

atlas teatral

*masa rotundă a
revistei*

TEATRUL

MIRA IOSIF : Fenomenul teatral din Germania federală reprezintă obiectivul escalei noastre de azi, în seria călătoriilor pe care redacția, împreună cu oaspeții săi, le întreprinde prin teatrele lumii*. Conform tradiției recent inaugurate, am invitat la acest colocviu cunoscuți oameni de teatru — actori, regizori, teatrologi, compozitori, profesioniști ai scenei — care au avut prilejul să cunoască nemijlocit, de-a lungul ultimilor ani, în scurte vizite sau prin contacte mai de durată, viața artistică din Republica Federală Germania, în cadrul schimburilor și acordurilor culturale existente între țările noastre.

Realitate socio-culturală pregnantă, cu pondere majoră în viața cotidiană, teatrul din Republica Federală Germania se impune prin dinamismul său aparte, prin eficiența și specificul rețelei instituționale, prin cantitate și mai ales prin explozia talentelor dramaturgice și regizorale care au creat, în ultimele decenii, o adevărată școală.

Propun ca în dialogul ce urmează să punctăm trăsăturile caracteristice ale acestei mișcări teatrale. Să începem prin a-i schița structura, a-i descrie celerul de bază și să continuăm prin a o analiza pe diferite paliere: repertoriu, dramaturgie specifică, expresie regizorală și, nu în ultimul rând, tendințe dominante.

* Atlas teatral : Teatrul american văzut de... (nr. 7—8 1982); Teatrul sovietic văzut de... (nr. 11 1982).

Teatrul din Republica Federală Germania

văzut de

- Ileana BERLOGEA
- B. ELVIN
- Mircea FLORIAN
- Cristlan HADJI-CULEA
- Adriana POPESCU
- Silvia POPOVICI

Din partea redacției:

- Mira IOSIF

atlas teatral

Domnante : abundența și diversitatea producțiilor

B. ELVIN : Ar fi, cred, nechibzuit să restringem o mișcare artistică — dispunind de o îndelungată și ilustrată tradiție și pe care o definesc astăzi abundența și varietatea modurilor de a fi și de a se exprima — la una sau alta dintre trăsăturile ei. Dealtfel, presupun că tocmai opulența și diversitatea producției constituie dominantă acestui teatru care reprezintă capodoperele literaturii naționale și universale, caută să-și câștige noi condeie, prospectează căi în dramaturgie și spectacol, și care și-a asigurat participarea publicului la viața sa temeinic rînduită. Iată, am în față calendarul celor șaptezeci de premiere programate pentru ianuarie 1983. Parcurgînd lista noilor înscenări, aflăm că sînt jucate, printre altele, următoarele piese : *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Clavigo* de Goethe, *Minna von Barnhelm* de Lessing, *Metamorfoze* după Kafka, *Snobul de Sternheim*, *Ascensiunea lui Arturo Ui...*, *Mizeriile și teroarea...* de Brecht, *Livada de vișini* de Cehov, *Azilul de noapte* de Gorki, *Mefisto* după Klaus Mann, *Ultima bandă* de Beckett, *Omule de rînd, ce faci acum ?* de Tankred Dorst după Fallada, *Marte* după F. Zorn etc. Enumerarea scoate la iveală unghiul de deschidere a repertoriului și volumul activității scenelor din R.F.G., a căror securitate materială e girată de felurite subvenții. Fără îndoială, considerabilul sprijin financiar a fost în ultimele decenii un important stimulent al faptului de cultură, reducînd drastic spațiul de manevră al ansamblurilor comerciale. Există însă, poate, și un revers negativ al acestei situații privilegiate. Fiindcă un teatru care-și poate îngădui lesnicios să riște își dispersează uneori posibilitățile și-și cheltuiește cîteodată eforturile pe drumurile mediocrității ori ale aventurii neeficace.

CRISTIAN HADJI-CULEA : Mi s-a expus o teorie : teatrul german scoate foarte, foarte multe spectacole anual. Printre acestea trebuie să fie două, trei de excepție... Și care teatru național, în lume, se poate lăuda cu mai mult de două-trei spectacole de excepție ? De aici vine și multitudinea de montări, din

speranța că, statistic, dintre ele vor ieși la lumină și marile realizări...

B. ELVIN : Amploarea, nivelul intelectual și profesional, viziunea de realizări a mișcării artistice vest-germane sînt inseparabile nu numai de bugetul alocat scenelor, dar și de o veche și educată pasiune pentru teatru. Sînt cei doi factori care au acționat solidar în regenerarea teatrului, după cei doisprezece ani de nazism.

ILEANA BERLOGEA : Există trei feluri de teatre : *Stadtheater*, adică teatre subvenționate de consiliile municipale, *Staatstheater*, teatre de importanță națională, cum este de pildă cel din Bonn, și *Landstheater* teatre ale landurilor, în Germania federală existînd zece landuri sau provincii cu o anumită autonomie din punct de vedere economic și administrativ.

Unele teatre primesc o subvenție mai mare, altele, mai mică, repertoriul, calitatea spectacolelor, sarcinile artistice fiind determinante pentru mărimea subvenției. Trebuie să precizez însă că cele mai serioase subvenții sînt date teatrelor de operă sau teatrelor care au deopotrivă colective muzicale și colective dramatice.

SILVIA POPOVICI : Nu pot emite judecăți de valoare care să generalizeze cele văzute de mine în urmă cu mai mulți ani ; dar, văzînd numeroase spectacole, în foarte multe orașe, am putut constata că, dacă există diferențe de la un teatru la altul, în funcție de mărimea subvenției, în ce privește numărul de actori și de montări, nu s-ar putea spune că în Germania federală sînt teatre de capitală și altele de provincie, ci doar teatru bun și teatru prost ! Cînd am fost eu, în 1975, Köln părea cel mai important centru teatral, cu cele trei teatre subvenționate — Opernhaus, Schauspielhaus și Kammerspiele, orașul fiind atunci considerat „o fabrică de cultură teatrală“.

ILEANA BERLOGEA : Să nu uităm că pentru populația din R.F.G. teatrul are o mare importanță. Lucrul acesta ține de o tradiție bună, serioasă, a vieții culturale germane, avîndu-și izvorul în veacul luminilor, cînd arta scenică a fost ridicată de către oamenii de cultură la rangul unei instituții de prim ordin, teatrul fiind locul celor mai serioase debateri de natură filozofică și socială, element de legătură și unitate al întregii vieți spirituale. Teatrul este și astăzi perceput ca atare de orice german. Indiferent de pregătirea lui culturală, fiecare om, începînd cu copiii, merge la teatru cu mult respect și stimă.

