

VÍCTOR-L. OLLER

ENTREVISTA AMB PETER STEIN

en el camp de la dramaturgia. La seva forma d'escenificació ha influït des dels professionals alemanys fins tot el teatre occidental, de manera més o menys directa. A la nostra terra, les escenificacions dels clàssics per part d'alguns grups de prestigi, com el Teatre Lliure, no estan exemptes de la seva influència.

Una de les seves característiques és l'afany de presentar les problemàtiques de les obres clàssiques de forma actual, fent que l'espectador s'hi senti plenament participant i pugui reconèixer els personatges del muntatge com a coetanis seus. Això comporta un treball previ a l'escenificació, per una banda, de gran rigor històric i, per l'altra, de creació de ponts sòlids, al servei de la comprensió, entre l'ahir i l'avui.

Un altre tret característic del món creatiu de la Schaubühne, com es coneix aquest col·lectiu, és la definitiva recusació del teatre a la italiana, amb la creació de nous espais escènics per als seus muntatges, al mateix temps que el pati de butaques passa a formar part de la decoració, és a dir, l'espectador entra en l'espai creat expressament per a l'obra que va a veure, cosa que provoca l'adaptació d'allò que separa el públic i l'actor per a les fites conceptuals plantejades en el muntatge.

Però que es refereix a aquesta entrevista, va ser realitzada molt precipitadament, per desgràcia, atès que el treball del muntatge d'*Els negres* de Genêt absorbia tot el temps de Peter Stein i va ser feta durant un dinar, entre assaigs, en una *trattoria* al costat mateix de l'edifici de la Schaubühne. Cal dir que Peter Stein en general no concedeix entrevistes des de fa molt de temps als seus compatriotes, cosa que fa que sigui d'agrair doblement la seva amabilitat envers mi.

VÍCTOR-L. OLLER
Gener de 1984

Al llarg de més d'una dècada, el treball de Peter Stein i del seu equip d'actors, dramaturgs i escenògrafs ha estat un dels més importants de tot el territori de llengua alemanya en el camp de la dramàtúrgia. La seva forma d'escenificació ha influït des dels professionals alemanys fins tot el teatre occidental, de manera més o menys directa. A la nostra terra, les escenificacions dels clàssics per part d'alguns grups de prestigi, com el Teatre Lliure, no estan exemptes de la seva influència.

Una de les seves característiques és l'afany de presentar les problemàtiques de les obres clàssiques de forma actual, fent que l'espectador s'hi senti plenament participant i pugui reconèixer els personatges del muntatge com a coetanis seus. Això comporta un treball previ a l'escenificació, per una banda, de gran rigor històric i, per l'altra, de creació de ponts sòlids, al servei de la comprensió, entre l'ahir i l'avui.

Un altre tret característic del món creatiu de la Schaubühne, com es coneix aquest col·lectiu, és la definitiva recusació del teatre a la italiana, amb la creació de nous espais escènics per als seus muntatges, al mateix temps que el pati de butaques passa a formar part de la decoració, és a dir, l'espectador entra en l'espai creat expressament per a l'obra que va a veure, cosa que provoca l'adaptació d'allò que separa el públic i l'actor per a les fites conceptuals plantejades en el muntatge.

Pel que es refereix a aquesta entrevista, va ser realitzada molt precipitadament, per desgràcia, atès que el treball del muntatge d'*Els negres* de Genêt absorbia tot el temps de Peter Stein i va ser feta durant un dinar, entre assaigs, en una *trattoria* al costat mateix de l'edifici de la Schaubühne. Cal dir que Peter Stein en general no concedeix entrevistes des de fa molt de temps als seus compatriotes, cosa que fa que sigui d'agrair doblement la seva amabilitat envers mi.

VÍCTOR-L. OLLER
Gener de 1984

V. O.: Voldria que em parlés una mica sobre la Schaubühne, des dels començaments fins ara.

P. S.: Bé, això s'explica molt aviat.

L'impuls o la iniciativa per a la fundació d'aquest teatre, o bé què és allò que succeí perquè aquest teatre adquirís aquesta forma, es deu a l'oportunitat d'un moment.

L'any 1965 els teatres de la República Federal es precipitaren en alguna cosa semblant a una crisi. Sempre hi ha crisi, però aquesta fou especial, ja que es caracteritzava per l'envelliment de la generació dels directors. Tots eren molt vells, i això feia que la gent més jove es fes càrrec de l'aparell teatral. En relació a això hi havia una consciència col·lectiva que es posà al roig viu a través dels mitjans de difusió i també a través de diversos esdeveniments polítics: que el teatre que existeix amb aquesta figura de teatres estables havia de ser transformat. El rerafons era aquest: la gent era considerablement vella, sobretot els «caps» d'aquests teatres.

De toda manera, sempre hi ha diverses facetes quan es veu una cosa a distància, amb mirada retrospectiva; jo sempre estic d'acord a esmentar les forces motrius i circumstancials del teatre; òbviament, es tracta de l'aglutinant, la manera com es troben els uns amb els altres o com sorgeix del treball en comú dels homes. Això és decisiu per al teatre, la gent mai no treballa sola, sinó conjuntament, i és per això que apareixen tals constel·lacions de persones en un determinat entorn social i polític.¹

Llavors es donà que nombrosos directors joves intentaren d'introduir-se en aquesta falange de directors vells i «propietaris de teatres» —amb l'expressió «propietaris de teatres» em refereixo als constituïts en intendants d'aquests aparells burocràtics. Cadascú va seguir el seu mètode. Al començament jo no tenia cap intenció d'ocupar-me d'això, sinó que vaig començar a escenificar i, amb una rapidesa considerable, es creà una constel·lació de gent —actors, escenògrafs i, després, directors com jo— que va creure tenir unes

1. El nucli central que va originar la Schaubühne era format, entre d'altres, per les actrius Jutta Lampe, Edith Clever; els actors Bruno Ganz, Dieter Laser; els directors Peter Stein i Claus Peymann; el dramaturg Dieter Sturm; l'escenògraf Klaus Weiffenbach i després Karl-Ernst Herrmann. Botho Strauss, Luc Bondy, Wilfried Minks, entre d'altres dramaturgs i directors, van entrar a formar part de la companyia més tard.

fites aproximadament similars pel que fa a la manera de fer teatre. Aquest va ser el segon cop de sort.

També aleshores érem de l'opinió que no volíem continuar treballant en les cases que ens oferien feina, perquè qualsevol cosa era tan dificultosa!, amb «estira-i-arronses», i tampoc no ens agradaven la forma i la manera com es presentaven aquestes cases de cara enfora.

