

UN REGIZOR GERMAN ÎN ROMÂNIA: KARL HEINZ MARTIN

REMUS ZĂSTROIU

Este îndeobște cunoscut faptul că după primul război mondial, în cadrul unei explicabile atitudini generale de răceală, dacă nu de ostilitate, față de germani, și cultura germană a fost pentru o perioadă oarecum ostracizată în Franța, în Anglia, Italia și în alte țări ale fostei Antante, printre care și România. În ceea ce privește țara noastră, o privire atentă a acestor relații ne relevă că, fiind într-o anume măsură de un tip special, ele nu au fost în nici un caz, în acel timp, unele de respingere. Iată un singur argument, dintre multe altele care ne stau la îndemână, pentru a întări această aserțiune. Îndată după încheierea păcii, mulți tineri intelectuali români, dintre care unii luptaseră pe front, au reluat, urmînd o tradiție veche de secole, drumurile spre marile centre universitare germane sau austriece. Astfel, Dan Barbilian (poetul Ion Barbu) și Tudor Vianu se îndreaptă către Tübingen și Heidelberg, iar Lucian Blaga, Alexandru Busuioceanu și Nichifor Crainic spre Universitatea din Viena. Între cei ce căutau răspuns, în experiența germană, la întrebările și nedumeririle lor, se numără și Soare Z. Soare, un regizor de teatru aflat la începutul carierei și puțin cunoscut în România. El este acceptat să lucreze, în anii 1920 și 1921, de Max Reinhardt și de directorul teatrului berlinez „Tribüne“, Karl Heinz Martin. Ne rezumăm acum a spune că rezultatele activității lui Soare au fost destul de bine primite în mediile teatrale berlineze, iar între K. H. Martin și el s-au stabilit legături profesionale și omenești dintre cele mai bune.

Așa se face că împreună au schițat un proiect oarecum hazardat. Românul i-a vorbit probabil regizorului german despre lumea teatrului din țara natală, cu entuziasmul și fantezia care îi erau caracteristice, și Martin s-a arătat curios să o cunoască la fața locului și, eventual, să activeze pentru un răstimp la București. Vizita, spre sfîrșitul anului 1921, în capitala Germaniei a lui Victor Eftimiu, directorul general al teatrelor, le oferă celor doi prilejul de a apropia de realizare

planurile lor. Scriitorul român se arată favorabil propunerii; împreună, ei schițează un repertoriu posibil și stabilesc datele între care agenda lui Martin, destul de încărcată, îi permitea să vină în țara noastră. Dar schimbările politice de la București au ca rezultat înlocuirea lui Victor Eftimiu de la direcția teatrelor cu Alexandru Mavrodi. După obiceiul locului, noul gestionar al destinului teatrului românesc anulează toate hotărârile directorului demisionar. Între acestea se numără și încheierea contractului dintre Teatrul Național și Karl Heinz Martin. Eftimiu nu abandonează însă proiectul. El contactează cel mai în vogă teatru particular de atunci, Compania Bulandra, și găsește aici o înțelegere deplină. Discuțiile cu Martin sînt reluate, prinde formă o nouă variantă de contract, se stabilesc date calendaristice, se schițează un repertoriu. Puse la curent, gazetele din Capitală, „Rampa“, cotidian ce urmărea cu prioritate viața artistică în primul rînd, încep, din ianuarie 1922, să facă loc în paginile lor unor știri referitoare la regizorul german. O strategie bine gîndită a publicității teatrale, de care cred că Soare Z. Soare nu era străin, foarte modernă în articulațiile ei și pentru întîia dată utilizată în gazetăria artistică de la noi, face din Martin omul zilei. Personalitatea și performanțele lui sînt prezentate cu lux de amănunte, într-o succesiune în care amănuntul biografic spectaculos și informația simplă alternau cu observațiile de ultimă oră în legătura cu teatrul expresionist german sau cu analiza pieselor puse în scenă de el la Frankfurt, Hamburg și Berlin. Se vorbește mult despre noul său teatru berlinez, „Tribüne“, despre raporturile dintre el și Max Reinhardt sau Leopold Jessner, doi dintre maeștrii săi. Lucia Sturdza-Bulandra și Toni Bulandra sînt interviewați în legătură cu piesele care vor fi puse în scenă. Pe cît se pare, se stabilise în principiu să se joace texte de Aristofan și Strindberg, dar nu se știa încă ce intenționa regizorul să propună. Se vorbea însă de *Dansul morții*, de o dramă ușoară a unui autor american la modă, Sam Coffa, și de *Lysistrata*. Spre sfîrșitul lui ianuarie 1922, repertoriul devine cunoscut. Martin anunță că va monta un spectacol compus dintr-o piesă a autorului rus Ossip Dymov, *Nyu*, și *Pelicanul* de Strindberg, apoi o altă piesă a dramaturgului suedez, *Beția*, și *Lysistrata* de Aristofan. Se fac comenzi pentru costume la Berlin, unde regizorul avea încă răgazul să supravegheze execuția lor, și se întreprind diligențele necesare pentru obținerea sălii Eforie în vederea realizării spectacolului cu *Lysistrata*, deoarece Martin, care se informase deja, găsea că scena teatrului „Regina Maria“, unde juca în mod obișnuit Compania Bulandra, era prea mică. Totodată, se încep angajările unui numeros corp de figurație, la sugestia lui, pentru același spectacol.