O artă lovită și distrusă de fasciști

Mai mult decât atât, nu trebuie să uităm că teatrul a suferit mult de pe urma persecuțiilor naziste! În genere, întreaga viață culturală și artistică a fost distrusă, dar teatrul mai mult decât celelalte arte. În fond, cu excepția lui Gerhart Hauptmann — deja bătrîn — și a cunoscutului actor Gustaf Gründgens, conducător al teatrului din Hamburg — este vorba de Deutsches Theater din Hamburg — în rest, cei mai cunoscuți oameni de teatru, dramaturgi, actori și regizori au luat drumul exilului sau au fost aruncați în lagăre! Mă refer concret la Erwin Piscator, la Ernst Barlach, Georg Kaiser, Bertolt Brecht, Ernst Toller, Friedrich Wolf și mulți alții. Toată acea extraordinară mișcare a teatrului politic, a teatrului agitatoric, care a dat strălucire artei scenice între anii '20—'30, s-a stins complet după 1933. Renașterea vieții teatrale — pentru că putem fără exagerare vorbi despre o adevărată renaștere, după 1950 — a fost o repunere în drepturi a unei arte lovite și distruse de fasciști.

B. ELVIN: Nazismul a atentat la viața teatrului în numeroase chipuri. Iar unul dintre ele, și nu cel mai puțin primejdios, a fost acela de a-i rețeza punțile de comunicare cu publicul, împiedicînd spectacolele să aibă o rezonanță activă și o virulență benefică. Piese clasice au fost, de pildă, desproprietărite de orice sens și ceea ce era în ele sursă de lumini și sugestii a fost deviat, atenuat, teșit. După 1945, o bună parte a strădaniilor regiei s-a reîndreptat în direcția inserării textului în context. Nici dramaturgii n-au avut o misiune ușoară. Heinrich Böll notează undeva că autorii care au început să scrie după război au trebuit să curețe o limbă pervertită și falsificată de fascism și în care înțelesul multor cuvinte fusese deturnat, rarefiat, erodat. Nu era singura dificultate. Dacă Thomas Mann, Bertolt Brecht sau Döblin continuau să scrie, după război, în alte țări, operele lor nu răspundeau unor întrebări urgente ale realității. Prima piesă postbelică s-a născut în 1946, iar autorul ei, Wolfgang Borchert, pierea un an mai târziu, istovit de încercările frontului, exodului, închisorii, maladeiei. Piesa se intitulează *În fața ușilor închise* și e o aspră acuzație împotriva acelor care au însemnat tineretului în docilitate ori fanatism pentru a-l mîna apoi în abatorul războiului. Incepe astfel: „Un om s-a întors

în Germania. A lipsit multă vreme omul acesta. Poate prea multă vreme. Și s-a întors altul decât cel plecat“. Așadar, din acest punct a pornit din nou teatrul vest-german, în urmă cu aproape patru decenii.

ILEANA BERLOGEA: Grijă față de viața teatrală a însemnat în anii '50—'60 și un mare număr de construcții noi, de teatre noi, clădiri moderne, admirabile utilizate, făcute cu multă fantezie și inventivitate, cum sînt teatrele din Bonn, Köln, Frankfurt, Düsseldorf, Dortmund, Mannheim — ca să pomenim doar cîteva dintre ele. Este adevărat că, de multe ori, în aceste clădiri, sălile sînt mari, dar alături de ele există și studiouri cu spații flexibile, deschise experimentelor și montărilor variate ca stil.

Un „tîrg al pieselor“ și sortii valorificării

B. ELVIN: Reîntorcîndu-mă la trăsăturile expresive ale mișcării artistice din R.F.G., socot că ar trebui subliniată armonia, echilibrul între demersurile teatrului. În adevăr, cine cercetează bilanțul său de tentative constată că strădania de a menține clasicii în circuitul valorilor vii, de a fi în consonanță cu realizările din întreaga lume, de a recepta orice inițiativă cutezătoare, ispitind eventualitatea, se cumpănește cu preocuparea de a încuraja tînăra dramaturgie. Există un „tîrg al pieselor“; în fiecare an, noile contingente de scriitori își cîtesc operele în fața oamenilor de teatru, și astfel drumul unora dintre ele spre scene e deschis. Dată fiind extensiunea rețelei de teatre, destinul anumitor scrieri e norocos. Ele au șansa să vadă lumina rampei în două sau trei versiuni scenice, instruind autorul asupra disponibilităților sau curențelor textului. Pe de altă parte, așa se înmulțesc sortii valorificării teatrale a piesei...

ADRIANA POPESCU: Am participat și eu la un „tîrg de piese“, și am asistat la lectura cîtorva texte, de Friederike Roth, Volker Braun, Stefan Schütz... În momentul de față, titlurile lansate atunci se joacă în mai multe teatre. Procedeele este deci eficient și acest mod de impunere a pieselor mi-a trezit un real interes. Dincolo de aspectul comercial al lansării noilor piese, se obțin discuții profesionale în jurul lor, la care participă și spectatorii. Primii care disecă textul nu sînt oamenii de teatru, ci însuși pu-



Peter Handke



Botho Strauss

O literatură hotărîită să privească realitatea în față

blicul. Se creează în felul acesta un dialog neformal între spectatori și autorii de teatru, spre folosul dramaturgiei, al impunerii textelor valoroase.

B. ELVIN : Cred c-a sosit momentul să discutăm despre dramaturgie. Așadar, să vorbim despre acei scriitori care, împreună cu Günter Grass, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger fac parte, prin piesele lor, din literatura țării lor. O literatură hotărîită — ca să folosesc expresia unui critic — „să privească realitatea în față” și ale cărei opțiuni sînt, adesea, limpezi și ferme.

ILEANA BERLOGEA : Există în momentul de față o generație nouă, interesantă și valoroasă, de dramaturgi. Nu mă refer la reprezentanții „teatrului documentar”, la Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, ci la continuatorii lor, la tineri cum sînt Peter Handke, Thomas Bernhard, Tankred Dorst, Franz Xaver Kroetz, Botho Strauss, autori care știu să dezbătă problemele sociale cu mult curaj, continuînd atît procesul nazismului făcut cu severitate și de pre-

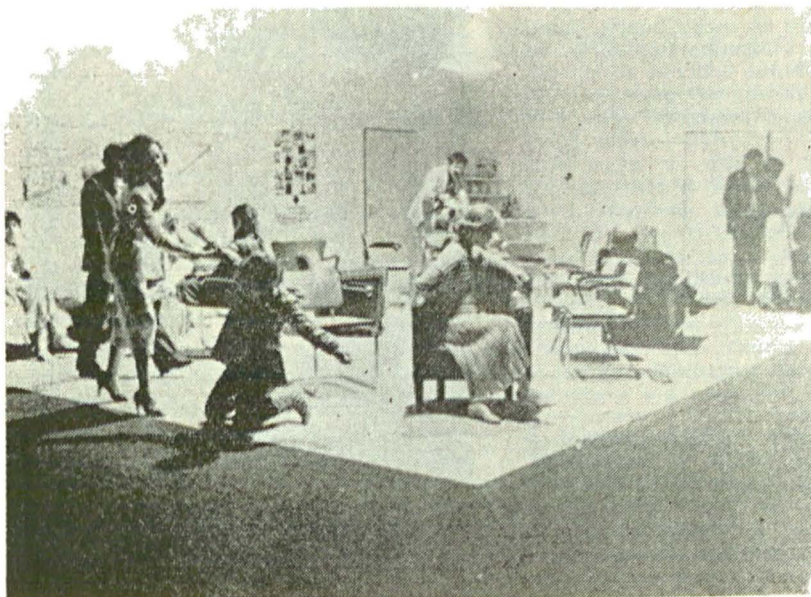
decesorii lor, cît și pe acela al condiției actuale, al derutei spirituale, al căutărilor fără sens sau, mai bine spus, fără rezultat.