Per aquests motius, ens vàrem decidir a fer-nos càrrec d'un teatre, és a dir, el nucli d'aquesta gent que ja havíem fet teatre conjuntament i que també conjuntament havíem desenvolupat conceptes artístics. Per descomptat, teníem molt clar que no podia ser un d'aquells aparells burocràtics petrificats, i tampoc no teníem gens de ganes de lluitar contra ells. Preteníem començar completament de nou, tant en l'aspecte d'organització com pel que fa a l'espai artístic i també personal. Aleshores se'ns va oferir la possibilitat de la Schaubühne,² que ja existia, és a dir, existia des del 1962. Era un teatre que funcionava *en suite*, que no tenia companyia fixa, i, per tant, podíem començar a fer-nos-en càrrec amb facilitat, perquè contínuament es podia contractar gent nova. Així tot va començar el 1970.

Ja es deu adonar que no li parlo expressament de la mascarada política de tot l'afer, malgrat que això va tenir un paper determinant en la forma en què van arribar a reunir-se les persones, la constel·lació d'artistes, i en quines eren les concepcions del seu treball artístic; però això potser també ho haurien pogut conformar d'altres coses. Malgrat tot, hauria estat així de tota manera.

Des de sempre, durant el moviment estudiantil, els raonaments polítics i socials que fèiem seguien l'època *à la mode* i possiblement això també ens va facilitar els fonaments d'aquesta posada en marxa. Ara, naturalment, com tot artista, hem canviat les nostres opinions concernents a la política i l'art. Però especialment en política la nostra convicció bàsica no ha canviat gens. Tan sols amb el temps hem après que amb asseveracions polítiques precipitades i espontànies el fet és així: la major part de les vegades hom es veu obligat a revocar-les. Per exemple, el nostre suport en massa al Vietnam³ avui fóra impensable, per la senzilla

2. La Schaubühne amb Halleschen Ufer. Avui aquest mateix teatre s'anomena Theater-Manufaktur i està portat per un col·lectiu més radical.

3. El juliol de 1968 Peter Stein va escenificar *El discurs del Vietnam...*, de Peter Weiss, en el Kammerspiele de Munic. En

raó que la política que fan els vietnamites actualment i des de fa temps topa amb el nostre més enèrgic «rebuig». Fins i tot vàrem abonar, sí, la matança de Cambotja mitjançant el nostre decidit suport polític, els nostres escarafalls i les nostres màximes que vàrem llançar des de l'escenari, coses que la van propiciar, sí... Naturalment, no preteníem això. Experiències semblants fan que ens mostrem tendents a mantenir-nos una mica més reservats en les manifestacions públiques —i el teatre és una manifestació pública—, a fixar-nos-hi més, perquè allò que diguem no ho hàgim de negar tot just demà passat. Això és molt normal, sobretot si hom pretén continuar treballant algun temps i quan es vol treballar professionalment.

És per aquest motiu que, referent al teatre directe, polític, avui fem amb preferència l'*Orestíada* abans que, per exemple, *La mare* de Brecht, de Gorki-Brecht, malgrat que la nostra escenificació de *La mare* va ser una escenificació molt relativitzant. El mètode que hi seguïrem fou un mètode distanciador, contemplatiu i crític fins i tot en allò que consideràvem important i necessari. També nosaltres mateixos ens vam posar al centre de la crítica, i això es comprèn, perquè si no el teatre ja no fa cap il·lusió.⁴

Aquesta constellació de persones era considerablement forta en relació als altres: no és que nosaltres fóssim extraordinàriament bons, però la gent del nostre entorn no eren millors, per dir-ho d'alguna manera. I és per això que vam tenir un èxit considerable: també es va posar de moda anar a la Schaubühne, i això ens propicià que poguéssim ampliar les nostres demandes davant els socis capitalistes. Al començament teníem 1,8 milions de subvenció, ara tenim 14 milions de marcs.

Aquest èxit, al costat també de múltiples fracassos, s'ha mantingut, però, en el que és fonamental, de manera que la

acabar la tercera representació es va fer una recollecta per al Vietcong. Es provocaren aldarulls estudiantils al carrer i l'intendent del teatre, A. Everding, no va deixar que P. Stein continués al teatre.

4. *La mare* va ser el primer muntatge de P. Stein a la Schaubühne a començaments d'octubre de 1970. Van col·laborar en la direcció del muntatge els directors W. Schwiedrzik i F. P. Steckel. B. Brecht va escriure aquesta obra el 1931 com a «peça didàctica, però per a actors» seguint la novella de M. Gorki. La Schaubühne va plantejar a la seva escenificació qüestions que quedaven en l'aire referents a 1968 i a la mateixa Schaubühne.

nostra pretensió d'una solució institucional fixa va fer necessari que obtinguéssim un nou estatge perquè el que teníem no era susceptible de ser utilitzat com a institució a llarg termini. Llavors les autoritats estatals van ser públicament de l'opinió que era vàlid donar-li una perspectiva a llarg termini, i nosaltres tot d'una ho vam acceptar, i va sorgir la combinació amb aquest acte de restauració commemorativa que significa la conservació d'aquest edifici.⁵

V. O.: No el conec. De què es tracta?

P. S.: És un edifici construït els anys vint: l'arquitectura dels vint ha desaparegut quasi a tot Europa. No era molt abundant, però arquitectònicament era molt interessant. Especialment a Alemanya aquests edificis dels anys vint foren enderrocats després de la guerra, i aquest en concret també va estar a punt de ser aterrat. El seu arquitecte es diu Erich Mendelsohn, i no tan sols va construir aquest cinema, sinó també aquest hotel.

V. O.: Allà darrera?

P. S.: Sí, i aquest annex d'aquí. Hi havia el Kabarett der Komiker (Cabaret dels Còmics), un cabaret berlinès molt famós, i a la part posterior una gran illa de cases. Mendelshon planejà els carrers de Cicero i Achillesstrasse completament, és a dir, un gran conjunt arquitectònic, cosa que es dona en molt poques ocasions, i menys en aquesta època.

L'edifici albergava un cinema mut gegantí per a 1.800 espectadors. Meravellós! Va ser destrossat, i se'n van fer dos cinemes. Després foren reformats i, més tard, tot l'interior va ser enderrocats, ja que havia d'acollir un club nocturn. Tot va fracassar, i restà buit durant anys, enrunant-se progressivament. Un dia el propietari instal·là un *bulldozer* a la porta i digué: «O el Senat me'l compra immediatament o el tiro a terra!» A partir d'aquest moment el Senat va començar a demanar-se què podia fer amb l'edifici. Li havia d'assignar una funció. I va sorgir la idea d'unificar aquesta funció amb la qüestió de la Schaubühne i nosaltres ho vam acceptar, malgrat que ens ho vam haver de pensar força perquè aquest edifici se'ns fa estret. Realment sembla molt gran, però no ho és.

