fair Lady* și am văzut un spectacol surprinzător, foarte aproape ca stil de *Pygmalion*-ul lui Shaw, și o Lizzi (lucru rar în limitele genului) — actriță pînă în vîrfurile unghiilor, care în plus cînta și dansa dumnezeiește. Adică un actor total, într-un teatru total.

Cam asta am văzut la Sofia. Firește, într-o săptămînă nu poți afla totul despre o mișcare teatrală. Dar poți intui coordonatele ei, liniile de forță pe care se mișcă. Am stat de vorbă cu mulți oameni de teatru bulgari în restaurantele și barurile pe care toate teatrele și le-au gospodărit în incinta lor. Acolo se mîncă, se bea, se fumează, se discută, se citește, se creează atmosferă. Am stat de vorbă cu un regizor care studiasse jumătate de an la Paris și cu altul care se întorsese după un an de practică în R.F.G. Am stat de vorbă cu dramaturgi, pictori, critici dramatice și cu foarte mulți actori. Sînt modești, sobri, muncesc cu rîvnă și seriozitate, cu un elan și o sinceritate impresionantă, cu o vitalitate care trădează sănătatea fizică și morală a nației.

Teatrul sofot e un teatru tînăr, nu numai ca medie de vîrstă (e evident că abia depășește 30 de ani), dar mai ales ca sens politic și social. E un teatru viguros, lipsit de subtilități serbede, de poncife și clișee străine spiritului național. E un teatru eminamente bulgar, așa cum pictura frescelor de la Boiana și a icoanelor din subsolul catedralei Nevski nu mai e bizantină, ci profund bulgară.

*Miron Niculescu*

## TEATRE ȘI SPECTATORI ÎN REPUBLICA FEDERALĂ A GERMANIEI

Odată ajuns în capitala unei țări străine, călătorul iubitor de teatru se instalează de obicei într-un hotel, merge seară de seară la teatru și-și poate face astfel o părere despre viața teatrală a țării respective. Rare sînt cazurile cînd curiozitatea îl împinge să-și ia geamantanul și să se ducă să vadă vreun spectacol în alt oraș. Spectacolele pariziene îi par suficiente, atunci cînd se află în Franța, iar efortul de a vizita unul din centrele dramatice provinciale recent înființate, mare; în Anglia, celebritatea trupei Royal Shakespeare îl obligă să părăsească Londra ca să vadă spectacolele de la Stratford on Avon, dar numai atunci cînd trupa nu joacă la Londra; în Grecia se va deplasa probabil pînă la Epidaur dacă a avut norocul să-și programeze călătoria în timpul festivalului... Căci, deși în ultima vreme fenomenul de descentralizare s-a accentuat aproape pretutindeni, se pare că, în majoritatea țărilor europene, pulsul vieții culturale este totuși mai febril în jurul centrului.

Dacă vrea însă să cunoască viața teatrală a Republicii Federale a Germaniei, același călător va fi de rîndul acesta obligat să-și păstreze condiția de călător. Aici va căuta zadarnic „un centru” unde să-și poată face o părere concludentă în acest domeniu. Va trebui să meargă din oraș în oraș, alegîndu-și, odată cu spectacolul ce-l interesează, avionul sau trenul cu care să ajungă la teatru înainte de ridicarea cortinei...

În mai toate orașele importante din R.F.G., pe lângă micile scene particulare, există un teatru subvenționat de municipalitate și de provincia respectivă; aceste teatre sînt în permanentă competiție, pentru a-și afirma înțietatea, și dacă nici unul nu a cucerit încă titlul absolut de „cel mai”, aproape fiecare se bucură de un excelent renume.

Vizitînd mai mult la voia întîmplării și a geografiei decît a alegerii cîteva din aceste teatre prestigioase, am avut neșansa să nu văd un spectacol de „avangardă” la Düsseldorf, și nici unul clasic la Schillertheater din Berlin. Stînd puțin în fiecare oraș, nu m-am putut erija arbitru și decide care Deutsches Schauspielhaus este cel mai bun. În acest prim contact direct cu peisajul teatral german, am avut de-abia răgazul să-mi formez cîteva impresii.