Trebuie să precizăm, în același timp, că în teatrul din R.F.G. se observă mai puțin decît în alte țări occidentale influența teatrului comercial, a piesei ușoare, pe prim-plan fiind, după cum spuneam, problemele serioase, grave ale contemporaneității și mijloacele literar-dramatice adecvate pentru comunicarea lor.

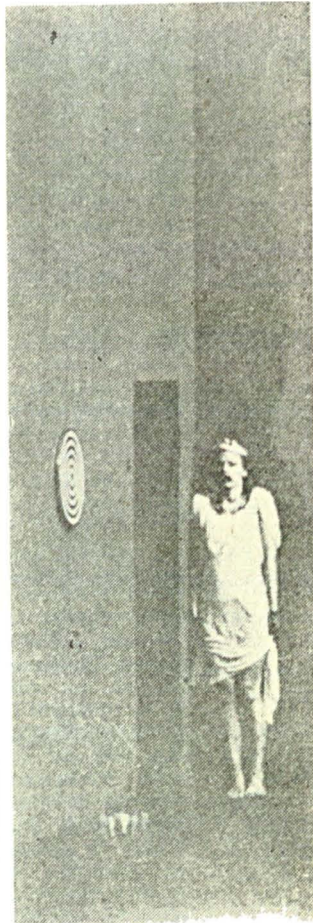
B. ELVIN : E ceea ce a contribuit ca uneori acești dramaturgi să întîmpine opoziții și rezistențe. Lui Botho Strauss i s-a reproșat caracterul ermetic al operelor, puținătatea faptelor, refuzul intrigii. Tankred Dorst a fost într-o vreme diminuat, susținîndu-se că-i aservit teatrului absurdului și că nu realizează individualități etc.

CRISTIAN HADJI-CULEA : Cred că teatrul acestui „val” — nu nou, ci mijlociu, căci e deja clasicizat — e mai dificil pentru că, de dragul ideilor pe care vor să le comunice și al senzațiilor pe care vor să le transmită, dramaturgii refuză drumurile unei teatralități „bătute”, conformiste. Deși scriitura lor nu pare fundamental nouă, avînd o puternică înrudire cu noul roman din R.F.G., la nivelul *expresiei teatrale* obligă la descoperirea unor noi convenții. În cazul lor se refuză realismul psihologic imediat, dar față de realismul metaforic

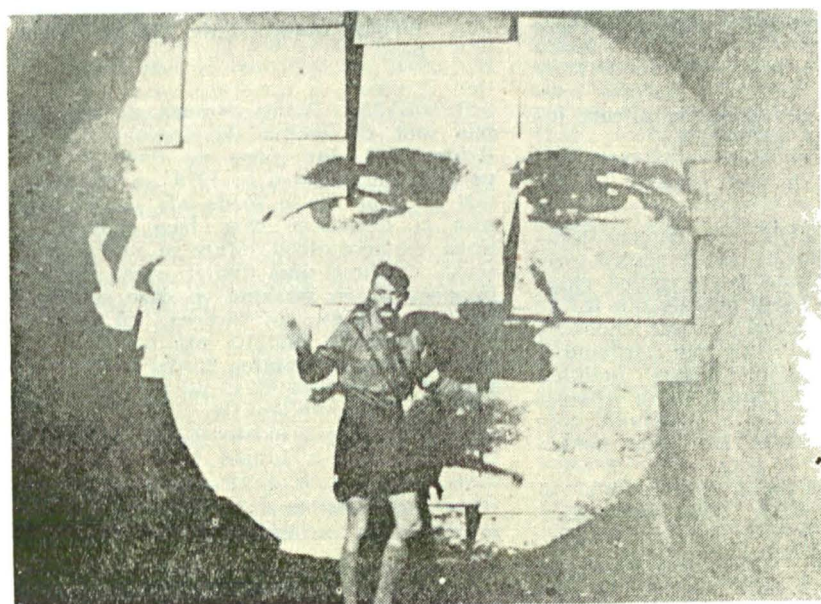
- 1 — „Trilogia revederii” de Botho Strauss, regia Peter Stein
- 2 — „Fiecare moare singur”, după romanul lui Hans Fallada, regia Peter Zadek și Jérôme Savary
- 3 — „Ivona, principesa Burgundiei”, de Gombrowicz, regia Luc Bondy
- 4 — „Antlgonă” de Sofocle, regia Christof Nel și Urs Troller



1



3



2



4

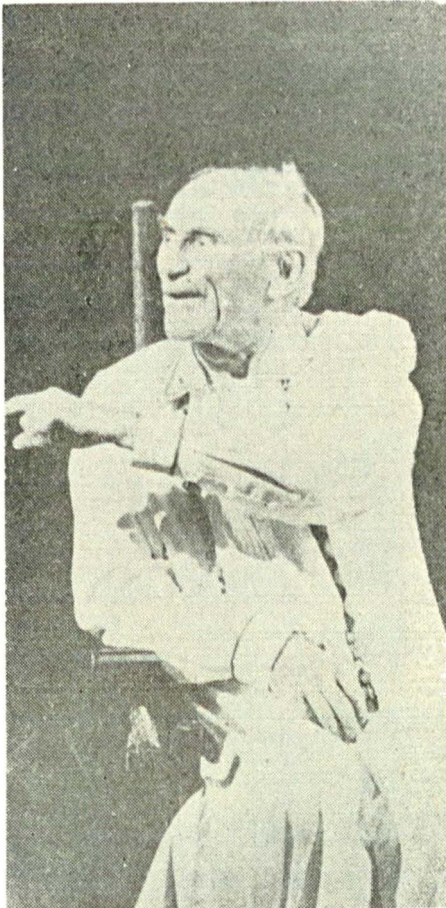
problema e mai complexă. Nu știu dacă din punct de vedere regizoral această dramaturgie și-a găsit mijloacele adecvate, dar cred că aici stă și explicația interesului pe care-l suscită ea în lume.

