

Deșteptarea primăverii într-o societate fără tată

Originară din România, fiică a lui Peter Paulhofer, apreciat actor din anii '60-'70, tână regizoare Christina Paulhofer s-a afirmat în ultimul deceniu: criticii au remarcat concepția deosebit de interesantă a spectacolelor montate mai ales în teatrele de limbă germană din Europa. Profităm de recenta sa premieră – **Deșteptarea primăverii** de Frank Wedekind la Akademietheater din Viena – pentru a o prezenta și cititorilor noștri prin intermediul unui interviu publicat de revista austriacă "Die Bühne".

Încă din școală, Christina Paulhofer s-a împotrivit obiceiului ca **Micul Prinț** al lui Saint-Exupéry să fie jucat de un băiat. Era, firește, de partea fetelor, iar Micul Prinț a fost rolul care a și făcut-o „celebră”. Cu aceeași energie s-a impus Christina ca regizoare. „Acest lucru e și astăzi foarte dificil – afirmă ea – pentru că teatrul rămâne o instituție dominată de bărbați.” Acum, după **Legăturile Clarei** de Dea Loher, se află la a doua montare la Akademietheater: **Deș-**

teptarea primăverii de Wedekind. Când a citit această piesă scrisă cu mai mult de o sută de ani în urmă, Christina Paulhofer s-a gândit imediat: „Azi nu se mai poate face așa. Nu mai merge”. După încă o lectură și o „mai lungă meditație”, a ajuns la concluzia că „s-ar putea monta, cu unele modificări; totuși, nu sunt o mare amatoare de actualizări”, declară ea. „Nu este stilul meu. Gășesc că e plictisitor, tras de păr... Am scos scenele cu profesorii pentru că azi nu

se mai obișnuiește ca elevii să fie tratați ca niște copii mici. Problema noastră este, mai curând, o prea mare libertate.”

Încetul cu încetul, regizoarea a descoperit în piesă „multe elemente contemporane, în special teama de sexualitate și intimitate. Lumea noastră pornografică, unde omul vede peste tot săni, funduri și scene de sex, nu ne reprezintă întru totul. Chiar dacă luăm anticoncepționale, fiecare este singur cu emoțiile și reținerile sale. La mijlocul anilor '80 mai eram încă ferm convinsă că poți rămâne însărcinată și dacă te mângâi și te săruți cu un băiat”.

În timpul pregătirii spectacolului au dispărut nu doar profesorii, ci și Gabor-tatăl. „Azi, mulți copii sunt crescuți doar de mame, iar ele își sufocă odraslele confruntându-le cu probleme străine de copilăria lor și pe care oricum nu le pot rezolva. Din această cauză mă interesează să prezint o societate fără tată. La sfârșit, «Domnul mascat» va fi imaginea paternă ideală.”

Dacă o întrebi cum a fost influențată de experiența personală, răspunde: „Și eu am crescut fără tată. De aceea acest aspect mă privește direct”. S-a născut în România, unde tatăl ei era un actor cunoscut și un Don Juan fără pereche. Mama Christinei l-a părăsit, fugind cu copilul în Germania. Acest eveniment a întrerupt de timpuriu cariera tatălui, care a fost scos din teatru. Chiar dacă a ajuns și el mai târziu în Germania, „n-a mai fost vedetă, ca în România, deși a jucat în teatre importante”.

Poate că din cauza acestor experiențe Christina Paulhofer n-a vrut de la început să se dedice scenei. A studiat germanistica, Istoria artei, apoi Teatologia la München. Totuși, pe lângă aceste studii, „a fost de două-trei ori asistentă de regie”. Apoi l-a cunoscut pe un vechi prieten al



Christina Paulhofer

tatălui ei, Andrei Șerban, de la care a învățat și căruia i-a fost asistentă. Printre altele, a participat la montarea *Trilogiei antice*, prezentată la Festivalul de la Salzburg. Totuși, la întrebarea dacă îl consideră pe Andrei Șerban principalul ei profesor, Christina Paulhofer neagă: „De fapt, n-am avut nici un profesor. De asta am suferit un pic. Mi-aș fi dorit un mentor, desigur, pentru că simțeam mereu lipsa tatălui. E interesant ce face Andrei, dar am înțeles că nu este ce vreau eu”. Modelele ei au fost Patrice Chéreau și Klaus-Michael Grüber. „Văd adeseori un teatru plicticos și prost, la care mă apucă totdeauna somnul. Montările celor doi regizori au fost însă pentru mine un fel de catalizator, arătându-mi că se

pot face și altfel de spectacole, nu numai bagatele anoste.” Următorul pas important Christina l-a făcut alături de Leander Haussmann. Acesta a vrut să o ia cu el la Bochum ca asistentă, dar ea a plecat la Paris, la Academia de Film. De la Haussmann a obținut, totuși, să lucreze câte un spectacol pe an. În total, patru. Cu cel de-al doilea, **Roberto Zucco** de Koltès, a reușit să spargă gheața. Între timp a mai pus în scenă la Hamburg, Bremen, Hanovra și Zürich. Urma să fie succesoarea lui Thomas Ostermeier, ca directoare artistică a sălii Kammer-spiele la Deutsches Theater din Berlin, condus de Thomas Langhoff. Dar „în fostul Olimp al teatrului din R.D.G.” a cunoscut „atâta amărăciune

și deprimare”, încât au părăsit-o toate idelile. A demisionat încă în timpul repetițiilor. Pentru anul viitor are deja mai multe proiecte: o premieră absolută la Hanovra, ceva contemporan la Berliner Schaubühne, apoi la Zürich și, poate, la Burgtheater din Viena. „Fac maximum trei spectacole pe an, pentru că nu lucrez formal, ci pornesc de la actori. De la început îmi clarific doar atmosfera, dar apoi, în funcție de modul cum își interpretează actorii rolurile, textul, dezvolt o formă a spectacolului. Este un lucru teribil de obositor din punct de vedere emoțional.”

