

Andreea DUMITRU

Faust, acest Don Juan

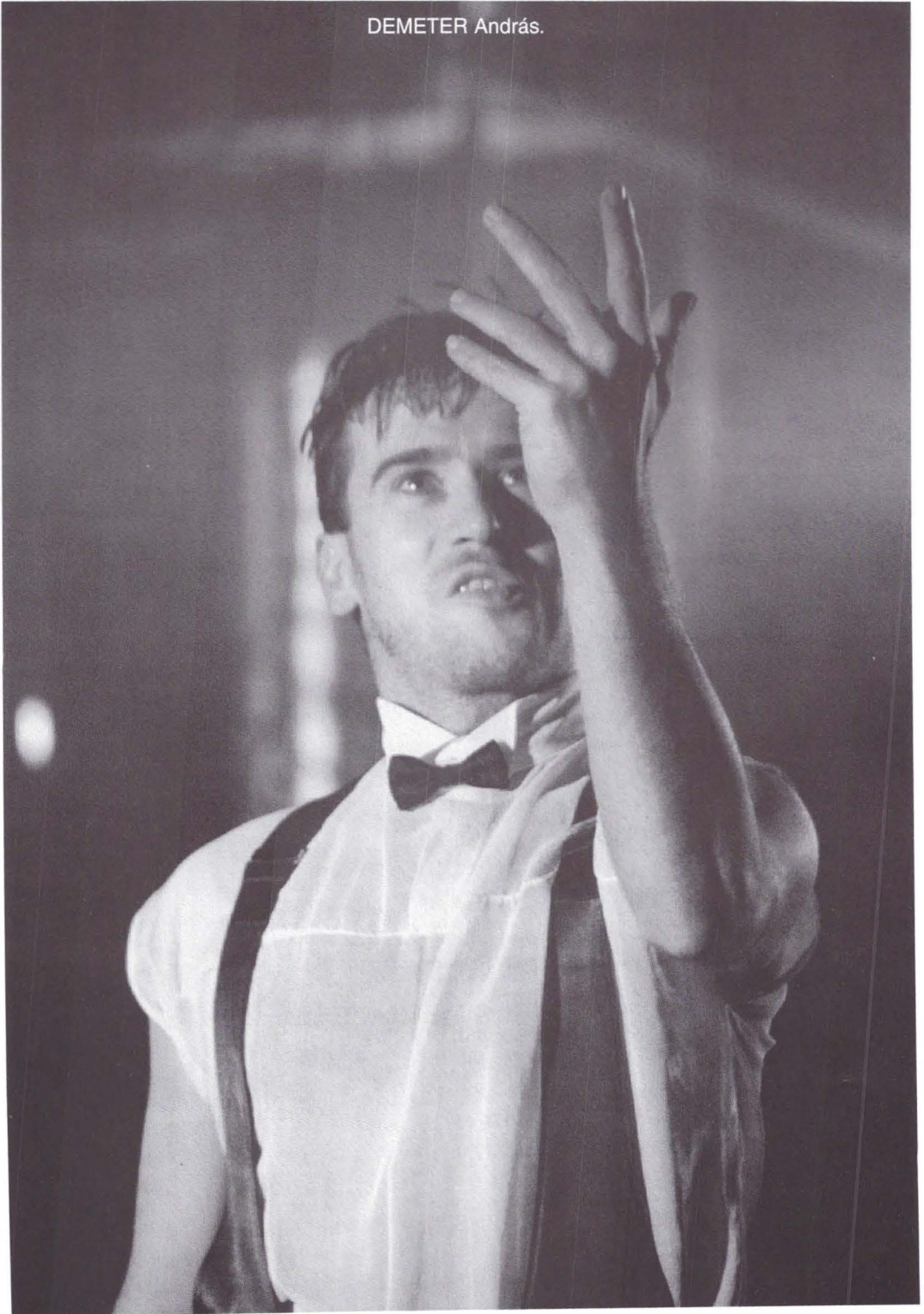
„Muzica ar trebui să fie în stilul lui *Don Juan*, Mozart ar fi trebuit să compună *Faust*...”, îi spunea Goethe secretarului său într-o convorbire din 1829, anul în care Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) are ideea de a pune față în față cele două mituri, într-o „tumultuoasă și schematică dramă”, cum o definea Ștefan Aug. Doinaș. Ideea este, într-adevăr, originală și neobișnuită, pentru că, oricât de înrudite ar fi cele două personaje (Don Juan este considerat, într-adevăr, de exegeză drept un motiv mitic secundar, convergent mitului faustic), epoca este una suprasaturată de Fausti diverși și celebri (de la cel al lui Goethe, la eroii lui Byron, Pușkin, Berlioz etc.). Poate tocmai de aceea, textul lui Grabbe (dramaturg bizar, dispărut parcă la timp pentru a camufla tragedia unui mare talent ratat) trece aproape neobservat de-a lungul timpului. Alexander Hausvater îl descoperă, iată, și îl pune în scenă, în premieră națională, la Teatrul Maghiar din Timișoara, mobilizând întreaga trupă și propunându-și, ca de fiecare dată, să creeze un eveniment.

