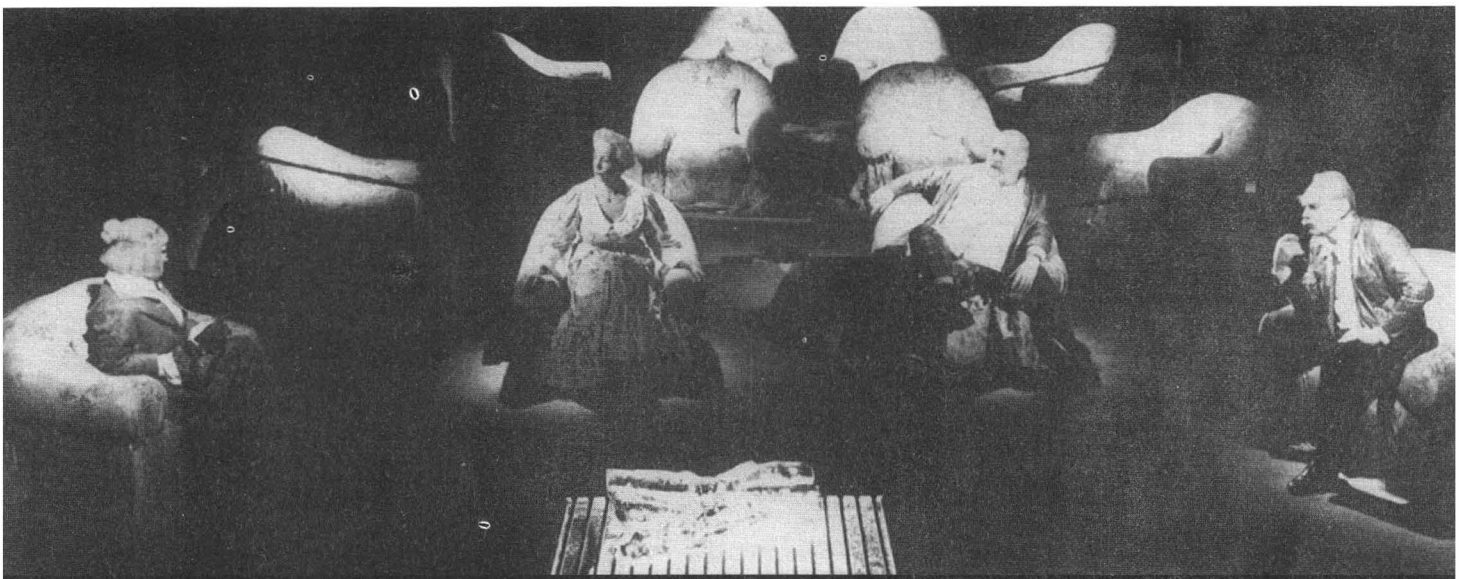

Scenă din Cântăreața chelă de Eugen Ionescu la Kammerspiel Frankfurt (regia: Thomas Schulte-Michels)

Umbra lui Goethe la Weimar

Numele orașelor Weimar și Frankfurt au conotații diferite, de natură culturală, economică, istorică, dar ceea ce, cred eu, le leagă, în ciuda diferențelor (cel dintâi – un mic, dar admirabil centru cultural și artistic; cel de al doilea – un puternic, masiv, autoritar oraș financiar, cu clădiri uriașe, aproape zgârie-nori, îmbrăcate în oțel și sticlă), este Goethe. Goethe, pentru că orice om venit la Frankfurt trece pe lângă casa în care s-a născut și a copilărit marele poet, filosof, umanist, iar dacă te duci la Weimar ești învăluit de atmosfera goetheană, aproape totul aici datorându-i-se, de la amenajarea parcului până la celebrul Teatru Național.

Simpozionul „România și clasicismul german", organizat de Südosteuropa Gesellschaft din München și de Fundația Culturală Română, în luna martie, mi-a prilejuit revederea celor două localități, despre care aveam numeroase amintiri din anii trecuți.

