

... și patru seri la Burgtheater

Cu câțiva ani în urmă, am avut prilejul să văd la Berlin excelentul spectacol realizat de Andrea Breth cu *Hedda Gabler* la Schaubühne am Lehniner Platz, unde a fost directoare artistică între 1992 și 1997. Am avut apoi prilejul să-i văd în înregistrări video, spectacolele montate la Burgtheater, unde este angajată din 1999, spectacole invitate la Întâlnirea teatrală de la Berlin (regizoarea este un oaspete frecvent al prestigiosului Festival) – o foarte incitantă *Emilie Galotti* (spectacol distins în 2003 cu Premiul Nestroy) și un extrem de interesant *Don Carlos*.

M-am obișnuit deja cu transpunerea sistematică a pieselor clasice, din epoca în care se petrec ele, în vremea noastră; aștept momentul în care reapariția pe scenă a costumului de epocă va trece drept o inovație cutezătoare.

Acum am putut vedea pe viu, la Viena, recenta montare a **Minnei von Barnhelm** de G.E. Lessing (premiera: 16 decembrie 2005). Decorul (Annette Murschetz) înfățișează hanul berlinez în care autorul a plasat acțiunea piesei ca pe un hotel bombardat în al Doilea Război Mondial și încă nereconstruit – plafonul s-a lăsat într-o rână și aproape stă să cadă, plăcile din casetoanele plafonului au căzut pe podea, ușile sunt scoase din țătâni, pereții sunt spărți; mobila e îngrămădită de-a valma. Regizoarea nu uită că piesa e subintitulată *Fericire de soldat* – și înfățișează urmările dezolante ale războiului, fără să îndulcească realitățile: femeia în doliu, văduva ofițerului prieten cu Tellheim, apare împreună cu cei doi copii ai ei rămași orfani, un acordeonist orb în manta militară traversează din când în când scena. Rana maiorului Tellheim nu apare ca un braț susținut vremelnic de o eșarfă, până se va vindeca, ci înseamnă un braț mort; schilod, Tellheim nu o va mai putea niciodată îmbrățișa pe Minna lui cu amândouă brațele. Mai puțin preocupat de motivul onoarei care străbate piesa, spectacolul urmărește atent tema atotputerniciei banilor, banii fiind ceea ce asigură omului posibilitatea de a se comporta cu demnitate. Războiul l-a transformat pe Tellheim într-un infirm și într-un cerșetor...

Regizoarea nu se lasă intimidată de faptul că Lessing și-a denumit scrierea „comedie”. Spectacolul e lent, el se oprește stăruitor asupra tuturor detaliilor și ajunge nu o dată în pragul dramei. Încercările neconținute ale Minnei de a-l scoate pe iubitul ei din deznădejdea de care e cuprins nu fac decât să-i adâncească și mai mult suferința.

Proaspete, adesea neașteptate, sunt și interpretările actricești, mai toate admirabile: Sven-Eric Bechtolf (*Mayorul Tellheim*), Sabine Haupt, băiețoasă și tândră – (*Minna*), *Hangiul* cu apucături de polițist (Udo Samuel); Markus Meyer – un *Just* trăsnit, aducând cu un tânăr *punk*...

Regizoarea privește cu scepticism deznodământul fericit al comediei: unchiul Minnei e un *deus ex machina* cuprins de melancolie; Tellheim pare să nu creadă că peste el a dat pe neașteptate norocul, un noroc care oricum nu-i va reda ceea ce a pierdut pentru totdeauna, iar cântărețul orb traversează scena iarăși, amintindu-ne realitatea indelebilă a războiului.

Excelentă mi s-a părut dramatizarea romanului lui Mihail Bulgakov **Maestrul și Margareta** (premiera: 12 mai 2006): regizorul Niklaus Helbling și dramaturgul Sebastian Huber au imaginat ca deschidere a spectacolului un fel de școală de poliție sau de jandarmerie, în care viitorii polițiști sunt invitați să dezlege enigmele din romanul lui Bulgakov dând viață romanului. Dramatizarea izbutește să pună în

valoare clar și convingător toate trei planurile pe care se petrece romanul – și povestea diavolului apărut la Moscova, și povestea maestrului și a Margaretei, și povestea lui Yehoshua din Nazareth.