V. O.: Sí, hi he vist *Kalldewey Farce*⁶ i per ser un edifici tan nou vaig trobar que l'escenari era vell, o potser no

5. La Schaubühne amb Lehniner Platz. Aquest edifici es troba al Kurfürstendamm (bulevard comercial i turístic).

6. Obra de Botho Strauss, dramaturg lligat a la Schaubühne

tan vell, però sí petit. Em va sorprendre, perquè creia que era tècnicament molt bo...

P. S.: Tot això és decoració. El patí de butaques, l'escenari, la boca de l'escenari, tot és decoració. Tan sols s'ha fet per a aquesta obra. Vostè ja ho sap: el nostre principi és construir completament de nou per a cada obra l'espai escènic i el patí de butaques. Sempre ho fem. Consegüentment, l'espai teatral en el qual s'introdueix l'espectador sempre és diferent, és pura decoració.

V. O.: Sí, ho sabia, però em sorprengué la restricció d'espai.

P. S.: Ah!, és això. L'obra té lloc en un antic teatre de boulevard. Això és una nau de treball amb parets de ciment i teulada metàl·lica. Si traiem la decoració és com un estudi cinematogràfic.

Dit ràpidament: ens vam decidir a utilitzar aquest local perquè vam veure que començàvem a tenir dificultats amb els diners; tan sols era possible obtenir un local en combinació amb altres objectius, és a dir, la conservació i la restauració d'aquest edifici per part dels arquitectes municipals, en el qual les condicions per a la producció són mitjanament suficients quant a l'organització i la tècnica, malgrat que les nostres partides econòmiques de producció són molt polaritzades encara avui, però no tant com abans. És per això que sorgí la fanfarroneria d'aquest edifici.

V. O.: Desitjaria que em parlés del treball a la Schaubühne.

P. S.: Bé, a la Schaubühne hi ha una divisió estricta entre el camp artístic i el tècnic.

V. O.: Aabans no era així, oi?

P. S.: I tant. El primer any no va ser així, però vam renunciar-hi abans de finalitzar el any perquè no funcionava. No es pot organitzar de la mateixa manera gent que tenen diferents condicions de contractació. Els tècnics, els em-

des del segon any de la seva existència. Es tracta d'una farsa que reflecteix el món decadent de certa progressia alemanya. Fou estrenada el 19 de juny de 1982. Botho Strauss neix a Naumburg el 2 de desembre de 1944. Estudia a Colònia i Munic germàniques, sociologia i història del teatre. És redactor i crític teatral al «Theater Heute». El 1972 s'estrena a la Schaubühne la seva primera obra, *Die Hypochonder*. El 1977 s'estrena la *Trilogia del retrobament*. Un any més tard es filma i s'estrena la peça que li dona renom internacional: *Gran i petit*. També ha escrit contes i narracions.

pleats de manteniment, els porters i jo què sé què més tenen contractes de quaranta hores, els actors de vuitanta hores o més, això és públic. Dues condicions de contractació tan oposades no es poden organitzar conjuntament, per desgràcia. Per aquest motiu ens vam dividir.

V. O.: Què passa amb la *Mitbestimmung* (participació)?⁷

P. S.: La *Mitbestimmung* va ser desplaçada... Bé, encara en el curs de l'any 1970 es desplaçà definitivament en l'àmbit artístic, és a dir, a les persones que no tenien contractes normals. Els contractes dels actors i dels col·laboradors artístics són diferents. Per a contractes iguals, iguals formes d'organització. Cada col·laborador artístic amb contracte normal no té el dret de participació, sinó el d'autodeterminació.

La figura jurídica del conjunt és la d'un teatre privat. Hi ha per tant dos propietaris del teatre, que són, per dir-ho així, els «caps»; globalment està organitzat a la manera capitalista pre-industrial, és a dir, una societat de responsabilitat personal. Per altra banda, és un teatre privat subvencionat en un 70 %. En comparació a d'altres subvencions, no és gaire elevada; actualment les assignacions per subvenció en els teatres obertament protegits assoleixen com a mitjana el 91 %.

Així i tot, els drets dels propietaris són grotescs, ja que un teatre subvencionat no pot obtenir beneficis, com és obvi. Per tant, en aquest teatre no hi ha beneficis, tan sols sous controlats per l'Estat. Així s'adquireix davant dels mecenes l'*status* d'empresaris lliures, i tan sols poden estar influïts en la mesura que se'ls deixa de proporcionar diners. Però queda a les mans dels empresaris doblegar-se o no davant d'això; el Senat sap perfectament que nosaltres no cediríem fàcilment a les seves pressions perquè les principals persones d'entre nosaltres treballen en unes condicions econòmiques que, en qualsevol altre lloc, serien molt diferents; és a dir: jo, per exemple, tindria un sou quatre o cinc vegades més alt si treballés en qualsevol altre teatre. D'altra banda, els drets dels empresaris recauen sobre els membres del teatre, els membres artístics; en aquest teatre

7. *Mitbestimmung*: dret de participació. L'anomenada *Mitbestimmung*, abonada pels partits polítics més a l'esquerra, va provocar grans polèmiques, fins que es va consolidar en un *corpus* jurídic d'un teatre municipal, el Schauspiel der Städtischen Bühnen de Frankfurt. Posteriorment va patir nombroses modificacions i avui tots els teatres participen de l'esperit d'aquesta pràctica democràtica.

no es fa res sense el vot majoritari dels actors i dels col·laboradors artístics. Si aquesta nit es preparés una representació i per qualsevol motiu la majoria fos de l'opinió que aquesta representació no s'ha de realitzar, tan sols haurien de reunir-se els actors i col·laboradors i alçar la mà, i la representació quedaria automàticament suspesa. Si els actors opinen que el pressupost de la decoració d'una producció és excessiu i que és preferible invertir tots els diners en una altra producció, per exemple, llavors tan sols han de dir-ho. També tenen força decisòria quant als finançaments.

El problema és que ha estat necessari molt de temps fins que tots han comprès perfectament el que significa aquesta autodeterminació i fins a quin punt comporta una llibertat, un alliberament, i fins a quin punt arrossega una espantosa coacció amb responsabilitats i obligacions. Ja sabeu que aquesta és la qüestió: quan hom s'enfronta amb un gerent anònim que mana, que dóna instruccions, llavors es pot rebellar contra aquestes instruccions sense preocupar-se gaire de com hauria de ser, de com trobar substitucions a les decisions imposades. Això és molt agradable; es fa de gust, sovint és prou satisfactori i profitós psíquicament. Però quan de totes totes és un mateix qui ha de fer proposicions, llavors tot sembla completament diferent. En aquest cas cal conèixer, comprendre, les anomenades exigències reals, cosa que no és tan difícil, però que porta el seu temps.