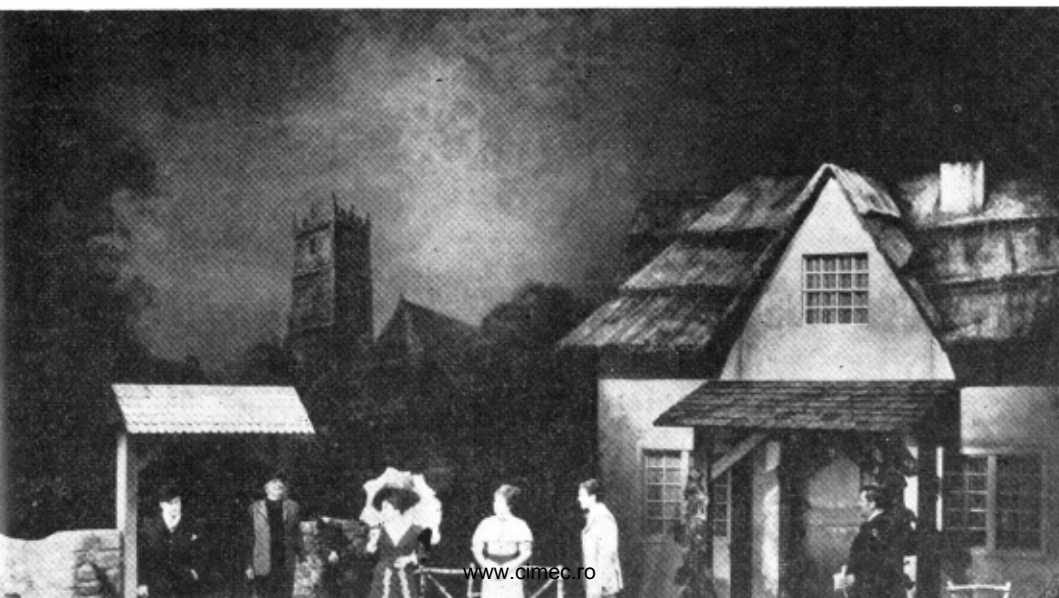
Prima, și mărturisesc cea mai puternică, este legată de condițiile montării spectacolelor, de spațiul imens și de înzestrarea tehnică cu totul excepțională a scenelor, pe

care scenografii își pot realiza orice vis al imaginației. De multe ori însă, această perfecțiune tehnică abuziv folosită se simte prea mult în spectacol. În teatrul cel nou din Bonn — adevărat complex industrial teatral — se joacă *Henric IV* de Shakespeare (în prelucrarea și regia lui Karl Pempelfort), spectacol deosebit de interesant, care prilejuiește câteva creații actoricești memorabile și în care regizorul a căutat să sublinieze, fără să îngroașe, ideile cu ecou contemporan. Scenograful (Sibille Alken Markus) însă, sedus de dimensiunile scenei (care are vreo 40 m adâncime) și de posibilitățile oferite de mișcarea turnantei, a imaginat o soluție care fragmentează supărător piesa. Reducând locurile de joc la trei, a împărțit turnanta circulară în două; a ridicat pe una din jumătăți un decor alcătuit din câteva elemente — în care se joacă scenele dintre personaje istorice, iar pe cealaltă jumătate a construit interiorul unui han care se întinde pe toate cele câteva zeci de metri cât măsoară deschiderea scenei și în care se joacă tablourile cu Falstaff. Apoi, turnanta montată pe glisantă dispare, lăsând scena complet goală. Ici, colo sînt plantate garduri de nuiele (care se mută pe întuneric pentru a indica trecerea dintr-o tabără într-alta). Acesta este al treilea loc de joc, locul luptei. Schimbările realizate prin mișcările repetate, cînd într-o direcție, cînd într-alta, ale turnantei devin în cele din urmă oboseitoare.

