

# atlas teatral

*masa rotundă a  
revistei*

## TEATRUL

Participanți :

Margareta Bărbuță

Ileana Berlogea

Sorana Coroamă-Stanca

Nicolae Scarlat

Din partea  
redacției :

Virgil  
Munteanu

# Teatrul din Republica Democrată Germană

*REDAȚIA : „Atlasul teatral“ al revistei „Teatrul“ a propus în edițiile precedente prospectări în zona teatrului sovietic, american, englez, bulgar și din Republica Federală Germania. De data aceasta, încercăm să trasăm „harta“ teatrului din Republica Democrată Germană. Conform tradiției, ne adresăm unor profesioniști ai teatrului, care au cunoscut fenomenul la fața locului.*

*O rugăm pe Margareta Bărbuță, care a vizitat de multe ori Republica Democrată Germană, în calitatea ei de secretar al Centrului român I.T.I., să ne schițeze pentru început cadrul istoric și structura mișcării teatrale.*

---

## Respect pentru cultura națională

---

MARGARETA BĂRBUȚĂ E adevărat, în ultimii ani am fost de câteva ori în R.D.G., pentru a participa la manifestări internaționale — Congresul F.I.R.T. (Federația Internațională de Cercetări Teatrale) — 1981, Zilele festive berlineze, Congresul Institutului Internațional de Teatru, 1983 — sau la consfătuiri de mai mică amploare. Fac această precizare

pentru a explica unele lacune ale informației mele asupra ansamblului mișcării teatrale din R.D.G. Din fericire, am putut vedea, în cursul acelor vizite, unele spectacole reprezentative, și am putut cunoaște și unele trăsături generale.

Un prim aspect pe care aș dori să-l relev este acela al respectului pentru cultura națională, pentru cultura teatrală națională, ca un mijloc de păstrare și consolidare a identității culturale. Aceasta se traduce și prin restaurarea și punerea în valoare a vechilor monumente ale culturii. Am vizitat în 1981 clădirea restaurată a celebrului teatru de la Meiningen, care implinea 150 de ani — știm cu toții ce

rol a jucat trupa de la Meiningen în secolul trecut, în afirmarea realismului scenic și a rolului regizorului. Contactul cu decorurile încă intacte, savant expuse într-un spațiu adecvat (un decor la *Wallenstein* de Schiller, de pildă), demonstrarea unor manevre de decor (la *Hamlet*, *Wilhelm Tell*) ne-au evidențiat tehnica avansată a creării iluziei teatrale, acum mai bine de o sută de ani. De asemenea, restaurarea impunătorului Deutsches Theater din Berlin, cu prilejul centenarului (1983), a redat strălucirea clădirii și autoritatea culturală a venerabilei instituții. Într-un teatru incântător, baroc, din Gotha, construit la 1683, cel mai vechi teatru din Germania, am văzut un spectacol cu o comedie muzicală de Goethe (un *Singspiel*), *Erwin și Elmire*, plin de farmec. O mică glumă roz într-o interpretare rafinată din care nu lipsea nota de umor, ușor parodic. Pentru că istoria este asumată nu numai ca o componentă cultural-muzeală a spiritualității contemporane, ci, de cele mai multe ori, ca un ferment al gândirii, care și-o însușește sau se deimitează de ea. Discutată și pe scenă, în multe spectacole — fie ca opere ale clasicilor germani, fie cu piese de autori contemporani, inspirate din trecut — istoria capătă de fiecare dată o interpretare menită a stimula gândirea publicului. Exemplul grăitor mi se pare a fi spectacolul cu *Moartea lui Danton* de Büchner, realizat de Alexander Lang la Deutsches Theater, asupra căruia voi reveni de altfel. Și tot aici aș menționa spectacolul *Trista istorie a lui Friedrich cel Mare* de Heinrich Mann, realizat de același regizor, cu o completare proprie a textului, lăsat neterminat de autor.

ILEANA BERLOGEA O altă dimensiune care ar trebui pusă în evidență este îmbinarea tradiției cu inovația. Când spun tradiție, mă refer la legătura cu trecutul în ceea ce privește piesele jucate; de pe afișul nici unui teatru nu lipsesc clasicii literaturii dramatice germane și universale, repertoriul fiind alcătuit potrivit principiilor formulate de Goethe la Weimar, începând cu anticii, cu Shakespeare, cu autorii spanioli ai „secolului de aur“, până la ultimele lucrări ale contemporanilor germani (Peter Hacks, Heiner Müller, Volker Braun, Rudi Strahl) sau străini (Max Frisch, Dürrenmatt, Valentin Raspulin, Dario Fo, Dale Wasserman, Mihail Șatrov etc.).

MARGARETA BARBUȚA Mișcarea teatrală din R.D.G., foarte activă, este bazată pe valoroasa tradiție culturală și revigorată de revoluția socialistă. În provincie, importante centre culturale sînt, totodată, centre teatrale — de pildă, la Leipzig există un teatru dramatic și muzical, dar și un institut de învățămînt și de cercetare teatrală; apoi, Dresda, orasul faimos al Galeriei de artă, Weimar, prestigiosul Weimar (despre care va vorbi probabil Sorana Coroamă), Rostock (unde este un teatru care manifestă nobile ambiții de Innoire a repertoriului), Schwerin (experiențe în redescoperirea operei lui Brecht), Karl-Marx-Stadt, Gera etc. Chiar și la Potsdam, aflat atît de aproape de Berlin, există un teatru, „Hans Otto“, bine înzestrat. Am văzut acolo un interesant spectacol, *Costumul alb (Der weiße Anzug)*, o adevărată radiografie a totalitarismului de tip fascist, în speță, a procesului de „rinocerizare“, într-o țară din America Latină. Un spectacol prezentat în turneu de teatru din Schwerin — *A șaptea cruce*, adaptare scenică de Bärbel Jaksch și Heiner Maass după romanul omonim al Annei Seghers, în regia lui Christoph Schroth, evocare a epocii fascismului, sub forma unui proces dramatic — mi-a revelat remarcabila capacitate artistică a acestui colectiv, concepția sa modernă și înalta sa profesionalitate.