A més, cal aprendre a discernir quines coses són discutibles i quines no. Per exemple, està fermament establert que el teatre autodeterminat no pot decidir que se li donin més diners dels que hi ha. No està permès perquè estem controlats trimestralment pel Bundesrechnungshof⁸ i hem de tenir amb tota exactitud l'estat de comptes que es presentà al Senat i que va quedar aprovat; la base d'aquesta aportació econòmica és que hem de respectar-lo.

Amb anterioritat podem discutir entre tots el pressupost i dir: «Aquí o allà hem de posar-hi més diners.» Ho podem fer com vulguem. El que no ens és permès de fer és ultrapassar la suma total. Si la superem, caurem en deutes, i els deutes desemboquen en la bancarrota, amb gran rapidesa.

—V. O: Quins són els criteris principals per a la tria de les obres a representar i amb quant de temps d'antelació preparen el programa teatral?

P. S.: Això depèn. Entre nosaltres no es pot establir cap

8. *Bundesrechnungshof*: Tribunal Federal de Comptes.

regla. Hi ha criteris de selecció que estan condicionats que un actor digui: «Voldria fer aquest monòleg.» Llavors la resta dels actors s'hi oposa al·legant: «És una merda! Jo no vull col·laborar en això. No és bo.» Malgrat això, l'actor continua amb la seva proposta: «Vull fer-ho de totes totes.» En aquest cas segurament se li aprovarà majoritàriament, malgrat que la majoria no hi estigui gaire a favor, simplement perquè és un company i realment li fa il·lusió realitzar-ho: «O. K. si això és el que vols... Endavant...» «Intenta-ho.» «Aquí tens tants diners.» Això seria una decisió que en definitiva està en oposició amb la majoria.

Després es dona el cas que hi hagi una constel·lació d'artistes que vulgui fer alguna cosa determinada; llavors ho proposen i se'ls accepta. Després hi ha criteris provinents del grup dels directors o dels dramaturgs. En aquest cas, seran més conceptuals, basats en el que a algú se li acut respecte a una obra, una obra antiga o una obra clàssica moderna, o el que trobin interessant en una peça nova. Això es proposa als actors, que prenen en consideració tots els criteris possibles: el repartiment, la imatge dels papers que conté, si es creu que és bona o dolenta, etc.

Pròpiament, aquests són els criteris normals que prevalen, en general, en algunes determinacions, però això, potser, entre nosaltres és una mica més estricta, sobretot actualment, quan es planteja per part de tots la totalitat d'arguments, fins els desfavorables. La gent que té més domini sobre el llenguatge o el pensament, una més sòlida formació i una major capacitat interpretativa tenen com és natural molta més influència. Què pot raonar, per exemple, un actor que a causa dels seus coneixements, la seva edat i la seva experiència forma part de les mitjancies davant d'un intel·ligentíssim cap de dramaturgia que exposa els motius pels quals una obra ha de ser representada? Què podria raonar? És molt difícil. De fet, en un teatre normal el cap de dramaturgs ho bufa a cau d'orella al director i a l'intendent, i aquest decideix: «Ara farem això.» Llavors qualsevol actor pot anar malparlant al bar i dir: «Quina estupidesa! És una imbecilitat. Aquesta obra és una bestiesa considerable.» O coses així.

Segons la nostra manera de fer les coses, apareix el següent aspecte: tots els arguments s'intercanvien obertament i després hi ha una votació. En aquest cas, són els actors mateixos qui han decidit i no pas jo. Si es vol es pot dir que aquest model és una trampa per als actors.

V. O.: Pot semblar-ho.

P. S.: És obvi.

V. O.: Quanta gent forma l'*ensemble* de la Schaubühne?

P. S.: Si ho considerem en conjunt, des de taquilleres, porters, dones de la neteja, etc., i en aquest edifici encara necessitem més gent que quan n'érem llogaters, ara som 220 persones.

V. O.: I quant als actors i els col·laboradors artístics...?

P. S.: Sí, d'actors n'hi ha de 20 a 25; després cal afegir-hi 15 o 20 artistes que no actuen; és a dir, més o menys, de 40 a 50 membres artístics.

V. O.: Ara treballen sobre l'obra de Genêt *Els negres*, oi? Genêt, fins entre nosaltres, és un autor que s'està revalorant i crec que és una mena d'ona europea...

P. S.: Sí, sorprenentment, sí. Però nosaltres no tenim res a veure amb aquesta ona. Des de fa dotze anys pretenc fer aquesta obra, però no m'era permès; fins ara no he aconseguit l'autorització. L'obra és escrita per a actors negres i Genêt havia prohibit, almenys a Europa, que la representessin actors blancs: aquesta és la causa que mai no poguéscenificar-la. Fa un any i mig, després d'una clara exposició del meu projecte de realització, em va ser possible convèncer l'autor perquè hi donés el seu consentiment. Per això ho faig ara i per tant no té res a veure amb modes, ni res per l'estil.

Fins i tot una vegada, l'any 1976, vam fer l'intent de posar en escena un Genêt: *El balcó*. S'hi treballà durant sis setmanes; en aquells moments el director era Wilfred Minks i després de les sis setmanes el projecte va ser abandonat per votació dels actors. Eren de l'opinió que s'havia aconseguit quelcom que no pertanyia a l'obra, és a dir, que no s'estava obtenint el que es pretenia. Va ser una catàstrofe considerable, perquè ja havíem invertit en les decoracions 60 a 70 mil marcs i... què es representaria en el seu lloc? No va ser gens fàcil, però la decisió era inflexible... Ho vam deixar córrer.

V. O.: I per què *Els negres*?

P. S.: Segons la meua opinió, per a un home com jo és l'obra més interessant de Genêt; és l'obra més lúcida, translúcida i intel·ligent de totes les seves peces. I a més d'això... mmm... crec que és la més emocionant en... la manera de la ruptura, de les diferents formes que hi ha de fer teatre. Ell ho inclou sempre en les seves obres i posa el teatre mateix sobre l'escenari en discussió, però precisament en aquest

cas és fet de forma tan radical i àmplia, i fins quasi tractat com un únic tema, que, si si es té algun interès sobre què ha de ser el teatre, s'ha d'haver vist aquesta obra o almenys haver-la llegit. De fet, el problema del color de la pell dels actors té la seva importància, no es pot negar que no sigui fàcil de resoldre, però bé, hem cregut que ho podíem aconseguir.

Existeix a més a més una motivació, un motiu personal per a fer *Els negres*... com ho diria?... casualitats biogràfiques... i... és que sóc un *fan* d'Àfrica des de la meva joventut i no sé ben bé per què. Als vint anys vaig anar per primer cop a l'Àfrica i des de llavors no he deixat de fer-ho sovint. A més a més hi ha un altre motiu molt especial i és que, en aquesta obra, entre d'altres coses, es diu quasi tot el que es pot dir, paradoxalment fins ara, de les relacions entre Àfrica i Europa, si més no de manera molt metafòrica, juganera i, en part, fins i tot frívola.