B. ELVIN: Poate că n-ar fi lipsit de interes să înfățișăm universul de preocupări și arsenalul de mijloace al unor scrieri care au stîrnit discuții. Cum ar fi *Trilogia reverderii* de Botho Strauss. E o piesă despre condiția creatorului, despre raporturile dintre existență și cultură, despre nostalgiiile și derutele inspirației, despre deznădejțile de fiecare zi, despre libertate și constrîngere. (Unul dintre personaje, magnatul finanțelor, cu trecut politic și moral echivoc, retras într-o voluntară umbră, de unde pare a comanda complicate jocuri de idei și a manevra oameni, își apără secrete compromițătoare. Ori de cîte ori trece prin scenă se lasă tăcerea.) E o piesă despre o seamă de singurătăți paralele, de-a lungul căreia inteligența și sensibilitatea se autochestionează, arta devenind propriul ei interlocutor. Inutil să legi prin punți povestea și să urmărești gradația ei. Disociere și adunare a unor drame diverse, scrierea refuză deliberat anecdotică. Încearcă să surprindă realitatea dincolo de legile mecanice ale coerenței și de corelații silnice. Gîndul trece abrupt dintr-o albie în alta. Ne aflăm însă mereu într-un mediu vrăjit și obsedat de artă. Protagonistii lui întreabă cu privire la itinerariul pe care-l poate urma astăzi arta. Încotro ar trebui să se îndrepte o operă împătimită să descopere, să semnifice și să comunice adevărurile unei lumi unde negația s-a diseminat, o lume sfîșiată de contradicții și luată în custodie de impasuri grave? Despre toate astea vorbesc ființe care se leapădă de sine, se asumă, se divid, sub privirea unui dramaturg care le urmărește uneori cu afecțiune și înțelegere, alteori luîndu-și o distanță sarcastică.

Se înțelege de ce piesa, cîteodată incifrată și eliptică, a fost primită cu rezerve.

ADRIANA POPESCU: ... Și Thomas Bernhard a stîrnit foarte multe controverse, din cauza privirii sale foarte critice, chiar sarcastice, asupra vieții actuale din R.F.G. Dramaturgia lui atacă violent mentalități și realități contemporane germane — reamintim că subtitlul piesei *Înainte pensionării* (care se joacă și la Teatrul Mic) este „o comedie a sufletului german“... Nu întîmplător am optat pentru a traduce o piesă de acest autor. E semnificativ că titlul unui recent interviu al lui Bernhard sună „Mă opun, deci exist“!

MIRA IOSIF: Totuși, atît Bernhard cît și Botho Strauss au încheiat un pact cu publicul...



Actorul Bernhard Minetti în „Der Weltverbesserer“, de Thomas Bernhard

B. ELVIN: Botho Strauss a fost impus mai cu seamă de spectacolele lui Peter Stein. Iar piesa sa *Mare și mic*, pe care am văzut-o în 1979, se joacă astăzi pe mai multe scene ale lumii. Este însă și o scriere care face mai lesne priză cu spectatori. *Mare și mic* înfățișează destinul unei femei care a eșuat în căsnicie, în profesie, și care se luptă cu singurătatea, cu tăcerea, cu indiferența celorlalți. Bătălia are loc la frontierele unde identitatea ființei e amenințată să se tulbure și să se năruie. Ni se prezintă descumpănirile, umilințele și tenacitățile unei existențe, în vitala ei frământare, de-a lungul unui traect în care se stabilește mereu o relație dureroasă între posibil și iremediabil. Așadar, o temă care contactează mai ușor atenția.

Dealtfel, și Tankred Dorst îi datorează mult lui Peter Zadek, care i-a montat

prima piesă, *Curba*, pe urmă *Vorbe de ocară* sub zidurile oraşului, *Toller* şi altele.

Un teatru al regizorilor

MIRA IOSIF : *Aceşti autori au fost, după cîte ştii, în mare măsură introduşi de regizori ; Peter Palitzsch, Peter Stein, Peter Zadek, toţi aceştia au jucat un rol însemnat în lansarea noii dramaturgii ! Se spune că azi teatrul din R.F.G. este un teatru al regizorilor ! Directorii de scenă construiesc repertoriul, ei impun structura montărilor, ei determină proeminenţa fenomenului teatral. Ce anume v-a izbit, în această privinţă ?*

SILVIA POPOVICI : L-am întilnit pe Peter Palitzsch la Frankfurt ! E un distins om de cultură de orientare radicală, un elev al lui Piscator. Personalitatea regizorului, a animatorului, determină aici personalitatea teatrului, şi acest lucru e valabil în toate marile teatre pe care le-am vizitat. Peter Stein atunci se lansa, şi tot atunci s-a impus tînărul Klaus Michael Gruber, spirite creatoare ale căror căutări m-au impresionat profund.

Fecioara din Orleans realizat de Hansgünther Heyme mi s-a părut un spectacol excepţional al teatrului din Köln, cel mai interesant spectacol al stagiunii respective ! Dealtfel, cred că l-aţi văzut în turneu la Bucureşti.

ILEANA BERLOGEA : Autoritatea regizorului este un element important al tradiţiei teatrului german, element cu efecte pozitive, dar uneori şi negative. Această autoritate a directorului de scenă se bazează pe activitatea lui Max Reinhardt, pe aceea a regizorilor expresionişti, cum au fost Karlheinz Martin şi Otto Falckenberg, după cum şi pe principiile şi activitatea de la Bauhaus, cea extraordinară mişcare artistică şi de idei, cu rezultate atît de mari în domeniul arhitecturii — dacă ne gîndim la Walter Gropius — dar şi în cel al artelor plastice, dacă îi amintim pe Oskar Schlemmer, pe Schwitters, creatorul „colajului“ etc.

Autoritatea „intendantului“, adică a directorului, este foarte mare, dar de cele mai multe ori aceea a regizorului o depăşeşte, el devenind conducătorul artistic al teatrului. Aşa a fost Hansgünther

Heyme peste un deceniu la teatrul din Köln, Claus Peymann la Stuttgart sau acum la Bochum, Peter Stein la Schaubühne am Halleschen Ufer, Peter Zadek ş.a.m.d. Regizorii, colaborînd cu scenografi de renume, au rezolvat adeseori spectacole, punînd accentul pe elementele plastice şi cromatice, dar uitîndu-l pe actor şi importanţa acestuia.