Alteori se produce o nepotrivire între proporțiile scenei și piesă. La Frankfurt am văzut, tot într-o montare uriașă (mă refer la spațiu), *Profesiunea doamnei Warren* pusă în scenă de Hesso Huber. În primul și, într-al treilea act, în care acțiunea se petrece în exterior, decoratorul Hein Heckroth a folosit întreaga scenă. A realizat astfel două grădini adevărate, împrejmuite de gard, în care personajele se puteau plimba în voie și puteau admira pînă în zare peisajul completat pe fundal. Cele două case (cea a d-nei Warren în actul I, cea a Pastorului în actul III) erau și ele case adevărate, cu uși și ferestre, în care se simtea existența încăperilor și în care eventual s-ar fi putut și locui. Drama însă nu cerea o atît de exagerată fidelitate față de realitate. În schimb, tensiunea risipită în atîta spațiu deschis se înmuia, jocul actorilor devenea mult pîca firesc și cotidian, actorii înșiși pierzînd din statură.

Pe de altă parte, fără perfecțiunea tehnică a teatrului modern și pe o scenă de proporții obișnuite, ar fi greu de conceput un spectacol grandios ca cel pus în scena de Hans Lietzau la Residenztheater (Bayerisches Staatsschauspielhaus) din München, după *Pantoful de mătase* a lui Claudel. Confruntarea (în versuri) dintre om și univers, descrierea pătimașă a întregului pămînt și a cerului, patosul unei iubiri ce după lungă

Scenă din „Profesiunea doamnei Warren“ — Städtische Bühne, Frankfurt am Main



suferințe se împlinesc pe plan spiritual nu pot fi transpuse scenice decât într-un cadru generos, pe măsura lor. Scenograful Jürgen Rose a păstrat intactă solemnitatea textului iar decorurile lui — înobilate de spațiu și idee — sînt de o gravă frumusețe. Eroi nu sînt de astă dată striviți de dimensiunile locului de joc, ci, dimpotrivă, capătă semnificație de simbol. Jürgen Rose a amenajat cu deosebire momentele în care în scenă se află un singur personaj: iată, de pildă, preotul rătăcind pe mare pe o corabie din care spectatorul vede doar un catarg în lumina scăzută a reflectoarelor. Eroul își pierde o clipă personalitatea sa proprie, pentru a deveni omul înfruntînd oceanul sau vitregia soartei. Sau iat-o pe Dona Proëza oferind pantoful Maicii Domnului: femeia tinăra și maiestuoasă, stăpîna pe sine și pe faptele ei, se transformă dintr-o dată în fața coplesitoare icoane — unic element de decor — care coboară perpendicular din înălțimea scenei pînă în podea. Și-a pierdut identitatea, nu mai este ea, ci femeia înspăimîntată de păcat, sau omul în colocvii cu Dumnezeu.

Pentru a menține tensiunea relațiilor dintre personaje, scenograful a restrîns pentru anumite dialoguri spațiul de joc, creînd astfel un nou plan în care se desfășoară drama iubirii. Don Camilo îi mărturisește Dinei Proëza dragostea ce i-o poartă, în timp ce se plimbă amîndoi pe lingă o perdea de crengi împletite; confruntarea dintre Don Camilo și Don Rodrigo se petrece în fața zidului cetății africane, scena de destăinuire a Dinei Musica, de confesiune a Dinei Proëza etc. au loc într-un decor limitat. Cu atît mai surprinzătoare devin, prin contrast, perspectivele ce se deschid în sălile palatelor sau pe tărîmuri exotice. (În scenele cu personaje multe, tendința scenografiei este de a feri cadrul de dezordine inutilă. E de menționat una din soluțiile ingenioase: pentru a elimina figurația curtenilor, scenograful a imaginat, într-o scenă de palat, două panouri mari pe care a pictat în alb și negru siluete de nobili spanioli în mărime naturală, fiecare într-o poză și cu o expresie deosebită.)

