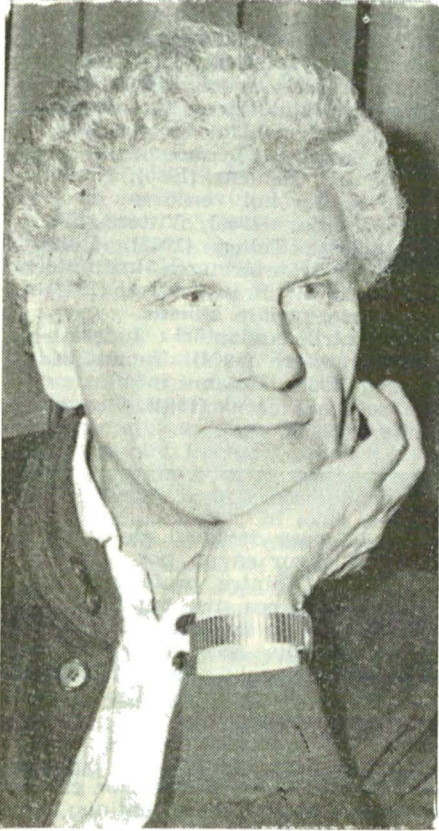


# Cu TANKRED DORST



despre :

- adevărata ucenicie a dramaturgului
- lecția teatrului de marionete
- „Merlin“ — o epopee dramaturgică a contemporaneității
- existența perpetuă a teatrului

## O convorbire realizată de PAUL TUTUNGIU

Este, un dialog de treizeci de minute cu Tankred Dorst, o adevărată odihnă spirituală? Neîndoielnic, da. Fliedcă nimic nu va fi bombastic. Nimic fals. Pentru că tonul și cuvintele lui sînt simple. Pentru că este un om de teatru care nu se exprimă pedant; pentru că scrie teatru fără a fi, în viața de toate zilele, teatral. L-am întilnit în toamna anului trecut, într-o dimineață din cele numai cîteva pe care le-a petrecut în țara noastră, la invitația Casei de Cultură a Republicii Federale Germania. Din primele schimburi de replici mi-am dat seama că disprețuiește limbajul convențional, formulările învălute, invocarea autorității citatului. Tankred Dorst nu este un șoarece de

bibliotecă. Viața a prăvălit asupra lui avalanșe dure, încă de foarte tînr: mobilizat în timpul celui de-al doilea război mondial, a căzut prizonier; a fost eliberat din lagărele aliaților în 1947. Abia atunci își va continua studiile pentru a obține bacalaureatul, a deveni student la litere și a urma cursuri de istoria artei și teatrologie. A cunoscut bine greul, cum mi-o va sublinia în timpul convorbirii noastre de cîteva ori. De aceea detestă fraza de paradă, adevărurile de paradă. Aveam în față un important scriitor, de talie europeană, care vorbea despre sine simplu, așa cum o fac întotdeauna marile personalități. Mi-a mărturisit că prin 1960 a debutat ca dramaturg și că de atunci trăiește numai din scris.

— *N-ați fost niciodată angajatul vreunei întreprinderi sau instituții?*

— N-am vrut să fac altceva decât dramaturgie, și nici nu m-am apucat de altceva. Nu pot altceva! Sigur, începutul a fost greu. Cum știți, un dramaturg independent trăiește din încasările spectacolului. Scriam piese într-un act care erau reprezentate la teatrele mai mici.

— *Primele dumneavoastră încercări literare fiind deci de teatru...*

— Copil fiind, am vrut să scriu piese de teatru. Desigur, poezia nu mi-a fost străină. La 17—18 ani, scrii obligatoriu poezie. Versurile nu le-am publicat niciodată în volum și nici nu vreau. Este adevărat că în piesele mele am strecurat și versuri, în *Merlin* sint chiar o mulțime de poezii; dar aceste versuri sint direct legate de acțiunea piesei, nu pot fi rupte din context, nu sint ceea ce am putea numi poezii libere, independente.

— *Ce este azi teatrul „Micul joc”, la care ați debutat?*

— Ce era și în 1960: un teatru de marionete studentesc, într-o pivniță, în München. Și acum se reprezintă acolo piese mai vechi de-ale mele, desigur, de către o altă generație.