MIRA IOSIF : *Ar trebui specificat mai exact locul fiecăruia în triumviratul Intendant (director), Dramaturg (secretar literar), Regizor.*

ILEANA BERLOGEA : Personalitatea „intendantului“, a conducătorului instituţiei, e foarte importantă, secretarul literar reprezintă iarăşi o pirghie importantă, dar locul regizorului e hotărîtor pentru faima scenei respective. Hansgünther Heyme a dominat un deceniu teatrul din Köln, fiind în strînsă competiţie cu Claus Peymann, cu Peter Zadek, cu Peter Stein. Datorită posibilităţilor materiale de care dispun aici teatrele, regizorii rezolvă montările în primul rînd

Virtuozitatea demonstraţiei şi limita dăruirii

vizual, plastic, cromatic. Trebuie să spun că în aceste viziuni regizorale actorii sînt doar nişte simpli pioni. Şi aici întilnim urmele tradiţiei, ale influenţelor expresionismului, care pune accentul pe culoare şi pe linia muzicală, dar în primul rînd pe nevoia de exprimare vizuală, lucru adîncit şi de reprezentanţii Bauhaus-ului. S-a văzut la Bucureşti *Torquato Tasso* în regia lui Claus Peymann, un regizor important. Practic, ideile spectacolului, dimensiunile lui filozofice erau comunicate prin intermediul decorului, chiar dacă în rolul titular juca un actor foarte bun. Forţa scenografului acoperea totul. Această şcoală scenografică, al cărei promotor este marele scenograf (azi, regizor — *nn*) Wilfred Minks, tînde să rezolve gîndul, propunerea regizorală doar prin decor.

SILVIA POPOVICI : Pe mine m-a preocupat problema actorului, fiindcă am avut tot timpul impresia că actorii sînt foarte buni, sînt profesionişti desăvîrşiţi, dar virtuozitatea demonstraţiei lor e tipic germană, dacă pot spune aşa : la limita dăruirii, fără implicare emoţională. Sînt şi excepţii, fireşte, Barbara Nüsse de pildă, protagonista *Fecioarei din Or-*

leans, care juca „luminată”, aş spune, de o patimă, de o forţă neobişnuită. Regizorii lucrează într-un ritm rapid, năucitor. O piesă se pune în două luni, într-o disciplină şi cu o preorganizare minuţioasă. Dacă în repetiţii ei nu au timp să insiste asupra nuanţelor jocului actoricesc, cum simtem noi obişnuiţi, în acelaşi timp trebuie să recunoaştem că repertoriul se face în funcţie de actori, în vederea valorificării interpreţilor angajaţi — precum se ştie — prin contracte. Peter Palitzsch îmi spunea că a introdus în teatru un sistem de conducere colectivă: actorii principali participă la stabilirea repertoriului, adică a destinului teatrului şi a destinului lor totodată.

ADRIANA POPESCU: Eu am avut impresia că actorii pe scenă nu se văd. Explicaţia pe care mi-o dau poate nu e cea mai adecvată, dar mi s-a părut că jocul lor are o virtuozitate tehnică ce nu trece rampa, cum o trece actorul român, care-şi dă sufletul pe scenă. Am văzut o superproducţie a lui Peter Zadek la Schiller Theater, rezultat şi al unei fabuloase subvenţii (în paranteză fie zis, opt milioane a costat renovarea teatrului, şi două milioane, această montare!). Spectacolul se numeşte *Fiecare moare singur* — după romanul lui Hans Fallada. Deşi protagonistul era Hilmar Thate, capul de afiş nr. 1 al cinematografiei vest-germane, iar în distribuţie figurau Otto Sander, Angelika Domrose, Bernhard Minetti şi alte vedete, actorii nu se prea vedeau. Erai monopolizat de scenografia fabuloasă, de perfecţiunea efectelor scenotehnicii. În acelaşi timp, am văzut un spectacol, mai aproape de ceea ce considerăm noi un spectacol bun, un Pirandello — *Şase personaje...* Juca Angela Winkler (vă amintiţi de filmul *Onoarea pierdută a Katharinei Blum*?), iar scenografia, în aparenţă, era ca şi inexistentă, se foloseau doar utilajele scenei şi luminile (mult timp, cele de serviciu)... Dar această scenografie era de o mare subtilitate. Regizorul Klaus Michael Gruber punea în valoare actorii, ei erau pe primul plan, deşi şi aici funcţionarea scenotehnicii era fascinantă. În ceea ce-l priveşte pe actorul Bernhard Minetti — de care s-a pomenit — el este un actor care „se vede” în orice joacă, indiferent de regie sau de scenografie! Cazul său este unic, aş spune: el se bucură de autoritatea vârstei sale (peste 75 de ani), a unei experienţe de viaţă şi de istorie trăită, şi, mai ales, pentru modul în care se implică şi ia atitudine ca artist faţă de toate evenimentele vieţii publice. Am avut bucuria de a-l cunoaşte şi de a-i înmîna programul spectacolului nostru Minetti (piesă dedicată lui de Thomas Bernhard). La conferinţa de presă în care s-a discutat spectacolul lui Zadek, Mi-

netti făcea praf montarea, considerind inadmisibil modul superficial de abordare a unei problemei atât de grave ca aceea a condiţiei intelectualului în perioada ascensiunii nazismului. Precizînd că e foarte bine că se joacă azi în R.F.G. un spectacol pe această temă, Minetti se făcea totodată purtătorul de cuvînt al spectatorilor îngrijoraţi de faptul că se cheltuiseră atîtea bani pentru un spectacol care spune atît de puţin despre un lucru atît de grav. „Mult zgomot pentru prea puţin” se scria în presă!

CRISTIAN HADJI-CULEA: Cred că „acoperirea” aceasta a actorilor de către regizor ţine de o altă epocă, revolută în teatrul vest-german. Spectacolele pe care le-am văzut mi s-au părut echilibrate, nici un moment n-am avut impresia „uciderii” actorilor de către regizor, cum mă aşteptam.

În 1980, cînd am fost eu în R.F.G., am văzut actori. Sigur, de un tip diferit faţă de cei cu care simtem obişnuiţi, fiind crescuţi într-o şcoală specifică. În momentul de faţă, regizorii au căpătat o şi mai mare autoritate şi mai ales au căpătat dreptul de a munci la un spectacol atîta cît simt că e nevoie.

La Bochum, la fiecare nouă montare a lui Peymann se poate observa cum creşte nevoia lui de a lucra cu actorul. De ce? Am discutat cu Peymann şi am înţeles ce s-a petrecut odată cu trecerea lui de la Stuttgart aici: în primul rînd, întîlnirea cu alt public, ceea ce l-a obligat să renunţe la o serie de artificii (care contribuiseră la faima lui anterioară), în favoarea unei comunicări mai directe. Băzîndu-se acum pe actori, el potenţează receptivitatea afectivă a publicului.

Apropo de Bochum, tot Claus Peymann îmi relatea că, spre deosebire de marile oraşe, cu multe instituţii artistice şi posibilităţi multiple de a-ţi petrece timpul, aici — în afară de teatru —, de la opt seara în sus nu sînt luminate decît barurile cu jocuri mecanice. Deci, singurul spaţiu de comunicare rămîne teatrul — căci în faţa distracţiilor mecanice, oamenii sînt singuri.