Teatrul din Weimar a fost întotdeauna bun, umbra lui Goethe, gloria, autoritatea lui obligându-i parcă pe urmași să nu-l trădeze pe demiurgul scenei germane, dar acum mi s-a părut mai bun ca oricând. Sunt vizibile, în teatru, forme variate de spectacol, de la opera de mare montare până la dansurile moderne, la opera de cameră sau la piesele scurte. Succesiunea spectacolelor, a premierelor, apariția și dispariția fulgerătoare, meteorică a unor montări sau, paradoxal, păstrarea altora stagiuni la rând – de pildă, **Er-Goetz-liches**, patru lucrări într-un act de Curt Goetz (1888–1960), excelent autor de comedii amuzante din prima jumătate a veacului, actor și dramaturg de mare succes în timpul său și popular până la incredibil și astăzi – fac parte din peisajul obișnuit al vieții teatrale.

Pentru mine, un autentic eveniment a fost însă **Ridicarea și prăbușirea orașului Mahagonny**, opera lui Kurt Weill, compusă pe baza piesei lui Bertolt Brecht, realizat pe scena mare a teatrului, cu toate forțele muzicale și actoricești concentrate aici. Nu am asistat chiar la premieră (care avusese loc la 26 februarie), ci la cel de al doilea spectacol; acesta părea însă tot o premieră, având în vedere sala plină și entuziasmul publicului.

Am văzut multe piese de Bertolt Brecht – tot ceea ce s-a jucat la noi, aproape tot ceea ce s-a jucat de-a lungul anilor la Berliner Ensemble, în Statele Unite sau pe alte meridiane –, dar niciodată **Mahagonny**. Știam piesa, cunoșteam acțiunea, personajele, structura ei expresionist-epică, ciudatul amestec de grotesc și dramatic, anunțând, prin unele date, **Opera de trei parale**, dar spectacolul mi-a arătat-o într-o lumină nouă. Pentru montarea lui Matthias Oldag nu pot găsi alt adjectiv decât **„brechtiană"** în toate resorturile și componentele; chiar dacă a acordat atenție muzicii lui Kurt Weill, aceasta nu răsună decât legată de, inspirată din și slujind până la identificare cuvântul brechtian, fiind determinată nu numai de starea personajelor, ci chiar de sonoritatea cuvântului găsit de poet. Pe scena mare a teatrului din Weimar, regizorul a creat mai multe spații de joc, unul dintre ele aflându-se în fața spectatorilor și înaintea fosei de orchestră. Decorul lui Dieter Lange sugera o corabie, partea din spate a scenei dând impresia unei punți având alături o scară ce-și schimba poziția; scăldată în lumină roșie, sau albă, sau albăstrie, ea se transforma în felurite locuri de acțiune, mai bine spus, în spații închise sau deschise. La început, eroii, constructorii orașului, rătăcitorii fără căpătâi Leokadia Begbick (Annemarie Queck), Fatty (Günter Moderegger) și Dreieinigkeitsmoses (Thomas J. Carson), se târăsc prin ceață și pustiu, visând la orașul ideal, ce apare dintr-o dată printr-un cabaret cu fete vesele și cheflii. Un uragan stârnit cu ajutorul unor uriașe ventilatoare, o furtună de hârtii împrăștiate pe scenă îl aduce și pe Jim Mahoney, spânzurat în final pentru că nu are bani. Către sfârșitul spectacolului, judecații și condamnații sunt numai sarcasm și ironie, actorii

adresându-se direct spectatorilor și demonstrându-le că nu sunt cu nimic mai buni decât ei, că deși doresc iertarea lui Jim Mahoney, nimeni nu dă un ban pentru salvarea lui. Impresionante au fost mișcările de massă, grupurile pline de expresivitate evoluând într-o agitație dinamică sau într-o ordine mecanică și automatizată. Actorii-cântăreți au fost desăvârșiți și în cânt, și în joc sau în rostirea cuvântului.