— *Cum este publicul din R.F.G. azi? Exigent, cult, generos cu dramaturgii?*

— În materie de public există o diferență sensibilă între nordul și sudul R.F.G. La München și în celelalte orașe din apropiere există un cult pentru teatrul de înaltă valoare artistică: idei, expresie, umanism. La Frankfurt, publicul e altul: dacă teatrul de bulevard are spectatori, cu așa-numitul teatru serios e mai dificil. Aș menționa aici un anume specific al nostru: spre deosebire de teatrul englezesc, subvenționat de guvern, teatrul german este subvenționat și de orașe. Există teatre de stat subvenționate de land, dar și teatre municipale subvenționate de autoritățile orașului. Îți dai seama de calitatea publicului și în funcție de existența în oraș a unui teatru municipal. În Germania de azi sint orașe care sprijină cu intensitate artele, inclusiv teatrul, după cum sint altele care se rezumă la subvențiile acordate de land. Pentru a învăța alfabetul meseriei de artist tinerii primesc burse municipale.

— *Dumneavoastră de la cine ați învățat meseria de dramaturg?*

— Așa ceva nu se poate învăța într-o școală. Cred că meseria de dramaturg se

**Tankred Dorst s-a născut în 1925. Studiază, începînd cu 1952, germanistica, teatrolgia și istoria artei la München. A intențiat, împreună cu compozitorul Wilhelm Killmayer, teatrul de marionete „Das kleine Spiel” (Micul joc), pentru care a și scris prima piesă. După încheierea studiilor a devenit scriitor profesionist. Piesele sale: Curba, Societatea în toamnă, Libertate pentru Clemens (1960), Negresa (1964), Baronul verde sau necesitatea hoților (1965), Vitteck bintuie (1967), Toller (1968), Rolul muncii în transformarea maimuței în om (1972), Era glaciara (1973) sint foarte variate stilistic.**

**Prelucrări și adaptări: Judecătorul din Londra (1964), Nepotul lui Rameau (1966), Motanul încălțat sau cum se joacă jocul (1964), Încotro, omule? (1972).**

cucerește la masa de lucru, de unul singur, scriind. Sigur că nu pot fi ignorate modelele. Unul dintre profesorii mei a fost Brecht. Dar cea mai importantă experiență a mea de început a fost teatrul de marionete. Din acest teatru am deprins știința dialogului, de fapt a diferitelor tipuri de dialog, în funcție de caracterele personajelor: dialoguri groțesti, dialoguri legate numai de mișcare, de gesturi... Adevărul este că nu te odihnești niciodată: asimilarea elementelor care sînt de meserie este un proces continuu. Problema ține, firește, întotdeauna și de conjunctură, care îți poate fi favorabilă sau nu. În ce mă privește, încă din 1960, cînd îmi definitivam prima piesă, am avut norocul să îtilnesc un regizor plin de har, cu care am colaborat și mai tîrziu: Peter Zadek. El este azi unul dintre primii trei regizori ai R.F.G. Tocmai venise la noi din patria sa, Anglia: era un debutant necunoscut și voia să facă teatru realist. Spectacolele sale au contrazis și scandalizat spiritele confortabile; opoziția acestora din urmă l-a făcut celebru. Pentru mine, prezența lui Zadek a fost o mare șansă.

— *Ce etape (orientări, direcții) ale dramaturgiei contemporane ați traversat?*

— În 1960, cînd am debutat, exista o pregnantă orientare spre teatrul absurdului. A urmat un val care se ridica împotriva abstractizării și împotriva convenționalismului, a obscurului și nonrealismului în teatru. Vorbesc de situația din țara mea. În jurul anului '68 s-a afirmat