Locul şi rolul artistului în societate

ADRIANA POPESCU: Aş remarca — în acest context — implicarea oamenilor de teatru vest-germani în viaţa politică a ţării. Aşa se explică şi faptul că toate



1 — „Vilegiaturiştii” de Gorki,
regia Peter Stein
2 — „Regele Lear” de Shake-
speare, regia Peter Zadek
3 — Oreste inconjurat de
Erlinl in „Orestia” regia, Pe-
ter Stein
4 — „Hamlet” de Shake-
speare, regia Peter Zadek



discuțiile la care am participat începeau cu considerații estetice care se transformau, de îndată, în dezbateri majore pe tema rolului și locului artistului în societate!

Apelul la solidaritate adresat oamenilor de către același Claus Peymann nu se limita la condiția particulară a orașului Bochum, ci se referea la misiunea teatrului de a salva omenirea de pericolul alienării și însingurării.

MIRA IOSIF : *Există oare în teatrul vest-german și o mișcare artistică „de alternativă”, ceea ce în teatrul anglo-saxon se numește „fringe”, cu alte cuvinte un teatru al „contraculturii”, neinstituționalizat ?*

CRISTIAN HADJI-CULEA : În programul pe care l-am avut, eu n-am întâlnit un asemenea teatru, și nici mici trupe care să conțene. Dealtfel, am citit atunci interviul unui regizor care spunea că micile teatre în Germania sînt așa doar pentru că nu au destui bani ca să devină mari, căci ele spre asta tind!

MIRCEA FLORIAN : Eu am dat de această mișcare; este o lume foarte interesantă. Sigur că, după război, s-a produs un reviriment în ce privește teatrul în sens clasic, să-i spun așa, o explozie ce-a țîșnit peste dărîmături. Am văzut un film documentar important, se cheama „Teatrul peste dărîmături”, un documentar despre ce-au însemnat fascismul, exodul, războiul, și despre construcțiile teatrale noi. ...Acum, paralel cu această viață teatrală standardizată și burgheză, există și o alta, folosesc un termen vechi dar util, o *mișcare subterană*, care desigur încearcă să găsească fel de fel de fonduri. Sînt tineri care fac teatru de dragul teatrului, dar nu-l pot face cu buzunarele goale, fără mijloace! Ei încearcă un sistem de „mecenant”, să atragă susținători și subvenții. Este un teatru interesant și el poate fi întâlnit, actînd firesc în cele mai bizare locuri: la Documenta-Kassel*, în Trödel-Markt-uri**, și în special în cluburile de artă; melanjul de genuri artistice face ca aceste locuri să aibă funcția unor creuzete. Toate acestea mi-au lăsat o foarte bună impresie, dincolo de țesătura prea vibrată a programelor. Aici, muzica se îmbină cu actul teatral și se încearcă o apropiere de un teatru sincretic, apelîndu-se foarte des și direct, uneori chiar grosolan, la formule originare, la teatrul

* Documenta-Kassel, expoziție periodică de artă plastică în orașul Kassel, gazdă a unor variate manifestări artistice.

** Piețe de vechituri, talcioc.

antic sau la cel folcloric. Se joacă fel și fel de spectacole pe o tramă concepută în colectiv, apar experimente care sînt legate de alte arte — arta plastică, poezia actuală — și unele, sigur, nu sînt nici noi, sînt reluări ale unor *happenin*-uri... Este un transfer de modalități, care continuă, prin tot ce înseamnă influențe, dinspre noua pictură expresionistă germană, dinspre „noi sălbatici” ai picturii sau „noul val” din muzică sau „sunetul plastic”...

MIRA IOSIF : *Ar fi interesant de consemnat tendințele care se manifestă azi în arta spectacolului; anume direcții programatice și stilistice pe care le-ați sesizat...*

ADRIANA POPESCU : Înainte de a vorbi despre tendințe stilistice, aș remarca un fenomen specific, de structură: periodic are loc o *polarizare a atenției* asupra cîte unui centru teatral. Asta depinde de autoritatea artistică a celui care preia, la un moment dat, cu o întregă „echipă”, conducerea cîte unui teatru, imprimîndu-i „marca” personalității sale. În urmă cu cîteva ani se vorbea cu precădere de teatrul din Stuttgart, apoi atenția s-a concentrat asupra teatrului din Bochum. ... Astăzi e în prim-plan Schiller Theater...

Ilustrii, cronicii imediatului

ILEANA BERLOGEA : Ar trebui să vorbim despre cultul pentru clasici, trăsătură marcantă în teatrul german; nu mă refer la faptul că piesele lui Schiller sau Goethe — și nu numai fiindcă vine jubileul — se joacă, concomitent, în nenumărate versiuni, ci la tradiția și nevoia de a reveni asupra dramaturgiei secolelor trecute. Totdeauna, jumătate din piesele din repertoriu sînt titluri clasice, piese prezentate într-o permanentă înnoire, solicitînd la maximum regizorii...

SILVIA POPOVICI : Mi s-a părut interesantă diversitatea stilistică vădită în spectacolele cu texte clasice. Dar spectacole „clasice” în sensul literar al cuvîntului sînt puține... Cele mai șocante sînt cele experimentale, mai cu seamă că se fac pe texte clasice. Peter Stein a realizat pe *Braștele de Aristofan* un uriaș experiment de expresivitate psihofizică, în care spectatorii erau puternic implicați.

...pescu a vorbit
a teatrului. În
levenit, în mod
...etare al scenei,
că artistul făp-
... superficialitate ocu-
... rînd pe pagina
intîi a cotidianelor. Se socotește de la
sine înțeles că teatrul are drept cîmp de
observație și de gîndire prezentul, iar
spectacolul înseamnă o luare de poziție.
Dealtfel, nevoia dezbaterii problemelor

În „Faust”, miracolele cerculă docil și placid

urgente ale contemporaneității, care a
fost și sursa din care s-au născut cu ani
în urmă teatrul politic al lui Piscator sau
Brecht, iar mai tirziu teatrul documen-
tar, constituie o latură definitorie a cli-
matului artistic german. O atestă și felul
cum sînt jucăți clasicii. Așa, de pildă, în
viziunea lui Claus Peymann, *Faust* nu
era în primul rînd poemul energiei spiri-
tuale, ci documentul unei epoci care
lasă în urmă evul mediu și clericalismul,
îndreptîndu-se spre forme de viață și
de gîndire burgheze, astăzi devenite
structuri stagnante și sclerозate. În spec-
tacolul din 1977 al ansamblului din
Stuttgart *miracolele* cercului docil, pla-
cid și declasate. Deliberat erau coborîte
la nivelul unui public care consumă fără
consecințe tot ce e zguditor și senzațio-
nal într-o existență, o lume reducînd
drama și bucuria de a fi la gînduri gata
făcute și la sentimente fără adîncime. Un
univers în care artificialul se dă drept
autentic, iar prisosul de minuni științifi-
ce nu poate anestezia întrebările sim-
ple, dar fundamentale ale conștiinței. Așa,
de exemplu, *Intrigă și iubire* a fost tran-
scris scenic de Roland Schöfer ca o do-
vadă a chipului cum puterea manipulează
tinerețea, încercînd să-i extorcheze elanul
și ingenuitatea pentru a le deturna și folo-
si în propriul ei interes. Așa, bunăoară,
în spectacolul lui Luc Bondy cu *Strigoi*
de Ibsen se sugera ideea că sîntem răs-
punzători de destinul nostru, datorită
omului fiind aceea de a se manifesta
printr-o neîncetată opțiune; altminteri e
culpabil.