Spectacolul se joacă la Sala Kasino a teatrului, într-o încăpere spațioasă, transformată în sală de teatru printr-o tribună în amfiteatru; scenografia (Dirk Thiele) folosește abil o parte din arhitectura sălii; decorul e voit elementar la început, – mese și scaune, o tablă neagră, ca într-o sală de curs, – pentru ca apoi să treacă, de-a lungul spectacolului, prin cele mai felurite transformări; treptat, scena se umple de un vagon de recuzită, iar ordinea pedantă de la început devine haos și mizerie.

Numai șase actori și un muzicant – trecând mereu, rapid, dintr-un personaj într-altul – istorisesc și joacă întreaga acțiune, ajutându-se de câteva păpuși mari, de dimensiunile unui om în carne și oase; e de menționat că și manevrele tehnice sunt toate executate de către actori.

Ingenioasa dramatizare pe de o parte, impresionanta măiestrie a actorilor pe de alta, siguranța îndrumării regizorale, precizia detaliilor scenografice – toate la un loc fac ca montarea să treacă alert și limpede dintr-o stare într-alta, dintr-o atmosferă într-alta, să emoționeze și să trezească râsul, rând pe rând, să creeze acea atmosfera magică de delir în stare de trezie care este unul din aspectele cele mai fascinante ale celebrului roman.

Johann Nepomuk Nestroy s-a amuzat în 1857 să scrie o parodie după opera lui Wagner *Tannhäuser*, preluând material dintr-o parodie preexistentă, al cărei autor era Dr. Hermann Wollheim, și conferindu-i culoare vieneză, odată cu șarmul propriu autorului lui *Lumpazivagabundus*; lucrarea se numește ***Tannhäuser în 80 de minute***; premiera absolută a avut loc la numai 18 zile după premiera vieneză a operei lui Wagner la Hofoper, și a fost un succes răsunător (premiera actualului spectacol de la Burgtheater: 10 decembrie 2005). Textul și-a pierdut o parte din acuitate – Nestroy ironizează grandomania declarațiilor potrivit cărora Wagner compunea *muzica viitorului*. Dar, cu tot respectul pentru genialitatea muzicii, *Tannhäuser* a fost compus pe un libret foarte discutabil și luarea în zeflema a acestui subiect rău cusut e legitimă pînă în ziua de azi. Oricum, parodia îl distanțează pe spectator față de opera lui Wagner, indicând punctele unde aceasta e stânjenitor grandilocventă.

Robert Meyer este, mi se spune, un actor vienez foarte îndrăgit de public; el apare frecvent în piese de factură populară, așa cum sunt multe dintre creațiile lui Nestroy și ale lui Ferdinand Raimund.

În spectacolul pe care el însuși l-a montat la Burgtheater, Meyer apare în proscenium, acompaniat de 4 muzicanți – doi violoniști, un chitarist și un acordeonist – și prezintă parodia lui Nestroy, citind indicațiile de regie din text, jucînd toate rolurile (și pe *Tannhäuser*, și pe *Venus*, devenită proprietara unui pivnițe de delicatese, și pe Elisabeth, devenită nepoata lui Landgraf Purzl, un entuziast al muzicii, și pe Wolfram von Eschenbach, devenit Wolfram Dreschenbach, și pe Walther von der Vogelweide, devenit Walter Finkenschlag...), și cântînd melodile compuse de Carl Binder; actorul reușește să țină publicul cu răsuflarea tăiată timp de 80 de minute, fără să-i lase o clipă de răgaz. Este un tur de forță actoricesc care trezește profundă admirație. Și asta cu atât mai mult, cu cît demonstrația de virtuozitate se face cu un rar simț al măsurii, fără nici o îngroșare, cu extremă finețe, și tot timpul cu un farmec cuceritor.

Desigur, spectacolul nu tratează probleme majore privind destinele secolului XXI, dar este un divertisment de cea mai bună calitate.