Karin Kathrein

Traducerea: Paul Cazaban,
din „Die Bühne” nr. 4/2001

Croația

En attendant Hamlet

Cultura română, cel puțin în epoca intrării în modernitate, a fost și a rămas filo-occidentală. Dacă în câmpul economic mai avem de realizat reforme importante, în câmpul cultural suntem pe deplin integrați în concertul european, elitele noastre intelectuale fiind perfect compatibile cu mișcarea de idei din Occident. Se întâmplă însă, uneori, să fim prea atenți la schimbările de modă din capitalele europene și să ignorăm festivalurile de teatru sau regizorii din spațiul atât de generos al Europei Centrale. Puțină lume știe, de pildă, că la Zagreb apare o revistă de cultură de mare ținută intelectuală, „Podul” comparabilă până la un punct cu veterana noastră „Secolul 20” devenită de doar câteva numere „Secolul 21”. Revista promovează scriitorii croați din aria culturală a postmodernității, constituind un veritabil pod cultural întins peste diferențele de limbă sau peste distanța ce ne separă de această țară desprinsă din spațiul ex-iugoslav. În colecția de teatru a revistei a apărut în 1999 traducerea în engleză a unei piese de teatru a unui binecunoscut prozator și dramaturg croat: Luko Paljetak. El a tradus în croată câteva capodopere ale literaturii engleze, printre care *Ulise* de James Joyce și *Sonetele* lui William Shakespeare, a montat spectacole de păpuși, a avut câteva expoziții personale de paste-

luri, a compus și și-a interpretat propriile compoziții muzicale, semn că personalitatea sa s-a dezvoltat renaștentist. În afară de *După Hamlet*, dramaturgul a mai scris alte patru piese: *Trei farse*, *Spune-mi despre Augusta*, *În străinătate și acasă* și *Moartea domnului Olaf*, care, potrivit considerațiilor criticului și compatriotului său Tonko Maroevicz, îl recomandă drept unul dintre cei mai importanți autori croați contemporani. Figura lui Hamlet, pe care T.S. Eliot îl numea „Mona Lisa literaturii universale”, a atras de-a lungul secolului care a trecut sumedenie de interpreți ce au încercat să-i dezlege misterul, sau doar să-i adauge o pereche de mustăți. Nume ca Buñuel, Tom Stoppard, Heiner Müller sau Giovanni Testori, cel care într-o piesă din 1983 plasa continuarea lui Hamlet într-un lagăr de concentrare, se pot înscrie pe lista celor ce au încercat să adauge noi sensuri piesei. În minunata carte a polonezului Jan Kott, **Shakespeare, contemporanul nostru** scena în care prințul se plimbă printre ruinele unei lumi exclamând „*Words! Words! Words!*” (criticii au demonstrat că a doua posibilă lectură a replicii este „*Swords! Swords! Swords!*”, *sword* însemnând sabie) se încarcă de sensuri diferite numai în contextul istoriei moderne, căci aceeași replică putea fi rostită în Oxfordul începutului de secol, în

liniștita epocă victoriană sau în universitățile din Budapesta sau Praga, asediate pe rând de tancurile sovietice. În cultura română, diferitele montări ale piesei, analizate cândva de profesorul Nicolae Manolescu într-o dezbatere televizată, propuneau viziuni regizorale foarte diferite, într-un fel interpretând Ion Caramitru înaintea de '89 partitura prințului, și în alt fel Adrian Pintea, în montarea Naționalului din Craiova, regizată de Tompa Gábor. Hamlet în vremea dictaturii, adăugând replicilor nuanțe în binecunoscutul stil esopic al culturilor oprimate, nu putea fi identic cu cel al liberei exprimări, un Hamlet ce se mișcă într-o lume zidită cu cărți, ca lumea lui Don Quijote. Faptul că Hamlet al lui Paljetak rostește această replică în premieră pe scena unui teatru din Dubrovnik, unul din orașele croate în care tunurile tiranului Miloșevici au distrus clădiri de patrimoniu, vechi de sute de ani, nu poate fi nici el întâmplător. În Hamlet se înfruntă două lumi foarte diferite: Wittenberg, cetatea universitară, cea care îi dă eroului dragostea pentru tipărituri, manierele desăvârșite, arta de a cânta la flaut și măiastra mânăuire a floretei, dar și Elsinore, lumea putredă, guvernată de meschine instincte de dominare, de relații incestuoase, o lume în care oamenii devin șoareci. Singura punte între cele două lumi e