

# TEATRUL ȚĂRILOR SOCIALISTE

*Helene  
Weigel  
în  
„Frau  
Flinz“  
de  
Helmut Baiert,  
la  
Berliner  
Ensemble*

## BRIGITTE THURN

## Dramaturgia în R.D.G.

Este știut că Germania a fost nevoită, în 1945, să facă față și să depășească o împovărătoare moștenire. Fascismul pustiise nu numai orașele, satele și uzinele dar și cugelele oamenilor. În această împrejurare a trebuit să se reclădească și un teatru nou, progresist. E drept, Germania avea încă în anii '20 și începutul anilor '30 un teatru de orientare proletară-revoluționară, care activa alături de cel dominant burghez. Dramaturgii lui cei mai renumiți au fost Friedrich Wolf și Bertolt Brecht; regizorul său cel mai cunoscut a fost Erwin Piscator. Dar, după prăbușirea fascismului, era peste puțină să se reinnoade firul de unde fusese rupt în 1933. După 42 ani de stăpânire fascistă, publicul privea cu vădită lipsă de înțelegere lucrările de inspirație socialistă, mai cu seamă cînd acestea se înfățișau într-o formă atît de pretențioasă și potrivnică tradiției burgheze, cum erau scrierile lui Brecht. Înainte de toate, dramaturgia lui Brecht pretindea spectatorului capacitatea de a gândi critic și independent. Lucru care



necesita din partea majorității publicului să fie încă sau din nou învățat. Altcum, înfruirea unei arte decadente, burgheze, ar fi îngreunat foarte mult construcția în R.D.G. De aceea, în 1951, s-a purtat o largă discuție în jurul problemelor realismului. Discuția aplice interesele creatoare ale scriitorilor și artiștilor de teatru spre metodele de înfrumusețare ale clasicilor, spre imaginile lor umane. Că orientarea aceasta a fost justă pentru prima jumătate a anilor '50, a dovedit-o succesul enorm pe care l-a cunoscut lucrarea *Cercul diavolului* de Hedda Zinner. Lucrarea se apropie structural de marile opere clasice, mai ales de dramele istorice schilleriene. *Cercul diavolului* înfățișează dedesubturile și desfășurarea actului de incendiere a Reichstagului din Berlin, în 1933. Personajul principal este comunistul bulgar Gheorghe Dimitrov, care, fără a fi fost vinovat, fusese deliberat pus sub acuzația de a fi inițiat incendierea. Autoarea a folosit, mai pe tot parcursul lucrării sale, material documentar



„O zi din viața Reginei B.“ de Siegfried Pfaff. Städtische Bühne, Erfurt.  
Regia: Jörg Liljeborg

autentic. Dar sensul mai adânc al piesei era să arate că nu e cu puțință să mergi pe un al treilea drum, între socialism și imperialism — opoziție nespuse de actuală în anii '52-'53 când se elaborase lucrarea.

Republica Democrată Germană se afla în plin proces de trecere spre construirea socialismului. Fapt legat de nenumărate dificultăți și conflicte, mai cu seamă în confruntarea cu capitalismul apusean. În această situație, drama *Cercul diavolului* a fost jucată pe mai toate scenele cu un succes extraordinar, ba a fost prelucrată și pentru ecran și pentru posturile de radiodifuziune.

În același an, 1953, poetul Ernst Strittmacher, între timp ajuns romancier de renume internațional, a pus piatra de temelie unei forme noi, socialiste, a dramaturgiei, formă care pășește pe urmele lui Brecht. Lucrarea sa, *Katzgraben*, privește restructurarea democratică a economiei agrare în epoca 1947-48; a fost pusă în scenă de Brecht la Berliner Ensemble. Brecht elogia piesa îndeosebi pentru limba ei elevată, poetică: „socotesc drept o reușită semnificativă faptul că putem auzi de pe scenă pe muncitorii și țărani noștri vorbind ca eroii lui Shakespeare și Schiller“. Tocmai limbajul în versuri, spunea el, arată conținutul nobil al ideilor lor. El arată că oamenii care, pînă mai deunăzi, nu erau decît obiecte ale istoriei au devenit acum subiecte ale ei. O notă importantă era, înainte de orice, construcția lucrării, arhitectura ei. Strittmacher arăta dezvoltarea unui sat întreg, prin mijlocirea unor figuri selectate din păturile de jos, mijlocii și superioare ale țărânimii, ca și ale proletariatului, pe rîmîmpul a doi ani. Așa fiind, el n-a plecat