Karl Heinz Martin sosește la București marți 21 februarie 1922, în timpul amiezii. De la gară el se duce direct la teatru pentru a vedea scenele și sălile în care urma să-și desfășoare vreme de cincizeci și cinci de zile activitatea. Prin

acest gest, oarecum neobișnuit, nu urmărea să șocheze, cum erau dispuși cîrtitorii de profesie să creadă, ci își definea modul propriu de a lucra. A doua zi, dimineața, s-a întîlnit cu actorii. Nu a fost o reuniune protocolară; era cel de al doilea punct dintr-un plan stabilit cu grijă în toate detaliile. Discuțiile cu fiecare actor în parte au durat destul de mult. Apoi, cîteva seri la rînd, a văzut spectacolele curente ale Companiei Bulandra, precum și ale altor teatre. Această luare directă de contact l-a ajutat, după cum declara, să alcătuiască distribuțiile, în care, alături de vedetele teatrului care îl angajase – Lucia Sturdza-Bulandra, Toni Bulandra și Ion Manolescu, au fost incluse actrițele Aura Buzescu și Agepsina Macri-Eftimiu. Deși într-o anumită măsură repetițiile nu se deosebeau de cele cu care actorii erau obișnuiți, totuși din mărturisirile lor – declarații și interviuri – făcute chiar atunci sau, cazul celebrului interpret al atîtor roluri dramatice Ion Manolescu, inserate în cartea de memorii apărută peste aproximativ patruzeci de ani, ele erau marcate profund de personalitatea complexă a regizorului. Martin cerea actorului să-și pregătească rolul mai întîi printr-o apropiere în plan cultural de substanța personajului interpretat și de epoca în care se situa acțiunea. În acest scop, el discuta conținutul rolului cu fiecare interpret și nu începea lectura de ansamblu pînă nu era mulțumit de răspunsurile individuale ale celor aleși în distribuție. Apoi, repetițiile continuau într-un ritm rapid, actorii fiind datori, fiecare în parte, să respecte schița tipologică pe care directorul de scenă o destinase personajului asumat. Individualitatea actorului trebuia să se manifeste între marginile acestei schițe. Inițiativele venite dinspre interpret nu erau respinse, dar erau cenzurate printr-o confruntare deschisă de păreri. Dacă marii artiști ai Companiei Bulandra erau pe de-a întregul convingși de validitatea principiilor regizorale e greu de spus. În mod firesc, au existat și rezerve. Dar din cele declarate atunci de ei, se vede că erau fascinați de metodă și cel puțin surprinși de rezultatele pe care omul de teatru german le obținea într-un timp relativ scurt. Într-o notă de reporter, prilejuită de primele repetiții la *Nyu*, Eman. Cerbu, cronicar dramatic la „Rampa“, sintetiza astfel impresiile tuturor: „Acest artist extraordinar, care știe să concentreze într-o concepție întregul ansamblu, întreaga realizare scenică, are, fără îndoială, darul de a electriza, de a inspira pe actori, de a le da avînt fiecăruia... și apoi de a contopi creațiile lor într-un tot armonios, artistic, fermecător“ („Rampa“, anul VI, 1922, nr. 1304 din 4 martie). O mare actriță, și în același timp o personalitate pentru care scena nu avea secrete, cum era încă de pe atunci Lucia Sturdza-Bulandra, trasa foarte precis modalitatea de a construi scenic a lui Martin: „Ceea ce uimește, în primul rînd, pe cei ce au prilejul și norocul de a lucra sub regia lui Karl Heinz Martin, este calmul, răbdarea și tenacitatea cu care... conduce repetiția, reluînd fără odihnă, ori de cîte ori i se pare că un detaliu, chiar dintre cele mai mici, nu este perfect pus la punct. În al