Fără îndoială însă că Berlin, capitala R.D.G., este și capitala teatrală. Aici funcționează Deutsches Theater — prima scenă a țării, cum i-am spune noi —, instituție centenară, în care se contopesc tradiția și modernitatea; se joacă îndeosebi marele repertoriu clasic, național și universal — Goethe, Schiller (întreaga trilogie *Wallenstein*, *Maria Stuart*), Lessing, Büchner, în sala mare —, dar și unii contemporani, Peter Hacks, de pildă, cu parabola sa filosofico-istorică *Moartea lui Seneca*, în timp ce la Kammerspiele (Sala mică) se joacă mai ales autori contemporani, naționali și universali, și unii clasici mai apropiați stilului cameral, Ibsen, de pildă.

Cea de-a doua instituție care domină viața teatrală din Berlin este Berliner Ensemble, creat de Brecht în 1949 (an în care s-a jucat *Mutter Courage* în premieră la Deutsches Theater), și care din 1954 funcționează în clădirea proprie „Am Schiffbauerdamm“. Berliner Ensemble — BE, cum i se spune în familie — are vîrsta republicii. Gloria sa pare să fi apus, după moartea celor doi creatori ai săi — Bertolt Brecht (1956) și Helene Weigel (1971), directoarea instituției, deși spiritul tutelar al marelui inovator e încă viu.

# Spiritul lui Brecht

ILEANA BERLOGEA : Ar merita analizate mai amplu și raporturile actuale ale oamenilor de teatru germani cu opera lui Bertolt Brecht. Nu mă refer la situația de la Berliner Ensemble — care, cert, se află în criză, în ciuda eforturilor lui Manfred Weckwerth de a păstra, înnoindu-l, stăvilul acestui colectiv, prin găsirea a noi soluții în montările proprii, de pildă în *Turandot* sau *Congresul spălătoarelor* (în colaborare cu Joachim Tenschert) sau în *Opera de trei parale* (regie colectivă, sub conducerea sa și a lui Konrad Zschiedrich), dar mai ales prin invitarea unor directori de scenă diferiți ca formație, concepție și modalități de expresie, pentru a îmbogăți și diversifica spectacolele (printre care sud-americanul Carlos Medina, care a montat *Excepția și regula* de Brecht și *Micul Prinț* de Antoine de Saint-Exupéry, sau Christoph Schroth, realizatorul unor interesante spectacole cu *Tobe în noapte* de Brecht și *Cai albaștri pe pajiște roșie* de Mihail Șatrov) —, ci la ceea ce înseamnă în întreaga viață teatrală căutarea originalității, în raport cu influența brechtiană. Această influență a fost puternică, în ce privește atât caracterul politic al spectacolului, cât și stimularea teatralității, prin refuzul de a considera arta teatrală ca imitație a realității.

MARGARETA BĂRBUȚĂ : Pe scena Berliner Ensemble se mai prezintă montări ale lui Brecht, renovate, cu interpreti noi — *Coriolan* (Shakespeare, în prelucrarea scenică a lui Brecht), *Zilele Comunei*, *Omul e om* (*Galy Gay*) —, sau opere de Brecht în noi montări. În 1981, o nouă montare a *Operei de trei parale* a fost mult discutată, și pe bună dreptate. Spectacolul era strălucitor, se desfășura sub forma unui cabaret teatral de mare succes, Ekkehard Schall juca rolul lui Mackie Șiș, dar esența satirică apărea cam diluată. Repertoriul ansamblului cuprinde și alte piese de autori contemporani, germani (*Tinka* de Volker Braun) sau străini (*Cai albaștri pe pajiște roșie* de Mihail Șatrov sau *Nu plătăm!* de Dario Fo) — piese cu caracter politico-social foarte pronunțat. Se simte însă că instituția caută drumuri noi, străduindu-se să nu sucumbe în anchiloza unui prestigiu ce riscă să devină muzeal, contrar spiritului acelui maestru al dialecticii care era Brecht. Interesant e însă faptul că spiri-

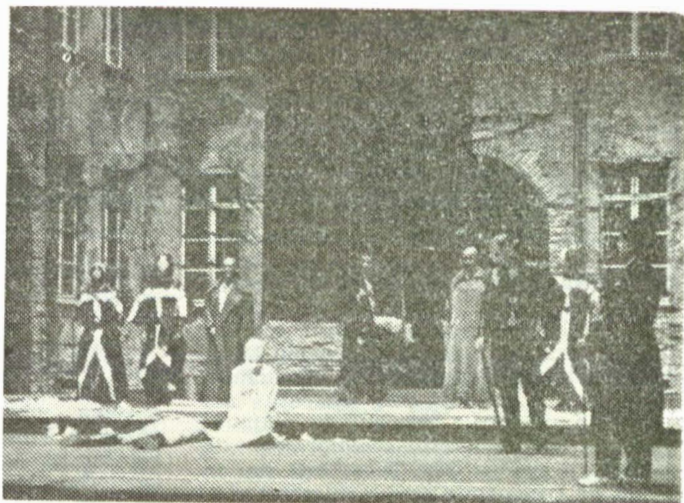
tul lui Brecht — în profida faptului că BE dă semne de oboseală — continuă să joace un rol proeminent în teatrul din R.D.G. în ansamblu : pe de o parte, prin discipoli, pe de alta, prin însuși stilul de interpretare al actorilor germani, (inclinați să joace ideea, mai puțin să trăiască starea), un joc rațional, lucid, de un susținut autocontrol, rece aproape, de o tehnică perfectă, în care „efectul de distanțare” s-a putut aplica organic, fără mare dificultate. Un spectacol foarte brechtian — după părerea mea — în stil și alură am văzut la Volksbühne, cu o peisă de Heiner Müller — unul dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani ai R.D.G. — *Der Bau* (*Construcția*), în regia lui Fritz Marquardt. Voi reveni asupra piesei și spectacolului. Remarc însă aici fenomenul, pentru că Volksbühne a fost condus timp de mai mulți ani de Benno Besson, elev și colaborator al lui Brecht.