L'obra és escrita el 1958 i d'això generalment se'n treu que: «Bé, Genêt és un autor dels anys cinquanta, totalment passat de moda»... I coses per l'estil. Últimament he llegit respecte a la representació d'*El balcó* una crítica on es deia que el genial director Neuenfels⁹ havia ensopegat amb un artista dels anys cinquanta antiquat i imbècil i, naturalment, fins el geni de Neuenfels no podia aconseguir que l'obra es mantingués en peu. Òbviament, vaig llegir-ho amb esgarriances, ja que si em passava això m'engegaria un tret. Perquè sóc de l'opinió que es tracta d'una obra grandiosa, de les peces més superbes que he tingut entre les mans; és tan moderna i tan antiquada com qualsevol altra, però una matèria tan magnífica que si no funciona... sabré qui és el culpable, és a dir, jo, perquè conec molt bé l'obra i sé les seves qualitats. No desitjaria ser-ne el culpable; no m'agradaria ser titllat de facinerós.

V. O.: Bé, també jo sóc de l'opinió que Genêt és un autor molt important i interessant, sobretot en la relació que estableix en quasi totes les seves obres amb el públic...

P. S.: Exacte.

V. O.: I ara aquesta obra d'*Els negres*. Quan vaig arribar aquí, a Berlín, em vaig sorprendre de la quantitat de

9. H. Neuenfels: director de teatre i cinematografia que va començar la seva activitat en el moviment estudiantil dels anys seixanta. És actualment una de les «patums» juntament amb Peter Stein i Claus Peymann.

turcs que hi viuen, però encara més em va sorprendre veure anunciades a la Schaubühne obres de teatre turc en el seu idioma original.

P. S.: Sí, això ho fem des de fa un temps. Té un motiu que, per dir-ho així, és més biogràfic, més casual que altra cosa; però naturalment no tan casual, com diria un africà. Passa que a més a més d'Àfrica sóc un *fan* de Turquia. Tinc molts amics turcs i a partir de cert moment vaig fer amistat amb els professionals del teatre turc, ja que hi ha un teatre i una cultura teatral turcs. No és gaire vella, però està molt desenvolupada, potser massa. En els grans centres urbans, Ankara i Istanbul, hi ha grans teatres estatals organitzats com els nostres, amb tots els espants i horrors que impliquen aquests aparells burocràtics subvencionats: és molt estrany. Fins i tot hi ha una literatura teatral que oscil·la molt d'any en any, o potser diríem millor que de decenni en decenni pren camins plenament diferents.

La confluència, per una banda, de la meva aproximació a Turquia i, especialment, als homes de teatre turcs i, per una altra, de la situació dels obrers turcs que viuen aquí a la República Federal —cosa més tardana, atès que jo vaig ser-hi el 1958 i ells arribaren aquí a partir del 1965—, aquesta confluència, em determinà passar als turcs part de la subvenció que obtenim. Això és un acte que en definitiva queda fora de la legalitat, ja que la subvenció la rebem amb una imposició molt precisa: fer teatre en llengua alemanya. No podem convidar cap companyia forana. Res de res. Per descomptat, els turcs no són germanoparlants; per tant, és una desviació del capital assignat. Fins ara hem procurat —i fa ja tres anys que ho fem— que això passés al més desapercebut possible. Però en definitiva es tracta d'una desviació d'objectius.

Però fins ara ha passat, i amb molt poques excepcions, que no hi ha hagut cap tipus d'intrusisme entre el teatre turc de la Schaubühne i el teatre en llengua alemanya. Només va intervenir la Schaubühne quan hi va haver fortes desavinences entre ells o quan van tenir dificultats que no podien resoldre. La tria d'obres pertoca únicament als turcs, malgrat que nosaltres també hi donem la nostra opinió. La realització artística també els pertoca a ells; la fita era, per una banda, com ho diria?... , social, sí, però, per una altra, hi havia alguna cosa més: definitivament, l'interès en la forma que els turcs tenen d'actuar. I ho fan fantàsticament, de manera fulminant. Això es veu també a les pel·lícu-

les que darrerament s'han posat de moda de Güney. Allà es veu quin gran talent que tenen; la manera tan rabiosa, tan completa i apassionada d'actuació que estan capacitats per dur a terme. Això m'ha interessat sempre i m'agrada veure-ho.

Per això, jo voldria que els nostres actors poguessin conèixer de quina altra manera es pot fer també teatre. Si ara em preguntés quin dels dos és el motiu més important no li ho podria dir amb exactitud.

V. O.: Respecte a *Els negres* i en relació als turcs a Berlín i a la Schaubühne, jo creia que potser hi havia alguna motivació social més que personal.

P. S.: Per a mi una consideració social no és cap motiu que incideixi sobre qualsevol decisió en el meu ofici: això queda exclòs. Si se'm presenta alguna qüestió social, llavors actuo en aquest camp socialment. Sense això la meua productivitat, o les meves manifestacions artístiques, no poden ser creades amb passió. Per aquest motiu estic disposat, per exemple, fins i tot activament, a impedir la instal·lació dels Persing II i dels Cruise a través de contribucions financeres per a activitats que tinguin aquesta finalitat i, personalment, a participar en manifestacions que intentin declarar-se en contra d'aquest fet armamentista; però estic totalment en contra de fer qualsevol obra miserable que tingui aquest tema d'argument; totalment en contra. Mentre no sigui una obra que m'arribi a mi, que m'interessi a mi, que em fascini; en aquest cas sí que la muntaria. Però si em semblés estúpida, no aconseguirien ni amb l'amenaça de 15.000 coets atòmics que la posés en escena. Sí, sí, mai, mentre no fos feta d'una forma que jo pogués relacionar amb la idea que tinc del teatre i amb el propòsit que tinc de fer amb el teatre. Els problemes polítics moderns, d'altra banda, no tenen cap possibilitat de ser reproduïts artísticament a través de formes ja antiquades, perquè el procés artístic de la reproducció de la realitat és dilatat; generalment dura decennis o potser més temps encara. Per això és una gran fallàcia creure que es pot realitzar un teatre polític actual i alhora ser per molt de temps un home de teatre. Tan sols es pot fer com a amateur entusiasta, que pren els mitjans i les formes teatrals i els relaciona amb els seus impulsos polítics o de concepció del món, o sexuals, o aneu a saber què, i ho barreja tot. Aquesta persona la segona vegada que ho faci s'adonarà que aquest maridatge no s'aguanta, i de sobte ja no se sap el que significa tot això, què és el que es pretén.