de la un singur conflict care să se desfășoare încet pînă la culminare și apoi să se dizolve ori să se transforme într-o catastrofă, așa cum se întîmplă de obicei în dramaturgia tradițională numită generic „aristotelică“. Dimpotrivă, autorul arăta cum contradicții noi se iscau din cerințe sociale și umane noi, cum dezlegarea acestor contradicții iscă la rîndu-i alte probleme, iar dezlegarea acestora duce iarăși la apariția a noi probleme etc.; era ceea ce filozofic se numește negație a negației — o metodă care abia astăzi face cu adevărat școală în creația dramatică a Republicii Democratice Germane. Strittmacher lucra adesea prin contraacțiuni. El nu înfățișa toate treptele de evoluție ale eroilor săi, și nu rezolva toate conflictele pe scenă; el arăta în schimb direcția rezolvării lor. Atare formă dramatică pretindea publicului aptitudine de a gîndi de sine stătător și de a căuta rezolvarea conflictelor în acțiune, potrivit cu posibilitățile lui proprii. Lucrul acesta era pe atunci ceva neobișnuit pentru mulți spectatori ca și pentru critici. Ei s-au simțit, e drept, atrași de înscenare dar mai puțin de piesă, ca atare. Strittmacher anticipase în *Katzgraben*, o structură dramatică care, astăzi, în cadrul socialismului dezvoltat, află un mare răsunset în publicul nostru.



În rîndul lucrărilor concepute pe urmele lui Brecht, se numără și *Frau Flinz*, lucrare a tinărului scriitor Helmut Baiert, lucrare reprezentată în premieră absolută în 1961, la Berliner Ensemble, apoi jucată pe foarte multe alte scene, cu mare succes. Eroina principală este o muncitoare de la țară care a izbutit să-și salveze de la război cei cinci feciori ai ei și care de teamă de a nu-i pierde, îi apără și acum, după război, ca o cloșcă, ținîndu-i departe de orice, mai ales de politică. Dar feciorii vor să trăiască, vor să învețe, să înainteze, să realizeze ceva, să se realizeze. Unul după celălalt își părăsesc mama. Baiert a folosit, pentru piesa lui, modelul *Mamei Courage* de Brecht dar în sens invers. Anna Fierling a lui Brecht își pierde, datorită războiului, pentru totdeauna, copiii. Frau Flinz îi recapătă, societatea i-i redă, după ce au crescut oameni de ispravă. Nu doar feciorii, ci însuși mama s-a schimbat în final.

*Frau Flinz* este o comedie. Comicul piesei constă în faptul că eroina socotește drept dușmani pe prietenii ei și drept prieteni pe dușmanii. Ea nu pricepe că muncitorul Fritz Weiler, un comunist, vrea s-o ajute, și se atașează de un fabricant care o folosește pentru scopurile sale. Pînă către final, intenția și rezultatul acțiunilor ei stau într-o relație grotesc-contradictorie. Că totul se sfîrșește cu bine, se datorește faptului că Frau Flinz,

sărmana muncitoare de la țară, și statul democrat, pe care îl ia drept adversar, vor același lucru : o viață mai bună, cu deosebire pentru „omul de rînd“. Piesa înfățișează în chip epic evoluția personajelor pe o perioadă întinsă — 1945—1952. Este cea dintîi lucrare dramatică reprezentativă a dramaturgiei democrat-germane, a cărei acțiune se concentrează, în primul rînd, în jurul unor conflicte me- antagonice.