Deși am avut acces la piesa lui Grabbe numai prin intermediul traducerii românești, destul de aproximative, semnată de Molnár Imre, pot să bănuiesc că regizorului (care obișnuiește să afirme: „teatrul adevărat este doar cel al contradicțiilor”), nu îi putea rămâne indiferentă această mostră de inginerie literară, marcată de un expresionism *avant la lettre*. El îi aplică, însă, un tratament cât se poate de personal, asupra căruia ne atrage atenția și conceptul grafic al afișului, care alătură capetele monstruoase a două primare, într-o cromatică agresivă. Totuși, nu contradicțiile înțelese ca extreme ireconciliabile îl interesează aici pe Hausvater, ci polaritatea cu resurse benefice pentru alcătuirea și devenirea ființei noastre. Don Juan și Faust reprezintă fețele necesare, complementare, chiar dacă în conflict perpetuu, ale aceleiași făpturi. Amputarea sau, dimpotrivă, exacerbarea uneia dintre ele nu ar putea naște decât monștri. Așa cum monstruoase, sortite eșecului și absurdității, sunt și devierile ingineriei genetice, de la experimentele naziste care vizau obținerea rasei superioare la beneficiile pseudoștiințifice ale clonării umane.

Într-o astfel de ramă experimentală, subiectivă, speculativă, plasează regizorul piesa lui Grabbe. Spectacolul începe, de aceea, încă din foaier, cu o instalație *sui-generis*: vietăți mici închise în cuști, doi câini captivi (câinele păstrându-și, poate, și aici, funcția demonică, de „prăsilă semi-infernală”, din poemul lui Goethe) – într-un perimetru flancat de un ecran pe care sunt proiectate imaginile celor doi interpreți goi (Balázs Attila/ *Don Juan* și Demeter András/ *Faust*) sau numai schelete umane și coduri numerice, ca într-un teribil experiment SF. Ambientul sonor creat de Vlăicu Golcea subliniază acest *prolog în infern*. De altfel, ecranul este păstrat pe parcursul întregului spectacol ca element esențial al scenografiei minimalist-futuriste semnate de Florinela Popescu. Rapidele mutații spațio-temporale sunt sugerate prin proiecții video: Sevilla, Roma, Montblanc, laboratorul lui Faust, un turbion de culori sugerând tunelul timpului, se derulează prin fața ochilor noștri, oricum uimiți de diversitatea stilistică a montării.

Demonstrația extratext pe care o susține regizorul, inspirat de piesa lui Grabbe, continuă din foaier pe scenă, acolo unde un grup de oameni de știință (mai exact, savante, și vom vedea că identitatea sexuală joacă un rol important) desfășoară un experiment ale cărui victime dezumanizate (aduse cu forța, zbatându-se în cuști)

DEMETER András.



TOKAI Andrea.



urmează să personifice, prin cine știe ce proceduri misterioase, cele mai fascinante personaje mitice și atribute ale masculinității. Asistăm, nu mai încapă nici o îndoială, la fabricarea unui nou Homunculus.