Amb això no vull dir que no hagin sorgit manifestacions molt gracioses, interessants i espontànies, mitjançant la combinació de formes teatrals amb els impulsos actuals polítics, o psíquics, o socials, o fins i tot sexuals.

V. O.: Segons he pogut comprovar, alguns crítics tenen l'opinió que el teatre alemany contemporani és mort, encara que la meua apreciació personal és que gaudeix d'una excel·lent salut. M'agradaria saber la seva opinió.

P. S.: No sé què dir-hi...

En primer lloc, el teatre avui és un «negoci» mort, això és clar. És una manifestació en els grans teatres que té quelcom de museístic, és una manifestació que conserva, reproduceix i intenta que no s'extingeixin determinades formes i possibilitats creatives que l'home posseeix. D'altra banda l'expressió teatral és completament inadequada. En definitiva: per a què serveix? Des del punt de vista de l'eficàcia no té sentit. Principalment per aquests elevadíssims costos en comparació a la capacitat de rendiment que tenen altres mitjans com el cinema i la televisió. Què signifiquen 400, 500 espectadors fins i tot 1.000? Quina importància té? Des d'aquesta perspectiva és plenament correcte pensar que el teatre és mort.

També passa que els impulsos artístics més vigorosos de cap de les maneres no es dirigeixen cap al teatre. Els impulsos que des de la realitat política, econòmica i social incideixen sobre l'artista no l'indueixen de cap manera a fer teatre; de fet, no l'empenyen cap a res. És un problema, ja que crec que la mort del teatre és equiparable a la de la pintura o la música contemporània...

V. O.: Sí, òbviament es tracta d'una situació cultural que afecta tot l'Occident.

P. S.: I per tant no és, per dir-ho així, la màxima recriminació que es pot fer al teatre viu. A més a més passa que, en l'àmbit d'aquest art tradicional que representa el teatre, el com es treballa i el què és el que es fa pot ser naturalment molt diferent: pot ser que no interessi absolutament ningú, pot ser que interessi alguna gent, però sempre molt pocs, perquè no pot arribar a molts a conseqüència que aquest teatre passa pel rebuig dels mitjans de comunicació tècnics. Pot ser una cosa o l'altra. Però passa que a Alemanya es dediquen, per motius de nou històrics, gran quantitat de diners a la preservació d'aquest art teatral. Això comporta, naturalment, que un grapat de gent es fiqui en el teatre per poder treballar. Per tant, el conjunt de gent que s'ocupa

del teatre és molt ampli, més gran que a Espanya, més gran que a França, més gran que a Itàlia, perquè senzillament molta més gent pot exercir l'ofici teatral. No és estrany que sorgeixin innumerables coses, simplement per la quantitat de talents i persones que s'hi dediquen. I crec que el teatre alemany reuneix al seu entorn molts diversos talents; en tot cas no depèn de les dificultats que tota activitat artística comporta, com una completa vacuïtat de sentit, una manca de capacitat de concentració d'un mateix, del públic, com una permanent dispersió a través dels més diferents impulsos provinents de tot arreu. Una situació en la qual algú que sigui mínimament sensible, i això és el que es demana a qualsevol artista, s'ha d'oblidar en primer lloc que contínuament s'ha de suportar la pressió de la por de la mort a la qual es veu sotmès sota la trampa d'una gegantina campana atòmica.

És una experiència que no he realitzat ara, sinó des dels anys seixanta, quan estava en l'edat de meditar sobre aquestes coses i quan vaig participar plenament en el moviment antiatòmic. Va ser llavors que vaig tenir la meua gran experiència d'aquesta por total de la mort, no ara. Sóc excessivament gran per fer d'això un veritable vòrtex. Això és clarament per als joves; per als que ara estan més o menys entre vint i trenta anys és plenament correcte. Però jo ja no puc afirmar amb justícia que estigui profundament commogut per aquests fets armamentistes, o jo què sé. Fa anys que treballa i tan sols puc fer-ho mitjançant la supressió permanent d'aquesta por de la mort. No és possible treballar permanentment sota una por com aquesta, no es pot de cap de les maneres. No és d'estranyar, doncs, que tot el teatre que sorgeix d'aquí sigui insignificant, neguitós, pixat, miniaturat. Per aquest motiu en institucions com la Schaubühne les velles obres de la història del teatre, les obres d'altres èpoques, quan les coses eren diferents, tenen una gran importància, perquè s'hi creu poder percebre que comprenen un tractament de les possibilitats teatrals més tranquil, més ampli, més concentrat, més veraç. És per això que escenifiquem tant els clàssics. Respecte a la mort específica que actualment concerneix el teatre, crida l'atenció de la gent perquè deu anys enrera, de forma totalment boja i il·lusòria, i fins i tot neuròtica, es va creure que la transformació de la societat podia partir del teatre. Una de les suposicions més desvariades i idiotes que mai hagi estat de moda.

V. O.: Sí, però la Revolució Cultural xinesa, el 1965, va començar íntimament lligada al teatre...

P. S.: Sí, sí, segur, no voldria dir res en contra de la Revolució Cultural, però això cal cenyir-ho exclusivament al teatre. Durant molt de temps fou una moda molt estesa, i aquesta moda se'n va anar a l'aigua, ja que una atzagaiada similar no resistiria una anàlisi minuciosa. I per això gent que llavors creia que el teatre era molt viu, perquè de tant en tant alguns es ficaven al nostre teatre,¹⁰ i deien que calia manifestar-se en contra del *Notstandsgesetz* (Llei d'Estat d'Excepció),¹¹ continua creient que això era la vitalitat del teatre. Després de la promulgació de la llei es va acabar tot; és a dir, la vitalitat va desaparèixer d'un dia per l'altre. És per això que als homes ara els sembla que el teatre és, espectacularment, mort. A cada època es van escriure tantes obres de teatre com ara, i no per això millors. Passa que mentrestant hi ha hagut més públic, cosa que exactament en aquella època mancà en massa. A començaments dels seixanta hi havia quatre o cinc vegades més espectadors que anaven al cinema que avui. No va ser gaire espectacular, la caiguda de les masses d'espectadors; de totes maneres hi ha hagut una retallada que voreja el 40 %. Això està en relació a l'època en què aparentment el teatre era viu, és a dir, els espectadors abandonaren els teatres poc abans que aquest es revitalitzés tant. Aquests són els motius i les dades reals. Segons com se'ls presenti, sempre es veuran de diferent manera. Jo comprenc, o puc comprendre, que els anomenats amics del teatre siguin de l'opinió que el teatre és completament mort. Tan sols puc dir que en un temps breu això pot tornar a canviar. D'aquí a poc pot succeir que aquells que opinen això canviïn de parer i si això s'aconsegueix donarà entrada a una tirallonga d'homes joves perquè es puguin comprometre en el teatre professional.