Foarte spectaculoase — deși de o mare simplitate — au fost decorurile în care am văzut *Egmont* de Goethe la Deutsches Schauspielhaus din Hamburg. (Regia Oscar Fritz Schuh, scenografia Ursula Schuh.) Un perete de lemn masiv — compus din pătrate felurit tratate (unul ornamentat, altul dînd impresia de vechi și ros de carii) și colorate în nuanțe de brun roșcat — forma elementul principal de decor. Locurile acțiunii erau marcate prin plasarea lui cînd paralel cu fundalul, cînd oblic într-una din părți sau avansat pînă aproape de rampă; în restul scenei, cîteva mobile, și ele masive, o fîntînă sau nimic. Interiorul casei lui Kätchen — casă tihnită de oameni simpli — cu tavan, cu ușă și ferestre, deși realizat cu alte mijloace, mult mai realiste, se lega perfect — prin proporții — cu restul decorului.

Calitatea principală a decorurilor acestor două spectacole (*Pantoful de mătase* și *Egmont*) nu era însă frumusețea plăcută ochiului, ci potrivirea lor perfectă cu textul și cu punerea în scenă; în ambele cazuri, scenografia nu s-a sfiit să se subordoneze regiei.

Aici intervine o trăsătură care mi s-a părut caracteristică fenomenului teatral german: autoritatea regizorului sau, mai corect spus, regizorul cu autoritate.

Semnificativ este de altfel faptul că în toate teatrele pe care le-am vizitat, directorii și animatorii sînt regizori: Boleslaw Barlog e director la Schillertheater și Schlossparktheater, Harry Buchwitz la Städtische Bühne din Frankfurt, Augustus Everding la Kammerspiele din München, Karl Pempelfort la Theater der Stadt, Bonn, Oscar Fritz Schuh la Deutsches Schauspielhaus din Hamburg, Karl Heinz Stroux la Schauspielhaus din Düsseldorf etc.

În epoca noastră se bucură de multă stimă regizorii cu idei. În spectacolele teatrelor din R.F.G. se simte mîna regizorului cu autoritate, a șefului de orchestră sub bagheta căruia sunetele tuturor instrumentelor se tocesc într-o simfonie.

Fie că orchestra e mare sau doar o formație pentru concert de cameră, fie că e alcătuită din instrumentiști fără ambiții sau soliști, toți răspund la comanda dirijorului, toți îl urmează cu convingere pe calea aleasă de el pentru descifrarea și interpretarea textului. De unde impresia de soliditate, de tot unitar pe care o lasă spectacolele lor.

Ceea ce însă nu înseamnă că performanțele actricești pot fi nivelate. Dar actorul bun nu are funcția de „capo comico” în trupă, nu strălucește ca o stea singuratică în decorul scenei. Ci, are mai degrabă funcția de diapazon la care încearcă să se acordeze colectivul. Am văzut pe două scene diferite — la Berlin și la Düsseldorf — drama lui Carl Zuckmayer, *Generalul dracului*, rechizitoriu aspru adus politicii hitleriste. Piesa



Scenă din „Henric IV” de Shakespeare — Theater der Stadt, Bonn

este axată pe un erou principal — generalul de aviație Harras. Rolul a fost jucat — în ambele spectacole — de doi actori excelenți: Günther König la Düsseldorf și Carl Raddatz la Berlin. După reprezentație, spectatorul nu pleacă însă din sală doar cu imaginea personajului principal, cum se întâmplă de multe ori când a stat față în față timp de două sau trei ceasuri cu un actor foarte bun, ci cu o imagine coerentă a întregului spectacol. Ioana Maria Gorvin — una din actrițele cele mai cunoscute — interpretează la Hamburg rolul principal din *Un tramvai numit dorință* a lui Tennessee Williams; restul distribuției este alcătuit din actori cu renume mai modest; dar spectacolul nu devine nici o clipă recitalul unei vedete, interpretările păstrând echilibrul rolurilor, așa cum l-a gândit autorul.

Afirmația banală că actul teatral rotund implică, alături de text și interpretare, încă un factor la fel de important, și anume publicul, găsește o frumoasă confirmare în sălile germane de teatru. Un public numeros, atent și respectuos față de munca actorilor, acordind cu vădită plăcere oarecare solemnitate faptului de a veni la teatru, răce ca întâlnirea spectator-interpreți-autor să se împletească armonic.

Poate că aici își spune cuvântul și existența unor vechi tradiții de cultură.