doilea rînd, trebuie să relevăm suverana siguranță cu care pune în scenă, ceea ce impune actorului și-i insuflă încredere“ („Rampa“, anul VI, 1922, nr. 1308 din 9 martie). Directoarea teatrului, care interpreta rolul titular din *Lysistrata*, vorbea, firește, în cunoștință de cauză. Cu atît mai prețioasă este astăzi și încercarea ei de a defini în ce avea specific o metodă, cu care se întîlnea pentru prima dată: „Arta lui constă în exploatarea la maximum a efectului, în reducerea de mise-en-scenă la minimum posibil. Prin cele mai mici amănunte, adăugate unui punct saillant (proeminent) din montare, asupra căruia concentrează toate forțele spre a-l scoate cît mai mult în relief, printr-o lumină, printr-o culoare, prin forma unei uși sau printr-o anumită stofă... știe să dea... atîta expresie încît caracterizează și creează întreaga situație și atmosferă... În al doilea rînd, știe să redea cu o adevărată măiestrie amestecul de realitate și fantezie“ (*Ibidem*). Ritmurile impuse de regizor erau cu totul neobișnuite. Repetițiile la *Nyu* și *Pelicanul* încep în ziua de 22 februarie. De la 3 martie, Martin se ocupă și de pregătirea marelui corp de ansamblu din *Lysistrata*, iar peste zece zile intră pe scenă cu actorii aleși pentru *Beția* de Strindberg. Între timp, adică vineri 10 martie, se produsese premiera cu primele piese, după două săptămîni de lucru întens. În același timp, el a desenat decorurile și a participat în atelierele teatrului la confecționarea lor; a supervizat montarea pe scenă, unde nimic nu scapă ochiului său vigilent; o atenție extraordinară, cum li se pare celor ce-l asistă, o acordă luminilor, reflectoarele avînd o contribuție determinantă nu doar în sugerarea atmosferei, ci și în evidențierea unor sensuri ale textului. Una din surprizele montărilor lui este marea simplitate a decorului, redus la esențial, realizat în așa fel încît să lumineze trăirile personajelor, adîncimile lor sufletești. Premiera dramei *Beția*, de la 29 martie, și apoi aceea a comediei *Lysistrata*, de la 1 aprilie, consolidează, prin succesul la critică, dar și la public, o reputație deja cotate la superlativ după primele spectacole. Deși reclamat de obligațiile de director al teatrului „Tribüne“ din Berlin și de alte contracte, mulțumit de primirea făcută artei sale, Martin își amîină plecarea pînă la 16 aprilie, începînd în acest timp repetițiile cu *Pygmalion* de G. B. Shaw, proiect la care din nefericire este silit în cele din urmă să renunțe.

Experimentul de-a dreptul riscant al Companiei Bulandra nu a rămas fără ecou în rîndurile oamenilor de teatru. Părerile au fost, nu e nimic de mirare, împărțite. Au existat și rezerve, venind mai ales de la regizori, între care Al. Davila și Traian Comescu. Dramaturgii, în schimb, și alți scriitori, între care Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, nu au întîrziat să salute această inițiativă și rezultatele ei. Li s-au alăturat, în majoritate, și cronicarii dramatici. Importantă și în mare măsură surprinzătoare este însă reacția a ceea ce și atunci ca și astăzi este denumit marele public. Dacă se ține seama că teatrul soților Bulandra nu era unul de repertoriu, cum erau cele naționale, ci unul particular,

fără subvenții de la stat, preocupat în primul rând de eficiența financiară a fiecărui spectacol, se înțelege mai bine răspunderea enormă pe care compania și-a asumat-o angajându-se în această întreprindere. Regizorul Karl Heinz Martin era, practic, necunoscut chiar și pentru cei mai mulți dintre obișnuiții mediilor teatrale autohtone, iar dintre autorii propuși de el, Strindberg fusese pînă atunci foarte puțin jucat la București, iar Ossip Dymov era știut mai curînd, cum observa de altfel Liviu Rebreanu, ca romancier. Și totuși, fiecare reprezentație s-a jucat cu casa închisă. O statistică sumară a numărului de reprezentații din stagiunile 1920/1921 și 1921/1922 indică o medie de douăzeci și cinci de reprezentații pentru o înscenare anume, urcînd de la șase reprezentații cu *Avarul* de Molière pînă la șaptezeșinouă cu *Mărgeluș* de A. de Herz. Și trebuie să se țină cont că de cele mai multe ori comediile și dramele de boulevard echilibrau o balanță pentru care teatrul adevărat sau, altfel spus, textele cu probleme nu erau decît o povară, un tribut care trebuia plătit. Înscenările lui Martin fac însă șiruri neîntrerupte de reprezentații. *Nyu și Pelicanul* se joacă de treizecișidouă de ori, *Beția*, de douăzecișisase, iar *Lysistrata*, care presupunea cheltuieli istovitoare pentru bugetul teatrului, de șaisprezece ori. În privința încasărilor, presa periodică a timpului nu oferă informații, dar este aproape sigur că bănește teatrul nu a avut de cîștigat. O dovadă în plus a faptului că demersul regizoral al lui Martin a înregistrat un succes cel puțin notabil este și faptul că imediat ce *Pelicanul* nu se mai joacă la Compania Bulandra, interpretul principal, Ion Manolescu, pleacă în turneu cu piesa lui Strindberg, luînd cu el dintre actrițele care jucau cele două roluri feminine pe Aura Buzescu.