În jurul anilor 1960 se desenează în dramaturgia germană democratică un nou salt calitativ. Deplina izbîndă a relațiilor socialiste de producție pretindea tuturor cetățenilor un grad mai înalt de conștiință socialistă, o atitudine creatoare față de realitatea generală înconjurătoare. Legătura creatoare a omului față de artă și cultură, pe de o parte, și față de muncă, pe de altă parte, sînt doar două laturi ale aceleiași atitudini în fața vieții. Cum în acest moment se nasc în întreprinderile productive brigăzi și colective socialiste, al căror țel primordial era nu numai să muncească în chip socialist dar să și învețe și să trăiască în acest chip, ele devin celule de muncă culturală și artistică. Concomitent ele devin și obiect artistic pentru scriitori, care încep să intră cu ele în legături de prietenie și, prin aceasta, puteră să dobîndească substanța unor noi experiențe de viață necesare creației lor. Tezele lui Lenin privind unitatea dintre artist și societate, dintre artă și realitate, dintre clasa muncitoare și artă, devin acum, din ce în ce mai mult, realitate. Muncitori ca Horst Solomon și Horst Kleinadam au ajuns dramaturgi cunoscuți. Fostul silvicultor Helmut Sakowski apărut în acea perioadă cu primele sale scenarii pentru televiziune și dobîndind cu ele succes la public. Acestea au fost, curînd după aceea, transpuse și pentru scenă : *Hotărîrea lui Lene Matthe* și *Pietre în drum*. În ele, ca și în alte lucrări, Sakowski arată cum femeile, împovărate de o întreită muncă — la cîmp, în ogradă și în casă — (ba adesea de patru ori, pentru că la țară trăiesc încă, în dese cazuri, într-o dependență patriarhală de bărbat), sînt aduse în fruntea restructurărilor sociale, acestea promovîndu-le chiar în universul lor de viață, pentru a putea să se emancipeze și pentru a putea să-și ușureze existența.

Sakowski a devenit părintele unui nou tip de dramă populară. Dacă noțiunea de „piesă populară“ viza înainte vreme împărțirea societății în popor și nonpopor, în stăpîni și stăpîniți, despărțirea de teatru oficial, reprezentativ, burghez, azi piesa populară e determinată de înțelesul marxist ce se dă noțiunii de popor, care include în sfera poporului acea parte a națiunii creatoare a tuturor va-



Ursula Karusseit în piesa lui Heiner Müller „Comedia femeilor“ la Berliner Volksbühne. Regia : Fritz Marquardt.

lorilor materiale și spirituale, pe producătorii societății. De aici, din faptul că producătorii sînt proprietari ai produsului lor, reiese și caracterul piesei populare în socialism, care exprimă și procesele unei mereu mai largi puneri în posesie a lumii. Helmut Sakowski a tratat în piesele sale viața așa-numiților oameni de rînd, a fostelor slugi și a țăranilor. Acești oameni, spune el, trăiesc astăzi conflicte de stăpîni. Înainte vreme relata înfrîngeri ale clasei oprimată ; astăzi ea exprimă unitatea societății. Toate bunele lucrări de teatru sînt piese populare.



Dinspre 1967, dramaturgia din R.D.G. intră într-o nouă fază. Dezvoltarea mai departe a bazei economice și a societății socialiste ridică și culturii cerințe mereu mai înalte. Progresul științific și tehnic a dus treptat la o schimbare structurală a clasei muncitoare, adică la o participare crescîndă a muncii intelectuale la producția generală. Pături largi ale populației și-au apropiat și-și apropie o nouă cunoaștere — în școli serale, în cursuri și cicluri de învățămînt, în academii de întreprinderi etc. Nu numai cunoaștere profesio-

nală ei și filozofică și culturală. Din aceasta reies nu numai sarcini noi pentru artă, ci și conținuturi și teme noi. Dacă multe opere de artă ale trecutei etape înfățișau trecerea omului la socialism, ceea ce domină acum este tema confirmării sale, nelipsite de contradicții, în conștiința lui. Horst S'omon, de pildă, a folosit-o pentru cunoscuta sa comedie *Secătura* (Der Lorbass). Autorul povestește istoria unui tânăr care a târăgănat cu învățătura și care din această pricină a absolvit cu chiu cu vai școala. Așa fiind, el nu mai poate studia și e nevoit să lucreze ca salahor pe un șantier de construcție. Fi-rește, e nemulțumit: talentele sale nu pot fi puse la încercare în această activitate. Căci, la o adică, „Secătura” este foarte dotată din punct de vedere tehnic. Il vedem trebăluind în orele lui libere la un cline cibernetic care, spre bucuria publicului, pufăie, fluieră, explodează pe scenă. Lorbass se simte neînțeleș, se face neprietenos, devine figură comică și, într-o bună zi se suie pe excavator — lucru ce i se interzisese — pentru a dovedi ceea ce este în stare; îl mână într-o groapă și pricinuieste o mare pagubă materială șantierului. Catastrofa aceasta silește lumea din jur, mai ales tovarășii lui mai în vîrstă, să se ocupe în sfîrșit mai mult de dînsul, pentru ca energia lui să poată fi, pe viitor, mai folositor cheltuită. Toate acestea sînt viu înfățișate, cu multe efecte teatrale, cu certuri conjugale, cu qui-pro-quo-uri, cu situații amoroase etc. Și, la urmă, totul se sfîrșește cu bine. Dar succesul piesei nu trebuie redus la acestea. Autorul atrage atenția asupra unei probleme serioase: asupra tinerei generații crescute în socialism, care nu cunoaște nevoi nici lipsuri, dar care întîmpină și ea dificultăți proprii în a se orienta și a se descurca în viață; dificultățile acestea țin, adesea, de folosirea justă a posibilităților de dezvoltare ce li se oferă.