Cu aceasta, am pomenit un al treilea teatru din Berlin. Al patrulea ar fi „Maxim Gorki”, un teatru de orientare în general realistă, ceea ce nu l-a împiedicat să prezinte un spectacol cu *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, în regia lui Thomas Langhoff, de o bogată fantezie poetică și cu multe trimiteri în contemporaneitate. Repertoriul său e destul de eclectic — de la *Femeile savante* de Molière la *Trei surori* de Cehov sau *Turnul de fildeș* de Rozov. Interesantă este scena-studio, unde se joacă, într-un spațiu mic care include și publicul, piese cu caracter de dezbateri, ca *Între patru ochi* de A. Ghelman sau *Adam și Eva* de Rudi Strahl. Am văzut acest spectacol, interesant prin modul de implicare a spectatorilor, care stau așezați la mese și beau câte un păhărel, în timp ce urmăresc procesul celor doi tineri candidați la căsătorie.

Aș mai menționa Theater der Freundschaft (*Teatrul Prieteniei*), pentru copii și tineret, precis profilat și cu o remarcabilă audiență la tînăra generație, și Theater im Palast — o experiență recentă : în Palatul Republicii s-a amenajat un spațiu pentru spectacole pe care le prezintă artiști din diverse trupe.

Să nu uităm nici teatrele muzicale. Dacă *Opera de Stat* și *Opereta* „Metropol-Theater” sînt ceea ce le indică și numele, cel mai interesant mi se pare a fi *Opera Comică*, instituție cu un rol determinant în teatralizarea spectacolului de operă, datorită regizorului inovator Walter Felsenstein ; mișcarea s-a extins în multe țări și dă azi roade pretutindeni în revitalizarea spectacolului de operă. Unmasul lui Walter Felsenstein, regizorul Harry Kupfer, preluînd conducerea teatrului, a reușit să înfrîngă monopolul

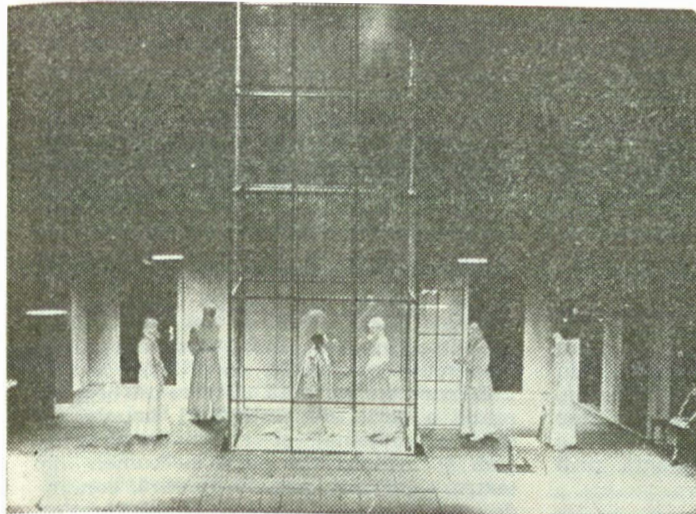
**„Macbeth“ de Heiner Müller**



**„Capete rotunde și capete țuguiate“ de B. Brecht, regia Alexander Lang**

**Martin Seifert in rolul titular din piesa „Dmitri“ de Volker Braun**

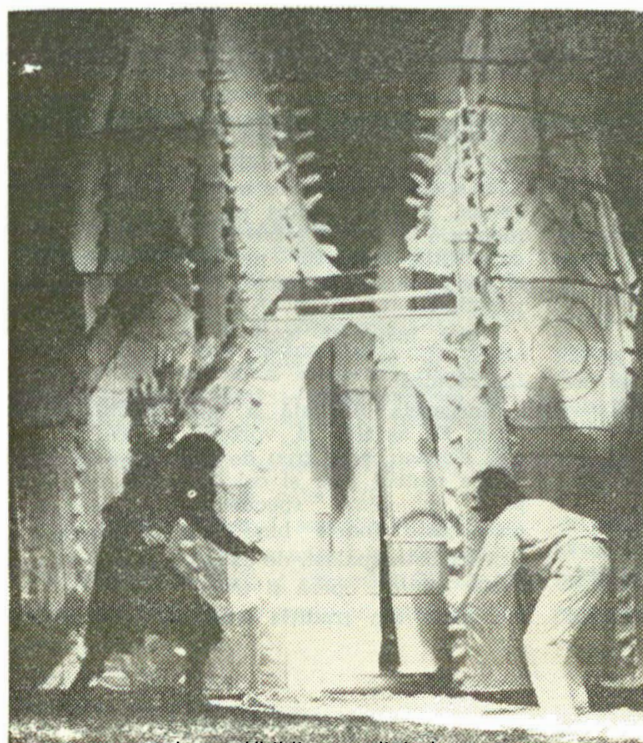




**„Nibelunii“ de Friedrich Hebbel, regia Wolfgang Engel**



**„Don Carlos“ de Schiller, regia Peter Schroth și Peter Kleinert**



**„Faust“ de Goethe, regia Horst Sagert**

Operel de Stat asupra creației wagneriene și să realizeze un spectacol cu *Maestrii cîntăreți din Nürnberg*, admirabil prin unitatea artistică și forța expresivă a muzicii și jocului dramatic. Trupa de balet a Operei Comice are de asemenea un merit prestigiu de modernitate și înaltă profesionalitate. Aș spune că e vorba de dans teatral sau chiar de teatru dansat, cum creează coreograful Tom Schilling. Am văzut *Păsările negre*, un spectacol politic de balet contemporan, pe o temă istorică — războiul țărănesc german din secolul 16 —, o succesiune cinetică de imagini impresionantă prin dramatism.