10. Es tracta del teatre més important de Berlín quant a la seva dependència dels estaments polítics; és a dir, l'equivalent a un teatre municipal o estatal. Consta d'un gran teatre, el Schiller-Theater pròpiament dit; una sala menor, o Schiller-Werkstatt; i un teatre a l'aire lliure, el Schlossparktheater. Actualment el dirigeix, entre d'altres, H. Neuenfels.

11. Llei d'Estat d'Excepció. És una llei que preveu mesures generalment restrictives dels drets bàsics en cas d'extrema necessitat. Aquesta llei fou criticada àmpliament pels sindicats, els intel·lectuals i gran part de la socialdemocràcia i va arribar a provocar grans manifestacions i segudes col·lectives en contra.

De fet per a mi això ha comportat un desenvolupament un xic intranquil·litzador. En els seixanta hi havia una gran reserva de joves que pretenien entrar en el teatre i que, en certa manera, es varen anar qualificant per a això. Es donà, per exemple, quelcom semblant al moviment teatral estudiantil. Tots els directors del teatre actual, entre els quals em trobo, com Herr Peymann, Herr Rudher, Herr Flimm i tots els altres, són considerats encara avui els millors joves de totes les edats, malgrat que tots tenen quaranta anys i alguns els sobrepassem. Tots els directors actuals provenen del teatre estudiantil i una de les accions més positives d'aquest moviment fou la supressió del «teatre desvergonyat», i encara no s'ha recuperat d'això. Ja no hi ha més teatre estudiantil. S'ha trasmudat en els anomenats «grups lliures». Però el problema dels «grups lliures» en comparació al teatre estudiantil és que aquest era format per gent que tenien quelcom molt determinat en comú: eren estudiants. Cadascú estudiava la seva carrera, i tenia un interès secundari en el teatre, però hi havia una determinada conjunció de propòsits. En els «grups lliures» és diferent; el que tenen en comú és que es vol fer alguna cosa en contra de la pujada del cost de la vida, o cultivar gra en comunitat, o anar a viure al camp en comú, o coses per l'estil, i això en principi són coses menys agressives envers les irregularitats i envers els conflictes. Aquest desplaçament del teatre estudiantil cap aquest «agrupament lliure» és una desgràcia, perquè aquest últim té una escassa continuïtat de treball. Això no té a veure tan sols amb el fet que no reben cap subvenció, sinó que depèn de la forma i la manera com s'han ajuntat, i el que pretenen se soluciona més ràpidament que el que pretenia el teatre estudiantil. Aquest tendia més directament cap al teatre professional; els «grups lliures» s'entenen com a moviment absolutament antiprofessional i és per això que a la gent jove li és molt difícil integrar-se en el teatre professional i tenir-lo com a ofici. De fet, el que succeeix és que la renovació del teatre professional ha produït aquí l'aparició d'un sentiment d'aprenentatge. Pot ser que això sigui a conseqüència que els directors dels teatres es considerin joves, com ja he dit abans. Però crec que no sols es deu a això, ja que el teatre es compon sempre de personalitats úniques, de persones aïllades que s'ajunten. I no es pot, de moment, dir que aquí hi ha algú, aquí algú altre, aquest té quelcom, aquest ha comprès una mica d'això, o ha entès una cosa diferent que jo, o més que jo, o Déu sap què! De

moment, aquest no és el cas; per tant, no puc dir que demà passat serà diferent, que demàs passat canviarà la situació interna del teatre, però estic plenament convençut que en cinc anys, tirant llarg, tot serà diferent. Ha de ser així, és clar. El que els ocupants d'aquestes institucions estan fent actualment és seguir una línia ferma, és lògic, i a mesura que em vagi fent més gran no variaré tant, al contrari, fins seré més restringit, és el curs normal. I també ho espero així, espero ser més restrictiu en els meus interessos i més profund i millor en la seva consecució i com realitzar-hi una creació o quelcom semblant. Malgrat que tampoc no sóc tan optimista, crec que serà així, i que no s'hauria d'esclatar en lamentacions tan terribles.

V. O.: I tant que no! Respecte al camp literari, respecte als autors, quan es dona una ullada al nostre teatre i al teatre alemany contemporani hi ha tanta diferència que realment...

P. S.: Això és totalment comprensible. Aquí hi ha profusió de teatres on es poden representar obres i a Espanya no. Per tant, és clar que la gent s'aboca on apareix una possibilitat de treballar. El teatre ha recorregut una línia molt particular en la història cultural alemanya, ha tingut un desenvolupament excepcional, sobretot pel que fa a la diversitat i a la seva presència en massa. Per descomptat, això no es pot dir, quasi mai, d'altres països.

Respecte al teatre contemporani, haig de reconèixer que no el conec gaire bé. Des de fa més o menys set anys he deixat d'estar-ne al corrent, potser a causa d'una excessiva dedicació al meu propi treball i al treball de l'Institut. Tan sols treballo aquí, a la Schaubühne, i per tant no puc jutjar de moment la situació amb tota exactitud. No sé realment què passa. Tampoc no he vist res de les trobades teatrals. Únicament he vist l'escenificació de Zadek,¹² perquè conec Zadek des de fa molt de temps i és un home que sempre m'ha interessat.

D'altra banda, no he pogut estar pendent de la resta de les trobades, a excepció naturalment de *Kalldewey Farce*, on

12. Peter Zadek va néixer el 19 de maig de 1926 a Berlín, fill de jueus. Estudià a Oxford. A partir de 1972 dirigeix l'Ensemble de Bochum, un dels teatres d'Alemanya Federal amb més gran tradició revolucionària i experimental. Junt amb el *Tasso* de Stein (1969), la seva escenificació d'*El rei Lear* de Bochum el 1974 és una fita en el teatre alemany contemporani.

vaig participar en la realització de l'obra com a mestre tècnic i illuminador. Vaig ajudar Luc Bondy¹³ perquè cap a la fi va tenir dificultats.

V. O.: Malauradament sols he vist vídeos de la Schaubühne i ara *Kalldewey Farce*. Em va interessar molt, sobretot en l'aspecte que l'obra pertany a un públic que és present. Això no sol succeir així en el nostre país, és a dir, rarament passa que el temps i l'espai d'una obra trobin el seu públic adequat i, per tant, que es digui res des de l'escenari que el públic està vivint.

P. S.: Sí, però això aquí tampoc no passa sempre. Entre nosaltres les representacions usualment són diferents. Jo crec que és molt difícil de dir quin és el nostre públic; varia molt considerablement segons cada projecte. Per exemple, en aquesta història, el que es refereix a *Kalldewey Farce* ha estat realment sorprenent. Hem arribat a la representació 140, i cent quaranta representacions són un somni absolut per als paràmetres alemanys.