Nu-i mai puțin exact însă că implica-
rea teatrului în viața socială ia uneori
aspecte controversabile, iar ceea ce ar
trebui să fie relevant devine stereotipie
ori primejdioasă reducere de sensuri. În

această ordine de idei, îmi amintesc de
spectacolul lui Niels-Peter Rudolph cu
Slugă la doi stăpîni de Goldoni. Unde
Truffaldino (văzut ca un șomer, descinzînd
din neorealismul italian și războindu-se
inventiv și păgubos cu o societate pecet-
luită de bunăstare, vacuitate nevrotică
și disoluție etică) nu ființa nici în Vene-
ția secolului XVIII, nici în Occidentul de
astăzi, și nu-și găsea determinantele. Îmi
aduc aminte, de asemenea, de spectacolul
din Frankfurt cu *Medeea* lui Euripide,
care citea piesa ca o pledoarie violentă
pentru emanciparea femeii. Ceea ce l-a
făcut pe un cronicar să noteze: „Euripide
a încercat să explice fapta nebu-
nească a eroinei, dar regizorul s-a în-
crîncenat s-o justifice“.

Replica energetică împotriva interpretă-
rilor abuzive, reacția contra transformă-
rii ilustrațiilor în crainicii imediatului n-a
întîrziat să se manifeste. Așa s-a contu-
rat în ultimele stagioni o altă formă de
„angajare“ a clasicii în contempora-
neitate. Noile exegeze scenice (*Othello* de
Shakespeare și *Ifigenia* de Goethe, Schil-
ler Theater — 1982) își propun să abor-
deze capodopera ca și cum ar fi fost
scrisă astăzi și într-un spirit de fideli-
tate față de ansamblul ei de gînduri. E
o perspectivă evident superioară, evident
fecundă, dacă nu se exprimă doar prin
intermediul decorului și al costumelor și
dacă actul de restituire a totalității sen-
surilor textului clasic se îndeplinește în
lumina unei semnificații prioritare, cu
deosebire acută. E interesant de observat
însă că absența unei concepții reorgani-
zînd scrierea și a unui țel prevalînd cu
urgință asupra altora a fost resimțită de
o parte a opiniei critice și de unii spec-
tatori ca simptomul unei derute în fața
complexității dezarmante a actualității.

CRISTIAN HADJI-CULEA: Am văzut
foarte mulți clasici, începînd cu acei
Torquato Tasso adus de teatrul din
Bochum la București, și ceea ce m-a
frapat este o contemporaneizare acută a
spațiului și a timpului de joc. E
vorba de o modă. Aceea a contem-
poraneizării formale a clasicii. Acțiunea
din *Torquato Tasso* era plasată prin anii
1955—1960, și presupun că asta avea o
importanță pentru spectatorul cunoscător
al epocii respective în R.F.G. În general,
foarte multe spectacole cu texte clasice
sînt plasate în contemporaneitate, ceea ce
implică relații de alt tip cu spectatorul.
Întrucît apelează la un sistem de refe-
rință familiar.

În ce măsură spectacolul devine im-
portant, în ce măsură această contem-
poraneizare face semnificative ideile din
text, e o problemă care ține de talentul
creatorilor, de forța lor analitică. Asta e
o treabă mult mai dificilă și nu se în-

tinsele prea des nicăieri, deci nu numai în spațiul vest-german.

Umorul la Eschil

ADRIANA POPESCU : Fiindcă vorbim de „contemporaneizarea” clasicilor, nu e lipsit de interes să amintesc aici poziția unui alt copil teribil al regiei vest-germane, Peter Stein, autor, printre altele, al montărilor mult discutate cu *Vilegiaturistii* de Gorki, al lui *Shakespeare Memory*, al *Trilogiei revederii* și al celui „proiect antic” *Orestia* (spectacol desfășurat la Schaubühne am Halleschen Ufer) în legătură cu care nega — cel puțin teoretic — orice intenție de actualizare forțată a textului clasic. Stein susținea că misiunea unui regizor este de a găsi actualitatea în *litera* textului pe care îl pune în scenă și făcea o pledoarie absolut magistrală, cu argumente superbe, pentru un teatru de tip *literar*.

CRISTIAN HADJI-CULEA : ... Cu o documentare excepțională ! Pe care am înțeles-o dealtfel în tot teatrul german. Exemplare în acest sens sint *cărțile* (de fapt, programe de sală) pe care teatrul din Bochum le scoate la fiecare premieră.

ADRIANA POPESCU : Spectacolul lui Stein era șocant și chiar enervant la prima vedere, fiindcă tot timpul funcționa un pleonasm între cuvânt și gestul scenic. După aceea însă devenea foarte convingător, fiindcă intrai în mecanismul convenției. Ni se propunea o imagine străvezie în raport cu intențiile regizorale. De pildă, toate personajele pozitive erau îmbrăcate în alb și călcau pe un spațiu presărat cu praf de cretă, iar geniile rele erau îmbrăcate în costume mânjite cu un fel de noroi sintetic care lăsa urme în sală, și, firește, și pe spectatori ! Noțiunea de maculare era vizualizată din belșug prin vopseaua roșie care împroșca albeața orbitoare a unui portal-arc de triumf, astfel încât la sfârșitul reprezentației acumularea de evenimente scenice se traducea printr-o adevărată orgie de culori !

CRISTIAN HADJI-CULEA : Formal, și Stein contemporaneizează. Între niște limite, evident. Chiar dacă nu aduce zei-tățile ca niște personaje de azi, el sugerează totuși, prin felul în care și-a gândit Corul, atmosfera insulelor grecești ; coriștii aduceau foarte mult cu lumea sa-

tului din *Zorba grecul*, ca să fac o comparație la îndemina publicului nostru. *Orestia* e un spectacol care a făcut multă vîlvă — e întreaga trilogie a lui Eschil, ține nouă ore și tot teatrul a fost transformat în vederea acestui spectacol. Stein susține că tot ceea ce face el reprezintă doar o clarificare, o înțelegere adîncită a textului clasic ; din punctul meu de vedere, el ajunge uneori chiar la ridicol. El afirmă, de pildă, că a descoperit umorul lui Eschil și ne-a explicat timp de zece minute o scenă la care vă garantez că în sală n-a ris nimeni... nu numai noi, cei care veneam din alte spații culturale, dar nici spectatorii nemți, care traversau strada din spațiul german, venind cu perne, cu pături — căci scaunele fuseseră demontate, iar publicul se așeza pe podea. La un moment dat, la Delphi, Oreste stă pe cunoscutul bolovan, și în jurul lui Erinile dorm. Scena durează aproape un sfert de oră. De ce ? Care e motivul ? Stela explică : Erinile nu dorm niciodată. Lucru perfect adevărat ; dar ceea ce pentru spectatorul din timpul lui Eschil era un loc comun, în spectacolul lui Stein nu înseamnă nimic. Asta pentru că regizorul nu depășise bucuria livrescă de a ști, și n-a trecut la a comunica. Ceea ce nu înseamnă că *Orestia* n-avea foarte multe și serioase rezolvări, fiind cea mai interesantă montare pe un text clasic pe care am văzut-o în ultimii ani.