**ILEANA BERLOGEA** Sorind despre teatrul din Republica Democrată Germană cu prilejul ultimelor mele două vizite la Berlin, în 1981 și 1983, m-am ocupat de tinerii actori, entuziaști și plini de inițiativă, și de mișcarea regizorală, de autentică originalitate, definită prin rigoare în utilizarea semnului teatral. Îmi mențin părerea: tot ceea ce am aflat, în continuare, despre viața teatrului din R. D. Germană se leagă de aceste două coordonate. Vorbind despre inovație, mă gîndesc la modul în care oamenii de teatru germani sînt preocupați de punerea de acord a artei scenice cu sensibilitatea omului contemporan, cu preocupările sale, atît în ceea ce privește accentuarea caracterului politic al teatrului, cît și sincretismul artei scenice, apelul la mijloace de expresie variate, la spații de joc deschise, la amplificarea disponibilităților actorului, ce-și realizează personajele și prin sinceritatea trăirii și autenticitatea relațiilor, dar și prin mască, pantomimă, joc clovnesc sau acrobatic.

---

## Un „foc continuu“ artistic

---

**SORANA COROAMĂ-STANCA** Relațiile mele cu teatrul din R.D.G. au început în 1967, cînd prof. Otto Lang, directorul Teatrului Național German din Weimar, și regizorul Fritz Bennewitz au văzut la Iași spectacolul meu *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill; am fost invitată să pun în scenă la Weimar. De atunci, colaborarea noastră a fost constantă — schimb de turnee, puneri în scenă, participări la festivaluri, simpozioane, congrese etc. La Teatrul

Național German din Weimar, am pus în scenă împreună cu scenografia Hristofenia Cazacu *Nu sint Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, *Comedia erorilor* de Shakespeare și, recent, opera *Oedip* de George Enescu. Iar turnee ale noastre în Republica Democrată Germană, cu spectacole regizate de mine în România, la Iași sau la București, au fost mai multe.

Firește, în acest lung timp, am văzut numeroase spectacole, în diferite orașe.

Remarc consecvența cu care se organizează o serie de festivaluri anuale cu caracter național și internațional, precum și întîlniri de lucru cu oameni de teatru, seminarii, cursuri de vară, cursuri de specializare — teatru, muzică, balet etc., etc. — în mai toate centrele culturale: Berlin, Dresda, Leipzig, Weimar ș.a.m.d. Aproape nu există trimestru în care să nu aibă loc o astfel de manifestare.

Există și o diversitate de forme de învățămînt artistic, cursurile de vară, la care sînt invitați profesori din diverse țări, și unde vin studenți sau chiar profesioniști cu experiență, care doresc să se perfecționeze. Tot perfecționare înseamnă și festivalurile tradiționale — Berliner Festtage, „Zilele Shakespeare“ de la Weimar, cursurile de la Franz-Liszt-Hochschule, cursurile de la Dresda, zilele Schiller sau Goethe ș.a.m.d. Dealtmînteri, am avut cîntea ca, în 1979, „Zilele Shakespeare“ să se deschidă cu spectacolul pe care îl pusese în scenă cu un an în urmă, și anume *Comedia erorilor*. Urmau un teatru din Varșovia, cu *Regele Lear*, și Teatrul din Karl-Marx-Stadt, cu *Macbeth*. Iar publicul! Circa o mie de specialiști în Shakespeare, din lumea întregă. Discuții, comentarii, aplauze, emoții. Și mai ales lucrările seminarului Shakespeare Weimar găzduiește anual nu numai „Zilele Shakespeare“; doi ani consecutiv, au fost „Zilele Goethe“, iar anul trecut, „Zilele Schiller“. Dacă adăugăm și numele marilor muzicieni, filozofi, critici, istorici, pictori reauși mereu în memorie prin spectacole, simpozioane, conferințe, colocvii, ne putem face o slabă idee despre acest „foc continuu artistic“.

Multe instituții teatrale au secții de operă, de operă comică, de operetă, de filarmenică.

Margareta Bărbuță a citat Komische Oper. Eu aș zice că, vorbind despre teatrul german, este greu de făcut distincția dintre teatrul liric și cel dramatic. Începînd cu genul spectacolului revuistic (care este foarte bine reprezentat de Friedrichstadtpalast, de exemplu), opereta, opera comică, opera și tragedia muzicală fac parte din tradiția teatrului german,

ca și teatrul cu actori. Iar în teatrul de dramă implicarea muzicii, a concepției și viziunii muzicale reprezintă o sursă de inspirație.

Mai există un aspect interesant, pe care l-am sesizat în această experiență a mea, în timp: permanențizarea culturii clasice prin montări diferite ale aceluiași autor, ale aceleiași opere, uneori chiar la intervale de doi-trei ani, în același teatru. Am putut urmări, astfel, două inscenări cu *Faust* la teatrul din Weimar (*Faust*, partea I și partea a II-a), realizate de același regizor și același scenograf. M-a uluit, pur și simplu, diferența dintre ele. Acest fenomen nu este caracteristic numai teatrului din Weimar. Adineauri aminteam de „Zilele Shakespeare”. Piesele lui sint puse în scenă în toată țara, de la Berlin la cel mai mic teatru din cel mai mic oraș. Shakespeare este o constantă în teatrul german (și nu numai pentru că aici beneficiază de cele mai vechi traduceri — de altminteri, se fac mereu traduceri noi, eu însămi am pus *Comedia erorilor* într-o traducere recentă); este constanta unei gândiri teatrale producătoare de noi valori, precum și a învățămîntului teatral, așa cum Goethe, Schiller, Kleist rămân, la rîndul lor, o constantă a învățămîntului, și nu numai a celui artistic. Am văzut nenumărate inscenări cu piesele lui Kleist; poate se joacă mai puțin Lessing, dar Goethe și Schiller își dezvăluie comori nebanuite, cu cît sînt mai mult cercetați și „încercați”, cîteodată deosebit de îndrăzneț, pe scena de scîndură.

Am văzut unul dintre spectacolele cele mai importante cu *Hoții* de Schiller, cu ani în urmă, la Berlin. Doi tineri regizori (personal, nu prea înțeleg cum funcționează aceste cupluri regizorale) au gândit și realizat împreună...