Mahagonny a fost o premieră, dar alături de ea figurau și spectacole finale, anunțate chiar ca „ultima reprezentație". De pildă, pe 21 martie a avut loc cel din urmă spectacol cu piesa lui Athol Fugard **Meine Kindern, Mein Afrika!** (Copiii mei, Africa mea!), una dintre piesele sale consacrate problemelor Africii de Sud, o completare a celebrelor lucrări **Insula** și **Sizwe Bansi a murit** (jucate și la noi, cea dintâi la Sibiu, la secția germană, cea de a doua la Teatrul „Nottara", în regia lui Alexa Visarion). Un excelent spectacol de balet, modern, cu dezlănțuită fantezie a fost **Kranerg**, în viziunea coregrafului Joachim Schlömer, pe muzica lui Iannis Xenakis. Brechtiana piesă a lui Georg Tabori **Mutters Courage** sau, cu titlul englezesc, **The Courage of the Mother**, făcea, la rândul ei, parte din repertoriu. Numele acestui interesant dramaturg și regizor era prezent pe afișele de la Weimar și ca director de scenă al operei **Moise și Aron** de Arnold Schönberg, compusă cu cincizeci de ani în urmă și jucată la Weimar, în această stagiune, pentru prima dată, ca o tristă și sfâșietoare aducere-aminte a unei jumătăți de veac de la eliberarea Buchenwald-ului, cumplitul loc de exterminare de lângă orașul lui Goethe.

În teatru se desfășurau și repetițiile la noua premieră ce urma să aibă loc în seara de 8 aprilie, tot pentru comemorarea celor morți la Buchenwald: **Neguțătorul din Veneția** de Shakespeare, în regia lui Hanan Spin și scenografia lui Roni Toren (ambii din Israel), cu Karl Markatz în Shylock.

Dacă la Weimar am avut prilejul să văd spectacole la a doua reprezentație sau repetițiile unor noi premiere, la Frankfurt am fost prezentă, în seara de 24 martie, chiar la cel dintâi spectacol cu noul succes al teatrului: **Cântăreața cheală** de Eugen Ionescu, cu Eva-Maria Strien în rolul servitoarei Mary, o actriță ce reunește temperamentul și explozia vitală ale Soniei Cluceru și Tamarei Buciuceanu. Städtische Bühnen, Teatrul Municipal de pe strada principală ce leagă gara din Frankfurt de piața Romer-ului (centrul vechi al burgului medieval, cu sala de alegere a împăraților germani, admirabil refăcută, transformată în oază pietonală într-un megalopolis al zgomotului și al vitezei) are două săli, sala mare și Kammerspiel, studioul, intim, plăcut, numai bun pentru montări experimentale. La Frankfurt există însă și alte teatre. În primul rând, opera, unde se juca chiar în acele zile tetralogia wagneriană **Inelul Nibelungilor**, în regia și scenografia lui Herbert Wernicke, cu decoruri și costume din zilele noastre, parcă într-o întrecere pătimașă cu viziunea lui Patrice Chéreau, care a alungat din spectacolul său aburii începutului de lume și mișcarea de vis creată încă de Adolphe Appia. Costumele moderne au început să fie utilizate aproape în toate punerile în scenă ale operelor clasice, indiferent dacă sunt antice sau shakespeariene. Veșminte contemporane sunt și în **Orestia** de Eschil, montată la Moscova anul trecut de Peter Stein, și în spectacolele lui Peter Zadek sau Claus Peymann, ca semn vizual al generalizării sensurilor și al corespondențelor cu problemele noastre.