Respecte a això, cal dir que els nostres aforaments no són molt grans. Mai no deixem que entrin més de cinc-cents persones, perquè som de l'opinió que la proximitat a l'actor és una de les coses més importants, més bones i més interessants que té el teatre, i si això se situa a una gran distància... Bé, no ho trobo bonic. Tampoc no m'agrada més reduït; quan ho reduïm perdo la illusió, crec que es converteix en quelcom excessivament privat.

V. O.: Però heu fet experiències gegantines. A l'estadi olímpic vàreu muntar...¹⁴

P. S.: Sí, excepcionalment hem actuat per a més públic, per a milers d'espectadors, però això sempre ha estat l'excepció. Això era degut que la demanda era molt gran i no podíem continuar actuant molt de temps, per qüestions de desenvolupament programàtic o personal, i per això intentàrem ampliar l'aforament per permetre l'entrada a més gent,

13. Luc Bondy: dramaturg i director teatral que participà a la Schaubühne des de 1976 (*Die Wupper*, d'Else Lasker-Schüler, 1976; *Man spielt nicht mit die Liebe*, d'Alfred de Musset, 1975). És l'únic director que en qualitat de convidat a la Schaubühne ha dirigit tres obres; la darrera ha estat *Kalldewey Farce*.

14. Olimpia Stadion: el 1977 Klaus Michael Grüber dirigeix *Winterraise* (Viatge hivernal), segons la novel·la epistolar *Hyperrion* de Hölderling. És un intent de conjugar els elements històrics del poeta amb l'estadi olímpic de Berlín.

abans de deixar de banda l'obra, com succeeix ara amb *Kalldewey Farce*, que hem de desestimar malgrat que no està exhaurida. Això, per desgràcia, passa sovint, ja que els altres també volen fer quelcom, no solament els sis actors de l'obra; els altres també volen actuar. Però si no, com ja he dit, la nostra xifra normal de públic volta els quatre-cents o cinc-cents espectadors.

V. O.: Bé, moltes gràcies.

P. S.: Que tinguin molta sort al seu país.

VÍCTOR L. OLLER
Berlin, estiu 1983

RÉSUMÉ

Il y a plus d'une décennie que Peter Stein dirige une équipe d'acteurs, dramaturges et scénographes et il a fait de la Schaubühne une des plus importantes initiatives théâtrales de l'Europe. Il a refusé la scène à l'italienne et a fait de l'orchestre un autre élément du décor. La Schaubühne est née à cause d'une crise du théâtre allemand. D'abord, Stein accorda à son travail un sens politique mais ses plans, à présent, ont changé, comme ceux de tous les artistes: aujourd'hui un appui massif à la cause du Vietnam, tel qu'il l'a fait auparavant, est devenu impossible, tout simplement parce que la politique des vietnamiens trouve son refus le plus énergique. La Schaubühne revient au répertoire des anciennes pièces qui ont constitué l'histoire du théâtre, parce

RESUMEN

Peter Stein lleva más de una década al frente de un equipo de actores, dramaturgos y escenógrafos, y ha convertido la Schaubühne en una de las iniciativas teatrales más importantes de Europa. Ha rechazado el escenario a la italiana convirtiendo el patio de butacas en un elemento más de la decoración. La Schaubühne nació a raíz de una crisis del teatro alemán; si bien al principio Stein daba un sentido político a su trabajo, actualmente sus trabajos, como los de todo artista, han cambiado: hoy día sería impensable un apoyo masivo a la causa del Vietnam, como en otro tiempo hizo, por la sencilla razón de que la política que practican los vietnamitas topa con su más enérgico rechazo. La Schaubühne ha vuelto al repertorio de las viejas obras que forman la historia del teatro porque reflejan otras épocas, cuando las cosas eran distintas, más tranquilas, lo que hace posible un tratamiento teatral más concentrado y veraz. En la historia cultural alemana el teatro ha seguido una línea muy particular, ha experimentado un desarrollo excepcional, sobre todo en lo que se refiere a la diversidad de estrenos y a su presencia masiva en la vida cultural. En la Schaubühne suele trabajarse en una sala de dimensiones reducidas y sólo excepcionalmente —cuando hay mucha demanda y no pueden prorrogarse las representaciones— en una sala grande.

RÉSUMÉ

Il y a plus d'une décade que Peter Stein dirige une équipe d'acteurs, dramaturges et scénographes et il a fait de la Schaubühne une des plus importantes initiatives théâtrales de l'Europe. Il a refusé la scène à l'italienne et a fait de l'orchestre un autre élément du décor. La Schaubühne est née à cause d'une crise du théâtre allemand. D'abord, Stein accorda à son travail un sens politique mais ses plans, à présent, ont changé, com ceux de tous les artistes: aujourd'hui un appui massif à la cause du Vietnam, tel qu'il l'a fait auparavant, est devenu impossible, tout simplement parce que la politique des vietnamiens trouve son refus le plus énergique. La Schaubühne revient au répertoire des anciennes pièces qui ont constitué l'histoire du théâtre, parce

qu'elles reflètent d'autres époques, lorsque tout était différent, plus tranquille et qu'il est possible un traitement théâtral plus concentré et plus véridique. Le théâtre a suivi une ligne très particulière dans l'histoire culturelle allemande; il a eu un développement exceptionnel, surtout en ce qui concerne la diversité de premières ainsi qu'à sa présence massive dans la vie culturelle. Dans la Schaubühne, l'on travaille dans une petite salle et, rien que dans des cas exceptionnels, c'est à dire, lorsqu'il y a beaucoup de demande et qu'il est impossible de proroger les représentations, on le fait dans une grande salle.

SUMMARY

Peter Stein has been at the forefront of a team of actors, playwrights and theatrical designers for more than a decade, and he has converted the Schaubühne into one of the most important teatrical initiatives in Europe. He has rejected the Italian-style stage and has converted the auditorium into one more element of the scenery. The Schaubühne was born after a crisis in the German theatre; if at the beginning Stein gave his work a political meaning, now his premises, like those of any artist, have changed: today it would be unthinkable for him to lend whole-hearted support to the Vietnam cause, such as he used to, for the simple reason that the policies pursued by the Vietnamese meet with his energetic rejection. The Schaubühne has gone back to the repertory of old works which make up theatre history, because they reflect other eras, when things were different, calmer, and a more concentrated, truthful theatrical treatment is possible. In German cultural history the theatre has travelled its own particular path and has developed to an exceptional extent, above all as far as concerns the diversity of new plays and its overwhelming presence in cultural life. In the Schaubühne the actors work in a small auditorium, and only rarely in a big one, when there is a big demand and the run of shows cannot be extended.