**MARGARETA BĂRBUȚĂ:** Există și colective regizorale. *Opera de trei parale* a fost pusă în scenă de șapte regizori.

**SORANA COROAMĂ-STANCA:** ... au realizat împreună *Hoții* pe la începutul anilor '70. Pînă în acel moment, teatrul din R.D.G. era evident marcat de experiența brechtliană și postbrechtliană. Desprinderea a fost violentă, programatică, atît de experimentul brechtlian cît și de modalitatea realistă — acel realism nemediat, atît de apropiat de naturalism, care acum, pare-se, este reluat în multe teatre europene. Bineînțeles că nu toți regizorii, nu toate colectivele, nu toate spectacolele încearcă această revitalizare a scenei prin găsirea unor noi modalități, a unor noi expresii și expresivități, adaptate vechiului și superbului text clasic.

## O preocupare programatică

Să ne amintim de anii 1955—1956, cînd la noi în țară s-a pus cu seriozitate, profesionalism și intransigență problema re-teatralizării teatrului; nu era o chestiune minoră, de modă, ci era în joc însăși revitalizarea teatrului nostru. În anii '80, în R.D.G. există un fenomen asemănător, cu modalitățile caracteristice momentului; a apărut această necesitate, care se manifestă în diferite moduri și tonuri, cu nereușitele, dar și cu succesele ei.

Am să citez două spectacole care mi se par aproape programatice. Unul este *Visul unei nopți de vară* la Deutsches Theater, pus în scenă de Lang; celălalt este un balet, *Un nou vis al nopții de vară*, pus în scenă de Tom Schilling, un mare coregraf. În acest *Nou vis al nopții de vară* — care beneficiază și de tradiția baletului german, dar și de aportul novator al musicalului american, precum și al operei din Hamburg, unde John Neumeier a pus în scenă *Visul unei nopți de vară* (văzut și la București, în turneul operei din Hamburg) — tinerii „orașului” își caută rădăcinile, rădăcinile vieții, rădăcinile visului: sub oraș, sub beton, sub sticlă, sub zgirie-mori, mustește o lume vegetală, o lume a realității necontrafăcute, și subterană, dar și înteroară, o lume a „rădăcinilor”. Acest beton aseptice, funcțional, dar impersonal, rece, foiește pe dedesubt de viață nocturnă sau, dacă vreiți, diurnă-nocturnă, o lume și dionisiacă, dar și apolinică. Carnal, solar, sentimental și tandru — acesta este baletul lui Schilling. Contrar acestui fel de a vedea, punerea în scenă a *Visului unei nopți de vară* de Shakespeare la Deutsches Theater este coșmarul unei nopți toride, un strigăt disperat al unor oameni însingurați, care vor să-și lase din pieie, vor să stabilească și alt contact decît cel epidermic cu „omul de alături”, în această noapte unică. Concepția lui Lang se concretizează într-o crudă vivi-secție. Trupurile își strigă însingurarea, își caută împlinirea în cea „jumătate a jumătății”, excluzînd sentimentul și emoția.

Spectacolul este extrem de interesant; pare rece, în realitate este doar teribil de dur, însă impecabil ca demonstrație a alienării. Viziunea regizorală impune un decor abstract, un loc de joc strict delimitat de pereții roșii ca focul ai nopții

de costumar. Costumația (iarăși o constantă a teatrului german : a apela la o costumație care expr.mă mai degrabă „starea” personajului și spiritul textului, decît epoca în care se petrece acțiunea) aduce bogăția vizuală pe care decorul o refuzase.

**MARGARETA BĂRBUȚĂ** La un moment dat, în 1981, se jucau în Berlin, concomitent, patru montări cu *Visul unei nopți de vară* : la Deutsches Theater, în regia lui Alexander Lang ; la Teatrul „Maxim Gorki”, în regia lui Thomas Langhoff (sala era inclusă în spațiul de joc, urmărindu-se provocarea atitudinii publicului față de descătușarea instincțional-erotică din starea de „vis”, în contrast cu lumea convențiilor din starea de trezie, prezentată în costume moderne, cu aluzii străvezii la probleme actuale, la lumea a treia și la complexitatea relațiilor sociale etc.) ; la Teatrul Metropol (un musical cam tipător, cu stridente artistice, simplificatoare) ; și la Komische Oper, baletul creat de Tom Schilling.

**NICOLAE SCARLAT** : Față de această avalanșă de date și detalii, contribuția mea la această pagină a Atlasului teatral nu poate fi decît modestă. În afara remarcabilelor turnee întreprinse în țara noastră, cunoașterea de către mine a teatrului din R. D. Germană se limitează la cîteva spectacole pe care le-am văzut la Berlin.

În toamna anului 1979, prin bunăvoința Centrului național român al Institutului Internațional de Teatru (I.T.I.), am fost pentru cîteva zile, împreună cu Cătălina Buzoianu, oaspeți ai celei de-a 23-a ediții a Zilelor festive berlineze (Berliner Festtage). Am văzut atunci spectacole de tot felul, din țara-gază și din lumea întreagă. Prea puține, pentru a-mi face o imagine de ansamblu asupra teatrului din R.D.G. Dar, oricum, cîteva impresii vă pot împărtăși.

Prima și cea mai importantă mi-a lăsat-o însăși ideea desfășurării anuale a unui festival de teatru și muzică de o asemenea amploare, mărturie elocventă a deschiderii pe care o țară a unei mari culturi o are către culturile altor popoare. Zilele festive berlineze reunesc, pe parcursul a trei săptămîni, spectacole de teatru, operă, pantomimă, balet, concerte simfonice, de jazz, muzică de cameră și recitaluri ale unor soliști celebri, spectacole de folclor din toate colțurile lumii. Am regăsit această deschidere și în repertoriul teatrelor din Berlin, unde am avut prilejul să vedem, de pildă, piese dintre cele mai recente ale lui Dario Fo sau Athol Fugard.