moda teatrului documentar. Să reținem că influența lui Brecht a continuat să fie mare în toată această perioadă, chiar până în anii '70. Pe vremea teatrului documentar (vorbim acum la trecut, nu ?), secretarii literari căutau piese cu elemente sociale concrete ; se puneau accent (chiar și în piesele clasice !) pe latura socială, pe păturile sociale și pe dezvoltarea lor. A fost o perioadă, cred eu, foarte importantă. Ea a avut și o latură negativă : a condus la o sărăcire a teatrului. Fantezia spectatorului și a celor care produc teatrul era limitată. Era un teatru care voia să explice totul. Această sărăcire de imaginar în textele contemporane i-a determinat pe regizori (care reprezintă o putere în teatrul din R.F.G.) să se îndrepte spre piesele antichității și ale Renașterii : Sofocle, Shakespeare etc. În aceste piese s-a descoperit mai multă fantezie, mai multă emoție, o imagine mai complexă despre om decât în dramele sociale contemporane din R.F.G. Asemenea reprezentații au avut o rezonanță deosebită la public. Personal, am fost influențat și de viața de zi cu zi, așa cum se întâmplă cu fiecare scriitor. Nu aparțin grupului de „documentariști“. În toate aceste etape (cum le-ați numit dumneavoastră) am scris vreo douăzeci de piese, dintre care și câteva prelucrări după Molière, Sean O'Casey și Diderot. M-ați făcut, vrînd-nevrînd, să arunc o privire retrospectivă asupra operei mele : am debutat cu teatru grotesc, cu piese fantastice, pentru ca, începînd din 1968, cînd am scris piesa *Toller* (care are ca subiect revoluția de la München din 1919), să mă intereseze — asta o spun în special criticii literari — modul de scriere realist. Dar și aici nu m-am îndepărtat de imaginar. Imaginarul este implicat prin ideea de utopie. *Toller* este conducătorul unei revoluții care a eșuat. În cele câteva piese așa-numite realiste, am introdus și vorbirea în dialect. În fine, se pare că ultima mea piesă, *Merlin*, este un fel de sinteză între realism și fantastic, între scrierea realistă și cea de inspirație mitică, o îmbogățire a universului omnesc — v-am citat câteva expresii ale criticilor care, trebuie să recunoașteți, au fantezie. Poate că, într-adevăr, în momentul de față mă aflu într-o perioadă a sintezelor. *Merlin* este o piesă amplă, spectacolul ar dura aproximativ 12 ore dacă textul ar fi reprezentat complet. Este o piesă cu muzică, poezie, în care epulzez aproape toate mijloacele și modalitățile cunoscute de arta teatrului, de la comic la tragic. Premiera mondială a avut loc anul trecut, la Düsseldorf și la München.

— *Spectacolul a durat 12 ore ?*

— Nu, numai nouă.

— *Cite personaje sînt angajate în acțiunea ?*

— Să nu ne încumetăm să le numărăm acum. *Merlin* este comedia și tragedia începutului și sfîrșitului civilizației. Discuția se poartă, conform legendei, în jurul mesei rotunde a cavalerilor.

— *Chiar dacă îmi vorbești numai despre un asemenea proiect de spectacol, și mi s-ar fi părut fantastic. Dar faptul că spectacolul există deja în mai multe teatre... După cite știu, publicul din zilele noastre nu prea e dispus să suporte spectacole care depășesc două-trei ore...*

— Piesa are mare succes în ambele orașe. Este căutată ca un mare meci de fotbal. Vin mulți tineri. Teatrul din Düsseldorf are un foaier foarte mare, cu bufete și alte amenajări. Pentru public, a veni la acest spectacol este ca și cum s-ar îmbarca pentru o călătorie. Inițial, piesa urma să fie reprezentată într-o veche piață acoperită din Hamburg. Dar dorința teatrului din Hamburg nu s-a realizat, întrucît nu s-au găsit suficiente fonduri pentru renovarea pieței. Așa se face că premiera absolută a avut loc într-un teatru obișnuit. Într-o situație ideală, teatrul care pune în scenă piesa *Merlin* trebuie să aibă mai multe scene. Acțiunea are loc simultan, se îmbină și iar se desparte. La Zürich, piesa *Merlin* este reprezentată într-un depou de tramvaie. În hala aceasta, spectatorii vor sta în jurul unei enorme mese rotunde. Întrînd, spectatorii nu observă existența mesei, și nici scaunele. Abia după o jumătate de oră, cînd s-a constituit masa rotundă, apar și scaunele, și spectatorii se așază.

— *Ce diferențe remarcăți între spectacolele Merlin de la München și Düsseldorf ?*

— Actorii din Düsseldorf nu sînt mai buni decît cei din München. Decorul din München este mult mai... estetic. La Düsseldorf, atmosfera este romantică, naivă ; la München — mai intelectuală, mai rece. Actorii din München sînt cei mai buni din Germania, dar sînt mai în vîrstă, sînt cu zece ani mai bătrîni. Personajele din *Merlin*, toate, trebuie să aibă în jur de 30 de ani ; la München, au în jur de 40.