ADRIANA POPESCU : Erinile simbolizau teama de moarte a cetățeanului Greciei antice — zeițățile care nu dorm niciodată fiind din această cauză atât de temute. Dar societatea epocii lui Eschil aflîndu-se într-un moment de declin, asta se traducea și printr-un declin al autorității zeițăților. De aceea, Eschil își permitea să le ridiculizeze. Umorele îi aparține deci lui Eschil, nu lui Stein, textului, nu regiei !

CRISTIAN HADJI-CULEA : Dar spectatorii care nu participaseră la conferința lui Stein nu puteau înțelege acest umor.

Teatrul și ispita tehnicii

ADRIANA POPESCU : Mi s-a părut că, în cadrul unei diversități incontestabile, predomină totuși tipul de spectacole cu o vizualitate axată mai ales pe

scenografie, pe metafora scenografică, și foarte puțin pe metafora regizorală și pe semnificațiile subtextuale.

MIRCEA FLORIAN : În altă ordine de idei, aș vrea să vorbesc despre impactul pe care spectacolul de televiziune îl are în R.F.G. asupra spectatorului, asupra conștiinței chiar a celor care fac spectacole ; observația formulată aici cu privire la „monstruoșitatea“ scenotehnică a unor montări vizează de fapt această ofensivă a tehnicii asupra artei teatrale. Am observat acest lucru la Darmstadt, teatru care prin dotare și-a ucis viața artistică... Acolo nu se mai joacă, trupa aproape s-a dizolvat ; acum 11 ani era o trupă bună, acum nu mai este nimic... lumea nu mai vine la această întreprindere enormă, gigantică.

Mișcându-mă către Hamburg, undeva la un teatru mic, cum este Theater in der Zimmer, am văzut *Candide* de Voltaire, într-o sală mică, ce se putea lipsi de gadgets-uri tehnice ; n-o făcea, din nevoie de a se ralia la imaginea societății superindustrializate. Existau aici niște proiecții cu laser, niște nebunii, nu din dorința de a epata, ci din dorința de a fi în pas cu ultimele invenții. ... Dar rezultatul era o inadecvare. Spectacolul, făcut de Gerda Gmelin, nu era rău, un spectacol muzical, de cabaret, de teatru cu măști... un grup de șase actori jucau cele 20 de roluri ; foarte interesant, dar inadecvat. Într-o montare enormă ca *Amadeus* la Hamburg poate erau necesare proiecții, coloane de lumini și așa mai departe, însă în acest *Candide*, jucată într-o sală mică, nu mai știu de ce era nevoie de toate acestea, și mi-am dat seama de tentația de „a ajunge din urmă“ acest timp tehnizat.

... Muzica are un loc important în spectacolele de teatru, nu numai în spectacolele teatrelor nesubvenționate, neinstituționalizate, dar și în spectacolele tradiționale. Întimplător, *Amadeus* era chiar despre muzică, însă multe spectacole folosesc eficient muzica. Ar trebui amintit aici spectacolul de operă ; operei i se rezervă o cotă importantă din subvenția teatrelor... Am văzut la Festwochen (Săptămânile festive) din Berlinul de Vest o operă de Verdi, extraordinar montată, regizată de Hans Neuers ; eu mă dusesem să-l văd pe Cobos care era dirijorul orchestrei. Totul m-a frapat.

B. ELVIN : Mi-e teamă că discuția noastră, încercînd să cuprindă și decisivul și felurimea și anexele unei mișcări artistice, trece cu vederea umanismul operelor ei, ceea ce spun ele despre om, calitatea lor artistică. Spre exemplu, o ob-

sesie constanță a teatrului vest-german e teama că ființa se lasă ușor păcălită de o iluzie ori de un avantaj, devenind priul ei complice, depravîndu-și judecata, uniformizîndu-se și anulîndu-se. Prin cele mai reprezentative dintre înfăptuirile sale, teatrul vest-german e, astăzi, în cultura lumii, ambasadorul activ al acestei cauze amenințate, fragile, nobile.

SILVIA POPOVICI : Ceea ce dumneavoastră toți ați spus azi aici confirmă ceea ce am văzut și am constatat și eu, acum cîțiva ani, cînd am cunoscut teatrul vest-german ca invitată a centrului Internationes. Aș încheia spunînd că m-a impresionat aflulul imens de public către sălile de teatru, oameni de toate vîrstele, dar mai ales tineret... Cred că efervescența din teatrul Republicii Federale Germania se datorează acelor animatori de teatru despre care ați vorbit, directori, regizori, dramaturgi, și de asemenea grijii cu care se face repertoriul. Clasiți, cum am văzut, și piese contemporane de acut interes, piese cu problematică socială, sau care se adresează tineretului. Aș fi vrut să ne referim mai mult la public, la strategia cuceririi lui, la grija deosebită pentru satisfacerea exigențelor sale, pe de o parte, și la cultivarea lui, pe de altă parte. Publicul este un factor activ în relația scenă-staturi, el ia parte, e consultat în alcătuirea programului de piese, participă la finisarea noilor lucrări, cum s-a spus, e pasionat de viața teatrului...

MIRCEA FLORIAN : Aș mai adăuga că, timp de aproape patru luni, timp în care am „zigzagat“ în Republica Federală Germania, ca invitat al D.A.A.D. (Deutsche Akademische Austauschdienst) și al Internationales Musikinstitut, mi-am verificat ipotezele și imaginile preconcepute, le-am confruntat cu o realitate vie, schimbătoare și deosebit de complexă. Viața culturală este foarte interesantă, dar uneori prea vibrată, oferînd spectatorului o abundență și un volum greu de înghițit, darmit de mestecat !

MIRA IOSIF : *E extrem de dificil să trecem în revistă, nicidecum să epuizăm, complexitatea acestei mișcări teatrale, atît de bogate, de diverse, nu lipsită, firește, de contradicții, mișcare cu rădăcini în istorie și cu ramificații întinse în prezent. Considerînd, însă, că am schițat doar un vag contur al hărții, mulțumim invitațiilor noștri pentru ajutorul dat în alcătuirea acestei scheme de lucru din atlasul nostru teatral.*