Am admirat apoi tehnica de care dispun creatorii de teatru, dovadă a unei generoase subvenționări a culturii de către statul democrat german. Pe lângă reconstruirea și utilizarea scenelor mai vechi, sever afectate în anii celui de-al doilea război mondial (cum ar fi excelenta sală din Luxemburgplatz, care găzduiește nu mai puțin excelenta trupă de la Volksbühne ; clădirea, realizată după proiectul arh. Oskar Kaufmann, datează din 1914), s-au înălțat în toată țara numeroase teatre noi, iar în Palatul Republicii, inaugurat în 1973, se află oinci săli de spectacol, dintre care una găzduiește permanent un teatru de proză, Theater im Palast.

Dintre spectacolele văzute atunci, două au fost cele care mi-au rămas întipărite în memorie : reprezentafia unei trupe indiene de Kathakali, străveche formă de teatru sincretic, precum și spectacolul cu *Leonce și Lena* pus în scenă la Volksbühne de Jürgen Gosch. Încintarea pe care ne-a produs-o acest din urmă spectacol a fost cu atît mai mare cu cît, aflați încă sub impresia excelentului spectacol al lui Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra”, am privit montarea cu un ochi cît se poate de sever. În montarea lui Gosch, precisă și elegant articulată, textul lui Büchner se înfățișă ca o parabolă modernă și deosebit de actuală a unei lumi uscate, care-și reprimă cu deznădejde și stupiditate orice urmă de omenesc. În decorul de o mare simplitate semnat de Gero Troike — o estradă de trepte ce urca din fosa de orchestră spre albul tern al unui zid în care, cînd și cînd, se deschideau uși și ferestre oarbe —, *Leonce și Valerio* (Michael Gwisdek și Hermann Beyer) se dezlănțuiau în accese de *slapstick-comedy* și jocuri de cuvinte menite să sfideze o autoritate ce-și îțea uneori cite un cap printr-o ușă sau fereastră, de unde zîmbea complice, închizînd un ochi. Într-un regat în care sfatul țării cobora direct din parabola orbilor, iubirea devenea nonsens : într-o superbă și imposibilă scenă de dragoste, *Leonce și Lena* (Doris Otto) se îndepărtau unul de celălalt pe măsură ce se îndrăgosteau unul de altul, urcîndu-se pe arlechinii scenei, pentru a-și strîngi tandre cuvinte de iubire.

Ar mai fi de remarcat faptul că timp de foarte mulți ani în R.D.G. nu a existat o formă anume de învățămînt de regie. Mai toți regizorii s-au ridicat dintre actori formați la școala practică a marilor regizori. Spectacolul de care am vorbit era debutul în regie al unuia dintre elevii lui Benno Besson. Un debut strălucit.



## O dramaturgie implicată în actualitate

REDAȚIA : Să facem loc în atlas și dramaturgilor. Ați fi în măsură să caracterizați tinăra dramaturgie din R.D.G. ?

ILEANA BERLOGEA : Noul teatru din R. D. Germană s-a format sub semnul lui Bertolt Brecht. În aceiași ani '50, spre deosebire de Brecht, Friedrich Wolf pune accentul, în *Primăria Anna*, pe reprezentarea faptelor, a transformărilor specifice acelor ani. Cele două tendințe au evoluat paralel, influențându-se reciproc și intercondiționându-se, ceea ce a dus la un teatru în care dezbateră politică se află în prim-plan, legată concomitent și de actualitatea imediată, și de permanențe ale condiției umane. Volker Braun merge pe linia lui Friedrich Wolf, cu personaje ce par a fi luate dintr-un reportaj, cum este de pildă *Tinka* din piesa omonimă ; alături de el s-au afirmat și Peter Hacks sau Heiner Müller, în creația cărora problemele de astăzi, văzute cu luciditate, ironie, angajare politică fermă de obiectivitate, se leagă de experiențe umane puse sub semnul perennității.

MARGARETA BĂRBUTĂ : La noi, dramaturgia actuală din R.D.G. este prea puțin cunoscută. Mai bine zis, s-a jucat și se joacă prea puțin din ceea ce este cu adevărat reprezentativ acolo, excepție făcând, desigur, dramaturgia lui Bertolt Brecht. E adevărată și reciprocă : e surprinzător cât de puțin s-a jucat acolo din piesele valoroase ale autorilor români contemporani.

Cîteva direcții par să se contureze în dramaturgia R. D. Germane. Și aici, desigur, spiritul lui Brecht și-a pus amprenta puternică. Cele cîteva contacte cu teatrul din R.D.G. mi-au revelat căutări interesante ale dramaturgilor în abordarea problematicei contemporane. Aria tematică a acestei dramaturgii este largă, structurile dramatice, variate, mergînd de la ceea ce am putea numi „piesa de producție“ la parafraza filosofic-istorică, la reevaluarea miturilor sau legendelor antice. Interesantă mi se pare îndeosebi propensiunea spre comentariul filosofic, spre piesa de idei, chiar atunci cînd materialul dramatic este inspirat direct din cotidian. Claus Hammel, Heiner Müller, Helmut Baierl, Volker Braun (la fel de important ca poet și ca dramaturg), Peter

Hacks, Christoph Hein sînt cîteva nume de prestigiu ; li se adaugă Rudi Strahl, foarte popular datorită comediilor sale inspirate din actualitate (de pildă, *Adam și Eva*, jucată și la noi). *Tinka* de Volker Braun este drama unei tinere inginerie prinse într-un nod de contradicții în care își pierde și dragostea și viața, luptînd cu convingere pentru victoria spiritului novator. Am văzut spectacolul la Berliner Ensemble ; interesant mi s-a părut nu atît ceea ce se întîmplă, cît ceea ce se spune pe scenă, modul de a dezbate deschis, direct, probleme care preocupă pe toată lumea. *Construcția (Der Bau)* de Heiner Müller înfățișează un șantier, dar tot ceea ce se petrece și se spune are un caracter simbolic. Șantierul e o imagine, o metaforă a socialismului în plină construcție, cu greutățile și contradicțiile dintr-o perioadă de început. Piesa a fost scrisă, de altfel, în 1963-64, dar premiera ei absolută a avut loc la Kolksbuhne abia în 1980, într-un spectacol care, prin formula scenică intens teatrală, sintetizează de expresionism (cu măști) și realism poetic, sublinia sensurile simbolice-generalizatoare. La polul opus se află acele piese care comentează istoria sau miturile antice din perspectivă contemporană, punînd în discuție raporturile omului cu istoria, ale gînditorului cu puterea tiranică (*Moartea lui Seneca* de Peter Hacks, de pildă, autor cunoscut la noi prin *Conversație în casa Stein despre domnul von Goethe în absența acestuia*, sau ale poporului cu propriul său trecut (comedia *Vin prusacii* de Claus Hammel). Nu lipsesc nici dramatizări din literatura universală, ca de pildă *Adevărata istorie a lui Ah Q* de Christoph Hein, după nuvela scriitorului chinez Lu Hun, cunoscut în Europa în primele decenii ale secolului nostru ca „un Gorki chinez“, sau dramatizările după romane autohtone contemporane.