Dar să mă întorc la **Cântăreața cheală**, în regia lui Thomas Schulte-Michels și scenografia Susannei Thaler, un spectacol incitant, cu propuneri noi, în ciuda numeroaselor variante scenice cunoscute de această piesă. Nu numai Eva-Maria Strien, cea mai admirată veterană a comediei germane, ci toți interpreții – Günther Amberger (D-l Smith), Carmen-Renate Köper (D-na Smith), Wilfried Elste (D-l Martin), Ingeborg Engelmann (D-na Martin) – sunt monștri sacri ai scenei germane, actori cu ani serioși de profesie, măiestrie desăvârșită și energie inepuizabilă. Singurul actor tânăr a fost Wolfgang Gorks – Pompierul, dărâmat pur și simplu în clipa în care Mary îi sare în brațe cu grație de felină și kilograme de duenă.

O cortină de culoarea apelor cu frunze de nuferi, adăugată, pentru că scena de la Kammerspiel este deschisă, fără rampă, ne-a întâmpinat la intrarea în sală. O dată cu deschiderea cortinei i-am văzut pe doamna și domnul Smith îngropați în fotolii verzi, largi și comode, sub un ceas uriaș, cu mecanismul interior spre noi, oglindit parcă în alte două ceasuri mai mici, agățate pe pereții unei camere multiplicate. Multiplicate erau și fotoliile, pentru că scena era plină de niște accesorii verzi ce m-au intrigat nespus, cu atât mai mult cu cât numai patru dintre ele au „jucat" în timpul spectacolului. „Precis e o influență a **Scaunelor**", mi-am spus în gând; dar nu era așa, pentru că, înainte de final, fotoliile s-au umplut de manechine, identice din toate punctele de vedere, până la confuzia totală, cu cei patru protagoniști. Era imaginea multiplicării la infinit a ceasurilor, a familiilor Smith și Martin, și numai în clipa în care actorii s-au ridicat pentru aplauze i-am putut deosebi de sosiile lor artificiale.

Cheia spectacolului a stat în mâna actorilor, ei jucând cu dăruire, apărându-și „opiniile" cu înfocare, cu pasiune, cu agresivitate. Și textul ionescian absurd căpăta semnificații logice prin angajarea eroilor, prin convingerea cu care credeau în realitatea ireală a universului lor „englezesc" și „răsturnat".

Poate ar fi trebuit să mă opresc și asupra pieselor germane noi, dar, cu mici excepții, ele nu mai au încărcătura celor scrise de Botho Strauss sau Tankred Dorst, teatrul atrăgându-i pe spectatori mai mult ca oricând prin actorii săi. Acest lucru l-am constatat și la Weimar, mai ales la spectacolul **Er-Goetz-lIches**, pe care l-am amintit: patru miniaturi dramatice de un haz irezistibil, cu certe ecouri din **Hora** lui Arthur Schnitzler – femei dispuse să-și înșele soții, bărbați gata de aventuri chiar și cu servitoarele, oameni de afaceri falimentari – și cu dialog sclipitor. Hasso Billerbeck, Bernd Lange, Manfred Heine, Annette Buschelberg, Katrin Schwinge și Roswitha Marks au fost cei șase interpreți weimarezi care s-au amuzat, cu o imensă bucurie a jocului, cu fină atenție acordată detaliilor, să dea viață eroilor lui Curt Goetz. S-au bucurat de succes la fel ca și actorii din Frankfurt, materializând aproape o răsturnare a situației pe care o cunoșteam în teatrul german: teatrul în care, timp de un secol, a dominat directorul de scenă, a devenit un teatru al actorului.

În aprecierile critice am întâlnit adeseori adjectivul „postmodern", pentru cele mai diverse montări, dar trebuie să recunosc că nu sunt în stare să-mi dau seama ce definește acest termen: spectacolele „retro"? marile montări în costume moderne și în ambianța zilelor noastre? sincretismul prezent în cele mai multe spectacole? sau toate la un loc?

Am văzut, în această călătorie la Weimar și Frankfurt, spectacole bine jucate, actori excelenți și un eclectism de bună calitate. Poate că acesta este „postmodernismul" în teatru.

ILEANA BERLOGEA