În această piesă, ca și în multe altele, problema fericirii, a sensului vieții, joacă un mare rol. Ea este dezbătută în romanul televiziv *Drumuri prin țară* (de Sakowski) ca și în serialul *Krupp și Krause* de Gerhard Bengsch, în filmul *Timp pentru viață* și în piesa *Mîine vine coșarul* de Claus Hammel — și, în fiecare, cunoaște o rezolvare caracteristică. Alte lucrări recente — pentru scenă ori pentru televiziune — dezbate probleme și conflicte care se nasc în procesul calificării și desăvîrșirilor profesionale. De pildă, drama *O zi din viața Reginei B. de Siegfried Pfaff*. O mare vilvă a sîrmit în Republica Democrată Germană lucrarea lui Armin Stolper *Contemporanii*. Autorul, care și-a făcut renume din prelucrarea pentru teatru a operelor de alt gen, a revenit aici la un film sovietic de Gavrîlovici și Raisman, i-a schimbat însă în așa măsură trama că se poate vorbi de o lucrare proprie, care exprimă nemijlocit problemele specifice din R.D.G. Deși lucrarea se ocupă aparent de probleme tehnice, în prim-plan nu stau acestea ci pro-

blema deciziilor umane înlăuntrul dificultăților și contradicțiilor construcției. Se recunoaște, din desfășurarea acțiunii, că a lua astăzi o decizie e dificil și pretinde o înaltă cunoaștere, o colaborare colectivă. S-a dus vremea cînd cu un simplu „da” sau „nu” se putea aranja orice. Știința, lumea, s-au complicat. Spectatorul nu pleacă cu o încheiere definitivă din teatru. El însuși e pus să caute soluția cea mai bună.

Asemenea structură dramatică e caracteristică și altor lucrări din ultima vreme. Soluția problemelor ridicate în piese, e din ce în ce mai puțin dată *expressis verbis*, formulată prin cuvinte. Dar în ansamblu, procesul piesei dă imbold la gîndire, impulsuri care determină pe spectator la aflări independente. Și mai este un aspect care face importantă piesa aceasta: voioșia ei. Dar umorul ei nu se naște, ca în farsa burgheză, din eliminarea faptelor necomice, a momentelor grave, ci — conform cu dialectica vieții care, de-a lungul ei, este și ea, cînd voioasă cînd gravă — din depășirea dificultăților serioase, din continua convertire a voiosului în serios, și invers. Pe calea aceasta se instalează în spectator conștiința efortului treptat al personajelor spre înaintare, se trezește în el dinamica luptei cu dificultățile, pe care caută să le ia cu sine din teatru în viață.



...Mai sînt o seamă de probleme care agită mișcarea teatrală din R.D.G. Se pune, de pildă, în momentul de față, problema temporului creației dramatice. Cum putem ajunge ca arta să nu rămînă în urma rapidei evoluții a realității, ca, pe cît posibil, arta să stea chiar în fruntea ei? Pentru a dezlega această problemă s-a inițiat momentan experiența așa-numitelor „ateliere de autori”. Scopul acestora este ca teme importante pe care scriitorii ar dori să le trateze, să fie dinainte pregătite în latura lor obiectivă, materială. La lucrările acestor „ateliere” iau parte oameni de știință, filozofi, muncitori, activiști de partid și de stat — pe scurt: profesioniști ai realității. Pornind de la faptul că astăzi este peste putință unui om să cuprîndă cu mintea și cu privirea toate domeniile cunoașterii, munca colectivă de pregătire e menită să procure scriitorilor necesara suveranitate asupra lucrului lor, libertatea față de obiectul creației lor. Ea nu-i poate însă răpi responsabilitatea operei, munca creatoare propriu-zisă.

O altă problemă ar fi problema specificității teatrului; întrebarea: ce se poate înfățișa scenic? ce, în cadrul cinematografiei, ce, pe ecranul televizorului? Acestea însă, sînt probleme care depășesc, cred, cadrele propriu-zise ale vieții teatrale din R.D.G.