În ultimii ani, o nouă generație de dramaturgi își face drum pe scenă, inclinată spre comentarea și dezbateră ascuțită, liberă de prejudecăți, a problematicii raporturilor dintre individ și societate, a tensiunilor vieții cotidiene. Printre aceștia se află Ulrich Plenzdorf (cunoscut la noi prin mult jucata sa piesă *Noile suferințe ale tinărului W*), Jürgen Gross, Heinz Drewnîok și alții. Ceea ce trebuie reținut, cred, este faptul că dramaturgia, de la început angajată în dezbateră problematicii revoluției socialiste, parcurge acum o etapă de căutări în direcția impactului cu publicul. Multe dintre piesele noi se reprezintă în săli mici, de studio, ca într-o fază de testare

a efectului lor, în plan artistic și sociologic. Necesitatea colaborării între teatre și dramaturgi se află la ordinea zilei, discutată în presa teatrală (ca și la noi, dealtfel).

REDACTIA : Am putea încerca să detectăm unele direcții stilistice...

---

## Coexistența stilurilor

---

ILEANA BERLOGEA: Realismul în teatrul german a îmbrăcat aspecte diferite față de alte culturi teatrale, definindu-se mai puțin prin identificarea cu viața propriu-zisă, și mai mult prin corespondențe cu esențele acesteia. „Sturm und Drang“ a însemnat în epocă nu numai „furtună și avânt“, ci căutarea coordonatelor filosofice ale existenței umane prin eroi supradimensionați, ca Marchizul de Posa, Wallenstein sau Egmont, sau prin acțiuni ce urmăreau să redea legile generale ale istoriei în conexiunile lor imanente. Au urmat clasicizarea, legăturile cu sensurile majore ale miturilor antice, căutarea expresă a actualității lor. Romanticismul nu a însemnat numai triumful libertății și fanteziei creatorului, ci mai ales încercarea de a concretiza în imagine lumea de dincolo de cunoscut și vizibil, pornirile lăuntrice (*Penthesilea* de Heinrich von Kleist). Subordonarea scriitorului față de condiționarea la mediu, timp și spațiu a fost de scurtă durată, neoromanticismul lui Gerhart Hauptmann, dar mai ales expresionismul lui Ernst Barlach, Georg Kaiser, Ernst Toller, Hasenclever scoțând din nou scena de sub semnul imediatului. Teatrul politic, mai bine spus spectacolul politic creat de Erwin Piscator, s-a bazat pe sincretismul mijloacelor de expresie — imaginea filmată, dansul, cântecul agitatoric-revoluționar, caricaturizarea violentă, prezența pe scenă a tușelor apăsate, ostentative, din pictura lui Max Beckmann sau din schițele groțesti ale lui George Grosz.

În jocul actorilor germani coexistă două tendințe, adevărul psihologic și emoția dominând în spectacolele realizate în această cheie, cum am văzut, de pildă, la „Maxim Gorki“, *Indelungata întoarcere acasă a lui Alois Fingerlein* de Rainer Kerdil, cu Uwe Kockisch în rolul principal; totodată, aceiași interpreți sînt capabili de o afișată distanțare, de un

comentariu critic, lucid și ironic, bazat pe o expresivitate pur vizuală și auditivă (dans, cîntec).

Colaborarea regizorilor cu pictorii scenografi se întemeiază pe refuzul reconstituirii; pe scenă sînt admise numai elementele sugestive și semnificative, aparținînd picturii, artelor cinetice sau arhitecturii. Spațiile de joc pot fi „umplute“ chiar numai de prezența actorilor, așa cum am văzut în admirabilul spectacol din 1981 de la Theater im Palast, *Glumă, satiră, ironie și sensuri adînci* de Christian Grabbe, pus în scenă de Wolfgang Strassburger și Ernstgeorg Hering, și mai ales în cele create de Thomas Langhoff, un regizor pe care-l consider cu adevărat extraordinar, în *Faust* de Goethe la Volksbühne și mai ales în *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare la Teatrul „Maxim Gorki“, tot cu Uwe Kockisch (Tezeu-Oberon); dar și cu decoruri masive, pline de culoare, cum au fost cele semnate de Günter Altmann la *Baal* de Bertolt Brech, montat de Friedo Solter la Erfurt.

MARGARETA BĂRBUȚA: În general, clasicii se joacă foarte mult, în spectacole care caută să releve semnificațiile actuale, uneori chiar forțînd nota de actualizare, într-un mod neartistic, lipsit de organicitate. Am văzut un spectacol cu *Romeo și Julieta* de Shakespeare, la Theater im Palast, jucat de o trupă tînără, în costume moderne și într-un stil care golea de poezie și tragism capodopera, transformînd-o într-un univers al vio'nenței fizice, al trăirilor viscerale, al blazării și cinismului. *Vicleniile lui Scapin* de Moliere a fost prezentat într-un mic teatru de vară, improvizat într-o curte, în aer liber (experiență ce merită a fi luată în considerație pentru folosirea oricărui spațiu adecvat unor reprezentații teatrale), de o trupă formată ad-hoc, care încerca să adapteze situațiile comice molieresti la gag-urile și olovrerile unui circ sau bilci de azi. Inventivitate comică, acrobație chiar, un interpret foarte mobil și inteligent în rolul principal, în ciuda masivității fizice, dar multă sbridență.