Răpirea din serai este montată de Burgtheater în coproducție cu Opera din Viena (premiera: 1 mai 2006); pretextul inițiativei l-a constituit faptul că opera și-a avut premiera la Burgtheater; atâta doar că, în 1782, Burgtheater era cu totul altceva decât ceea ce Teatrul Național al țării a devenit mai târziu.

Spectacolul este dezamăgitor, înainte de orice, prin calitatea joasă a interpretării vocale – cu totul nedemnă de reputația Operei din Viena. Decorul este ingenios gândit de Jens Kilian – o construcție din panouri îmbrăcate în pânză albă, prin transparența căreia se întrevăd în pătrate șipcile de lemn din care sunt construite panourile; flancurile acestea sunt mobile, ele se compun și se recompun întruna în felurite compoziții, se apropie și se depărtează unele de altele, când închizând, când deschizând spațiul scenic, apoi o parte dintre ele dispar cu totul din scenă, lăsînd-o doar într-un veșmînt de perdele.

Regizorarea Karin Beier, – care s-a făcut cunoscută, printre altele, prin două experimente de teatru multilingv: piese de Shakespeare montate cu actori din mai multe țări, fiecare vorbind în limba țării de baștină, – a transpus acțiunea *Răpirii* în vremea noastră. Concepția ei regizorală mi se pare a fi, de la un cap la altul, o eroare: imigranții turci care au invadat în ultimele decenii Europa apuseană, care doresc să fie asimilați de societatea vesteuropeană fără a izbuti să se lase absorbiți cu adevărat și care uneori sunt acceptați de aceasta, iar alteori, adesea, respinși cu brutalitate, nu sunt turcii care au asediat în două rânduri Viena și erau pe punctul să cucerească întreaga Europă, dacă în 1683 o armată uriașă n-ar fi izbutit să-i oprească; turcii lui Mozart nu sunt nici una, nici alta – eroii compozitorului care, după câte se știe, n-a traversat niciodată Bosforul sunt turci exotici de fantezie; Pașa Selim este croit după modelul unui monarh luminat, pe când Osmin e mărginit și brutal, ca orice subaltern căruia i s-a dat nițică putere.

Identificarea turcilor din *Răpirea* lui Mozart cu imigranții de azi din Germania și Austria este abuzivă și stupidă, și face ca întregul spectacol să se desfășoare sub semnul confuziei. Nu se mai știe bine care dintre personaje e acasă și care în exil, cine e temnicer și cine e internat, nu se mai știe de partea cui e dreptatea. La un moment dat, Osmin i se adresează lui Pedrillo cu propoziția „Și tu nici măcar nu vorbești germana corect!”, glumiță cu totul anapoda și de un gust îndoielnic; europenii aflați în serai acoperă în semn de protest panourile albe ale decorului cu *grafitti* jignitoare pentru asupritorii lor orientali; în seraiul regizoarei se preumblă turcoaice cu peruci blond platinat, care se despoaie fără jenă – materializând probabil dorințele tainice ale lui Selim de a dobândi frumoasele europene care i se refuză.

E, desigur, plăcut să vezi că personajul lui Osmin nu e tratat ca o caricatură, dar e supărător să-l vezi pe Pașa Selim învîrtindu-se prin scenă abulic, transformat într-un personaj pasămite tragic, care la un moment dat chiar scoate urlete de fiară rănită – asta fiindcă europenii cei șireți, profitând de slăbiciunea lui pentru frumoasa Constanze, îl trag pe sfoară cu nerușinare. Pe de altă parte, Selim îi aduce pe cei patru europeni în pragul execuției – ei sunt puși la zid, și sunt legați la ochi cu eșarfă neagră.

Că finalul fermecător, plin de poezie, al operei e strivit de concepția aberant politizantă a regizoarei și apare în spectacol convențional și plat, n-ar fi încă nimic; întreaga acțiune a operei apare în această montare ca perfect incoerentă, și perfect absurdă.

Presa a consemnat necruțător faptul că la premieră regizorarea a fost huiduită, dar publicul vienez este un public generos, îndrăgostit necondiționat de Mozart. Peste nici trei săptămâni, o sală plină, în care majoritatea spectatorilor era trecută de patruzeci de ani, aplauda cu căldură spectacolul și pe interpreți.