— *Cum de v-ați oprit la acest subiect ?*

— Regizorul Peter Zadek mi-a spus odată : „citește legende vechi englezești“. Le-am citit și n-am găsit un drum al lor către dramaturgie. Legendele bri-

tanice aparțin (ierțați-mi pleonasmul) culturii britanice. În R.F.G., ele sînt practic necunoscute, chiar dacă sînt înscrise în lecturile obligatorii ale elevilor. Citeam despre războaie, despre lupte, despre eroi, și mă gîndeam că nu știu cum trebuie să vorbească pe scenă un erou, cum s-ar putea naște un dialog veritabil, și mă temeam că nu voi reuși să aștern nici o replică... Mi-am făcut totuși un proiect de studiu, cam 7—8 pagini dactilografiate, mi-am grupat ideile pe acte, chiar posibile scene. Și am început cu sfîrșitul, cu ultima parte a piesei. Mi-am dat seama că nu voi putea scrie nimic dacă nu voi considera că personajele sînt oameni ai zilelor noastre. Am scris-o deci ca o piesă contemporană, folosind însă tot timpul repere din legende englezești... Am scris fiecare scenă în parte gîndindu-mă că scriu o istorie a omenirii, o poveste fără sfîrșit. Am publicat mai întîi cartea, care se numește chiar *Istoria fără sfîrșit*. Este o carte pentru copii, cu foarte mare succes la adulți, o carte care îl îndeamnă pe om să fie mai bun. O piesă în care plînsul și risul, bucuria și tristețea vorbesc despre ipostazele traversate de omenire.

— *V-ați gîndit să abordați și tema Nibelungilor ?*

— Nu cred că subiectul Nibelungilor m-ar putea duce la o piesă. Cu *Merlin* este altceva. Acest text nu este o simplă prelucrare a materialului păstrat în colecții, ci reprezintă, cum v-am sugerat la începutul discuției, o temă a mea : ispita utopiei. Merlin al meu este un vrăjitor, un măscărici care distrează lumea, și este și un poet. Merlin este fiul diavolului, al Răului deci ; ar fi trebuit să asculte de tatăl său, dar n-o face, și înființează masa rotundă împotriva voinței tatălui său : actul lui Merlin este un început de civilizație, de ordine a lumii, de conviețuire...

— *Un fel de Prometeu...*

— Este un act de împotrivire față de diavol. Cadrul acestui basm este conflictul dintre Merlin și tatăl său, conflictul dintre Bine și Rău : sfîrșitul basmului este dispariția omenirii și a omului. Piesa se termină cu un epilog pe altă planetă, în care se lansează ipoteza că pe planeta Pămînt au existat cîndva oameni : și ce

fel de oameni vor fi fost aceștia, pe o planetă atît de mică ?

— *Dumneavoastră ați scris și scenarii de film. Este o indeletnicire care vă atrage în continuare ?*

— Acum patru ani am început să scriu scenarii și să regizez filme. În momentul de față, lucrez cel de-al treilea film al meu. Îmi regizez filmele, pentru că în timp ce un text poate cunoaște mai multe mizanscene, filmul se face o singură dată. Despre film nu se spune niciodată că are un scenariu prost : filmul este prost. Adevseori, scenariștul este definitiv victimă a unui regizor. Dacă în cazul teatrului poți spera la o montare care să reabiliteze textul, în film așa ceva nu este posibil. Acest adevăr m-a determinat să-mi fac singur filmele. Cînd lucrezi un film ești înconjurat de mulți oameni. Cînd scrii ești singur la masa de lucru. Pentru mine, filmul este o alternativă necesară, pe care am îmbrățișat-o cu mare plăcere.

— *Cît de lungă credeți că poate fi viața teatrului în lume ?*

— În R.F.G., după 1968, a existat o perioadă cînd mai mulți oameni de artă susțineau că zilele teatrului sînt numărate, că teatrul este o relicvă burgheză, o artă destinată claselor burgheze, dominante. Îmi amintesc că la premiera piesei *Toller* s-a spus : „de ce se scrie o piesă despre revoluție ? Nu vrem revoluția pe scenă, vrem revoluția pe stradă. Revoluțiile de pe scenă împiedică revoluțiile de pe stradă“. Era o părere larg răspîdită. Recunosc că și mie mi s-a părut atunci că teatrul este o artă demodată. Mă racordasem la o psihologie colectivă. Astăzi nu mai sînt de această părere. Cred că atîta timp cît există oameni există și teatru. Existența teatrului nu are nici o legătură cu existența banilor. Anul trecut am fost la Calcutta, știm cum s-a concentrat la un pol al omenirii sărăcia. Și am auzit că în acest oraș există 300 de teatre. Se pare că teatrul este o necesitate de bază a omului, ca mîncarea, ca băutura. Să-ți spui cum ești, să comunici altora cum ești și cum sînt ei înșiși : acesta este teatrul. Face parte din metabolismul uman. Fără de teatru, nu mai aparținem speciei umane.