Pentru mediile teatrale românești prezența unei mari vedete europene la București, un Alexander Moissi bunăoară, nu era ceva neobișnuit. Înainte de război fuseseră invitați și unii regizori cunoscuți din Italia sau Franța. Era însă pentru prima dată cînd un teatru organiza o astfel de, să-i spunem cu un termen de astăzi, microstagiune dedicată unui regizor străin și încă unuia situat clar în avanposturi. Experiența, cu tot ineditul ei, a fost, nu încapă îndoială, rodnică. Mai întîi, pentru că a dat prilej specialiștilor, atrași în mod obișnuit de ceea ce se petrecea pe scenele franceze, italiene și engleze, iar mai de curînd și pe acelea rusești, să-și îndrepte atenția către căutările celei germane. Apoi, pentru că deși se vorbise și pînă atunci la noi de expresionism și de spectacolele expresioniste de la Berlin sau Viena, de abia acum ele erau văzute la București, făcînd, cum nota Eman. Cerbu, ca roata lumii să prindă în vârtejul ei și teatrul nostru. Modelul avansat de Martin i-a pus pe gînduri, se poate spune chiar că i-a stimulat pe regizorii români. Nici actorii, nu doar cei ce au avut privilegiul de a lucra cu el, nu au rămas străini de ideile lui. Mai ales că Martin punea preț, în primul rând, pe actor, pe capacitatea acestuia de a da viață în egală măsură textului dramatic și viziunii regizorale. Trebuie spus și că vreme îndelungată.

gazetele au continuat să comenteze ceea ce se dovedise a fi mai mult decât un eveniment, iar expresionismul, în toate formele lui de manifestare, a devenit subiectul unei dezbateri la care s-au rostit scriitori, autori și critici dramatici, alți oameni de teatru. În sfârșit, câștigul cel mai prețios a fost acela că un public relativ numeros, deprins după război cu farmecul comediilor ușoare și al dramelor de alcov, smuls acum din comoditate și din inerție, a oferit un răspuns pozitiv la un test îndrăzneț și cel puțin insolit, încurajând astfel orientarea teatrului spre utilizarea unor mijloace de expresie înnoitoare, spre abordarea unui repertoriu complex și, din multe puncte de vedere, incomod.

BIBLIOGRAFIE

- 1 „Rampa“, anul VI, lunile ianuarie-mai, *passim*.
- 2 Liviu Rebreanu, *Cronica teatrală*, „Salomeia“, „Nyu“ și „Pelicanul“, „Viața românească“, anul XIV, 1922, vol. L, nr. 4, aprilie.
- 3 Victor Eftimiu, *Răsfoind ziarele*, „Rampa“, anul VIII, 1924, nr. 2114, 10 noiembrie.
- 4 Cămil Petrescu, *Regie*, „Rampa“, anul VIII, 1924, nr. 2112, 8 noiembrie.
- 5 Ion Manolescu, *Amintiri*. Prefață de Tudor Teodorescu-Braniște, București, Editura Meridiane, 1962, p. 198-203.
- 6 Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. V. *Teatrul românesc în perioada 1913-1925*, București, Editura Minerva, 1974, p. 303-315 (v. în special cap. *Spectacolele expresioniste ale lui Karl Heinz Martin la București*, p. 308-315).

EIN DEUTSCHER REGISSEUR IN RUMÄNIEN: KARL HEINZ MARTIN

ZUSAMMENFASSUNG

Der Autor vollzieht die spannende Geschichte der fünfundfünfzig Tage, die Martin 1922 in Bukarest verbrachte, nach, indem er sich auf unveröffentlichte Daten oder auf Informationen aus Zeitschriften und Zeitungen jener Zeit stützt. Dabei verfolgt er vor allem die künstlerischen Ergebnisse, die aus den Zusammenreffen zwischen einem überzeugten Anhänger des Expressionismus und den rumänischen Theaterleuten hervorgingen.