Nu aceasta e însă nota dominantă în interpretarea clasicilor. Cînd am vorbit de relevarea semnificațiilor actuale, m-am gîndit în primul rînd la *Moartea lui Danton* de Büchner, pus în scenă de Alexander Lang la Deutsches Theater din Berlin, într-o concepție care propune spre dezbateră și meditație ideea de revoluție în două ipoteze contrare, considerîndu-i pe Danton și Robespierre ca proiecții ale gîndirii lui Büchner și încredințînd interpretarea lor aceluiași actor, Christian Grashof, Büchner însuși, intruchipat de același actor, enunțîndu-și intențiile într-un scurt prolog. Formula

scenică e aceea a unui cabaret politic expresionist, totul fiind extrem de teatralizat, evitând reconstituirea istorică, dar și anacronismele derutante. Am scris pe larg despre acest spectacol (mult discutat, de altfel, în presa din R.D.G. și de peste hotare și distins cu marele premiu la BITEF, în 1983), în Caietul Teatrului Național. Este, după cum spunea Alexander Lang, nu un spectacol cu o piesă istorică, ci un spectacol cu o piesă contemporană de Büchner.

Am văzut și spectacole cu piese clasice în care valorificarea în spirit contemporan urmează altă cale, și nu totdeauna cu aceeași consecvență. *Maria Stuart* de Schiller, de pildă, tot la Deutsches Theater, în regia lui Thomas Langhoff, este un spectacol care, prin realismul și simplitatea emoțională a jocului actoricesc, apropie personajele de zilele noastre, umanizându-le, iar scenografia (mai ales costumele, definind caractere și funcții, mai puțin epoca istorică) contribuie la crearea atmosferei generale, de dramă politică posibilă și azi. Dar stilurile se amestecă, intervin elemente eterogene, curge „singe roșu” din abundență, momente de convenție simbolică coexistă cu gesturi de un realism cotidian. Mi-a rămas amintirea unei excelente actrițe în rolul Mariei.

REDACTIA : E drept, prea puțin am vorbit despre actorii...

MARGARETA BĂRBUȚĂ : De aceea aș vrea, măcar în treacăt, să amintesc câteva nume de actori reprezentativi pentru înaltul nivel profesional al actorilor din R.D.G., pentru capacitatea de a trăi și a exprima ideile la o înaltă incandescență, și în același timp cu un firesc perfect. L-aș cita în primul rând pe Christian Grashof de la Deutsches Theater, interpretul celor trei roluri din *Moartea lui Danton* (Büchner, Danton și Robespierre), al lui Wang, intelectualul proletar din *Adevăratele poveste a lui Ah Q* (cu ce umor fin și aparentă detașare poate rosti el replici de mare profunzime !), precum și al mai multor roluri, chiar secundare, în alte piese. Aș continua cu Eberhard Esche, din mai vechea generație, interpretul de mare subtilitate al lui Seneca (în *Moartea lui Seneca*), capabil a exprima, sub aparența fizică a unui bătrîn slăbănog, o forță spirituală atotbiruitoare. Datorită lui, spectacolul, destul de static, trăia prin dinamica gândirii. Nu-i uit pe Arno Wyzniewski, interpretul de mare simplitate și concentrare lăuntrică al lui Lenin în *Cai albaștri pe pașiște*

roșie (fără a căuta asemănarea fizică, cum n-o căuta nici Christian Grashof în Danton, ci numai aderența la idee), și interpretul, de un firesc cuceritor, al secretarului de partid din *Tinka* la BE, Angelika Perdelwitz, inteligentă și comunicativă în *Tinka*, Jutta Wachowiak în *Maria Stuart*, Kurt Böwe, Roman Kaminski — și alții, și alții...

SORANA COROAMĂ-STANCA Îmi place să lucrez cu actorii germani, nu numai pentru că sînt de o mare seriozitate și probitate profesională, nu numai pentru că au o școală, din punct de vedere tehnic, impecabilă, o școală „a spusului” (și, aș adăuga, o școală „a gânditului”), ci și pentru că — și aici vine partea care m-a încălzit cel mai tare — după un prim contact, care îți se pare rece, cerebral, cînd se vehiculează și se discută idei, îți expui un punct de vedere și ești întrebat de ce și cum, și argumentezi, și argumentezi... după acest prim moment, am descoperit o disponibilitate, o maleabilitate extraordinară. Ceea ce m-a surprins, și în același timp mi-a făcut plăcere, este dorința lor de a adopta și alte puncte de vedere decît ale școlii lor de teatru, de a încerca și alte modalități de exprimare scenică. Lucrează mult cu regizori străini, dirijori, coregrafi, scenografi din multe părți ale lumii, reprezentanți ai unor culturi cîteodată esențial diferite. Cînd pregăteam *Oedip* (aveam de-a face cu cîntăreți, cu cor, cu balet, ansamblu cu care am avut aceeași plăcută întîlnire ca și cu actorii), concomitent, lucra și o regizoare din India, Vijaya Mehta (care se afla pentru a doua oară la Weimar, prima dată ne întîlnisem cînd montam *Shakespeare*, iar Sanda Manu tocmai terminase *Copiii soarelui de Gorki* și *Sîmbătă la Veritas* de M. R. Iacoban), un regizor din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, Constantin Rusu, care repeta baletul *Münchhausen*, și un dirijor italian. Ei bine, actorii se descurcau foarte bine în această pădure de semne teatrale, atît de diferite între ele. Printre regizorii noștri care au lucrat în R.D.G. se numără Sanda Manu, Olimpia Arghir și, dacă nu mă înșel, Ion Cojar.

REDACTIA : Fără să punem punct, să închidem aici foile atlasului... Sperăm că cititorii noștri vor dobîndi o imagine, chiar dacă incompletă, a mișcării teatrale din R.D.G., a specificului ei inconfundabil, caracterizat în primul rând prin energie constructivă și respect al culturii umaniste.