„Dar ce se face-aici?! Un om, ce crezi?” Febrilul schimb de replici dintre Mephisto și Wagner, discipolul lui Faust, desprins din partea a doua a poemului goethean, ar putea funcționa perfect ca moto al spectacolului timișorean. Hausvater nici nu se află, de altfel, la prima întâlnire cu *Faust*. Într-un interviu din 1992, regizorul menționa că în montarea sa cu *Variațiuni Faust*, realizată după un scenariu propriu, în Germania, la Essen, personajul se baza, ca filosof, pe teoriile lui Alfred Rosenberg, ideologul mișcării naziste. Și despre piesa lui Grabbe s-a spus, de altfel, că ar prefigura confiscarea și monopolizarea mitului „pentru uzul exclusiv al germanismului, deopotrivă spiritual și politic” (iar observația lui Doinaș este întărită de un Faust care vede în Germania „patria iubită, inima Europei!”). Dacă adăugăm la aceasta și informația potrivit căreia Grabbe însuși ar fi fost antisemit, devine încă și mai evidentă nu doar disponibilitatea mitului, ci și intenția regizorului de a citi piesa în cheia amarei distopii pe care o reprezintă spectrul umanității refăcute în laborator. Coperta finală a spectacolului le introduce în scenă pe savante, acum renunțând la uniformele lor și afirmându-și, cu strigăte tribale, pulsionile erotice, în timp ce Don Juan, din nou închis în cușcă, este readus la condiția ingrată de individ reproducător. „Să-l lași pe om așa cum e – rebel!” Faust nu se poate sustrage imperativei lecții a lui Homunculus.

Textul lui Grabbe rezistă, totuși, în bună măsură, acestei hermeneutici regizorale. Este evident că demonstrația se mulțumește doar să circumscrie spectacolul, fără a-i afecta prea mult semnificațiile proprii. Contaminarea celor două mituri produce, în cazul dramaturgului german, efecte interesante. Faust apare în „scenă” mult mai târziu decât Don Juan, rivalul său la mâna unei *Donna Anna* greu de împlânzit. Dramaturgul îl surprinde în momentul în care „acceptă ispita” și coboară din sfere abstracte pe tărâmul faptei, al instinctelor lumești, ca un adevărat profesionist al plăcerii, „nici cuceritor, nici avar”. Eșecul său va fi lamentabil: „iubește pe altul – acesta este iadul!” Originalitatea lui Grabbe stă tocmai în potențarea componentei donjuanice a mitului faustic. Alexander Hausvater are, de aceea, intuiția unui Mephisto efeminat, cu rochie roșie, joben și ochelari (forța de seducție acționează, astfel, în ambele sensuri, iar pactul e pecetluit de un sărut). Demonul e aici învingător, căci și Don Juan, și Faust stau în puterea lui („unul prin propria-i voință, altul prin propriile acțiuni”), pe care o demonstrează hărăzindu-i Infernului, înlănțuindu-i pe veci împreună. Dacă, Ștefan Augustin Doinaș unul dintre puținii comentatori ai textului, observa că, punând în competiție cele două mituri, autorul are, de fapt, în vedere, „două *hybrisuri*, nu atât general-umane, cât tipic europene; latin și, respectiv, germanic”, Alexander Hausvater colectionează capcana schematizărilor și, în contrast cu rama demonstrativă a spectacolului, încarcă scena cu energie, ironie și emoție prea-omenească. Alina Reus (*Donna Anna*) își maschează cu greu vulnerabilitatea și se dezlănțuie în decalitate, însă Balázs Attila este, poate, un Don Juan mai palid, mai puțin seducător decât ar fi fost de așteptat pentru acest personaj. Alături de Demeter András, care îl interpretează pe Faust cu cele mai moderne mijloace (inteligent, minimalist, ironic, apelând la câteva accesorii la vedere în ipostaza „bătrână”, cu un magnetism tăios în ipostaza donjuanică), Tokai Andrea – insinuantă, riguroasă, convingătoare în fiecare secundă a existenței sale scenice în chip de Mephisto – ridică în mod sensibil temperatura emoțională a montării. Marca Hausvater e de regăsit atât în concepția vizuală și exploatarea spațiului (se joacă mult pe planuri succesive, în adâncimea scenei, acolo unde se află ecranul, dar și în prim-plan, cât mai aproape de spectatori, unde este plasată, de pildă o secvență de sexualitate agresivă, într-un bazin cu pereți de sticlă), în eclerajul întunecat, foarte dinamic, în stilurile de joc cât mai variate, în ambianța sonoră eclectică, în mișcarea scenică revuistică a lui Wolff Hugo.