

## DIN LUME

Gheorghe MILETINEANU

10 zile de teatru la Berlin  
(I)

Christoph Marthaler este azi, în peisajul teatral de limbă germană, una dintre cele mai atrăgătoare personalități: elvețian la origine, și înzestrat cu un extraordinar simț al umorului, el pune în scenă teatru și operă și, din când în când, câte un spectacol-colaj pe texte proprii. De obicei, el lucrează în tandem cu scenografa Anna Viebrock; personalitate puternică, aceasta a elaborat un stil scenografic care îi e propriu – cel mai adesea ea închide acțiunea spectacolului într-un spațiu arhitectural fără ieșire, straniu și sugestiv. Și pentru piesa lui Ödön von Horvath **Povești din pădurea vieneză**, la Volksbühne, scenografa a imaginat un asemenea spațiu, despărțit de public printr-o imensă poartă care se deschide înspre spectatori (pe poartă sunt scrise anunțuri comerciale, iar pe stîngia ei de sus este cocoțată permanent silueta neagră a unei pisici): un fel de curte interioară în adâncimea căreia se află *foyer*-ul unui cinematograful de cartier, iar apoi, către spectatori, tezgheaua unei tutungerii, vitrina unei prăvălii cu jucării și ușa unei măcelării și, în partea cealaltă a scenei, mesele unui local. Către finalul piesei, într-o scurtă pauză a acțiunii, decorul suferă câteva dislocări – *foyer*-ul se strămută într-o parte, eliberând un fel de loc viran între ziduri ș.a.m.d.; spațiul sufocant de periferie își pierde cu desăvârșire configurația și noima, câtă era.

Programul de sală îi informează pe spectatori că, în proiectarea decorului, Anna Viebrock s-a lăsat inspirată de către un anumit cinematograful de cartier, cunoscut în Viena, și de aspecte dintr-o mahala berlineză, identificabilă de către localnici.

În acest decor sufocant se desfășoară întreaga piesă, scene de interior și scene de exterior, într-o curgere aproape neîntreruptă de momente.

Christoph Marthaler a scurta considerabil piesa, suprimând scene întregi și un număr de personaje episodice. Spectacolul însă nu e scurt – un prolog



*Povești din  
pădurea vieneză*

Foto: Dorothea Wirmmer

(„actualizant“ – în spectacol, toate plățile se fac în euro...) și numeroase interludii muzicale creatoare de atmosferă punctează cursul acțiunii.

O primă idee despre viziunea regizorului asupra piesei și a lumii pe care o zugrăvește aceasta o dă distribuția în *contre-emploi* total a rolului Mariannei – personajul este, așa zice, întruchiparea fragilității tinere, naive și neajutorate, strivite de mizeriile și cruzimea vieții. Actrița este admirabilă, și are un zâmbet fermecător, dar este foarte corpulentă; fizicul ei se asociază greu cu ideea de fragilitate adolescentină. Cum în rolul mai vârstnicei Valerie e distribuită o actriță tânără și frumoasă, aproape o incarnare a ideii de *sex-appeal*, câteva din datele principale ale dramei devin greu de înțeles.

Se joacă mult cu fața la public, actorii comunicând între ei fără să se privească unul pe celălalt.

Regizorul insistă asupra aspectului ridicol și respingător al universului pe care-l descrie piesa, și nu pare să fie preocupat de tragedia care se țese în text dincolo de mărginirea și meschinăria aparent benigne ale eroilor lui von Horvath.

Lumea pe care o înfățișează piesa e, desigur, urâtă, stupidă, vulgară și rea; „Nimic nu dă mai cu tărie sentimentul infinitului ca prostia“ este mottoul pus de autor piesei sale; dar grotescul în care se scaldă întreaga montare nu lasă loc emoției, și nici compasiunii pentru victimele acestei lumi. Iar în absența acestei emoții și a acestei compasiunii, parcă și virulența grotescului apare știrbită...

\*

Spectacolul cu *Die Fruchtfliege (Musca)* este și el, după mine, dezamăgitor: colajul de texte și muzici (citate – parodiate – din Schumann, din Verdi și din Puccini, din Wagner, și din încă destui alții, probabil și referiri la interpreți care nu-mi sunt cunoscuți) aduce pe scenă un grup de cercetători care studiază pasămite fenomenul iubirii în zilele noastre: ce reprezintă astăzi acest sentiment, câți îl mai cunosc etc., etc., etc. Punctul de plecare al acestui colaj este, conform mărturiei regizorului, constatarea făcută de el – cu prilejul montării operei lui Wagner *Tristan și Isolda* la Bayreuth – că în epoca noastră nu se mai moare din dragoste, și nimic nu mai corespunde astăzi pasiunii și extazului erotic pe care le zugrăvește opera, un gen care este *par excellence* domeniul patimilor năvalnice.

Spațiul închis construit de Anna Viebrock e de astă dată un fel de vestiar: bănci cu blatul rabatabil, cuiere, dulapuri (unele dintre ele mobile), nenumărate sticle pe policioare deasupra cuierelor; locul e luminat de becuri ascunse în globuri standard; se află aici și o pianină; vestiarul e împărțit în două printr-o cortină roșie care uneori dezvăluie, iar altele ascunde ce se află îndărătul ei, în adâncimea încăperii. În acest spațiu, șapte actori și un pianist (care e nu numai un bun muzician, dar și un excelent actor) schimbă costume și personaje, și trec din situație în situație, făcând neconținut bășcălie pe tema a ceea ce a devenit în zilele noastre sentimentul iubirii. Musca din titlu (*Drosophila vulgo*) este o metaforă a instinctelor și a sentimentelor reduse la elementar, ceea ce facilitează studierea lor de către savanți. Programul de sală îl citează pe filosoful Wittgenstein: „Scopul filosofiei mele? Să arăt unei muște posibilitatea de a evada din borcanul cu muște.“

Montarea începe din clipa în care spectatorii intră în sală, cu repetarea de către doi actori, amândoi mai degrabă vârstnici, a unui *lied*, sub îndrumarea pianistului-corepetitor; „Nu m-ai iubit nicicând“ spune *lied*-ul, și actorii repetă de nenumărate ori acest vers, dorind să satisfacă exigențele corepetitorului, care le

cere stăruitor să cânte cu sentiment; treptat, versul își pierde cu totul semnificația și devine o simplă propoziție hazlie.

Spectacolul conține, desigur, câteva invenții regizorale strălucite și câteva scilpitoare „numere“ actoricești (printre acestea, o imitație a Marlenei Dietrich), dar, una peste alta, el nu se înalță peste nivelul conversațiilor de cafea – acolo, la cafea, se trâncănește întruna, acolo se teoretizează la nesfârșit, acolo se vehiculează cu voluptate locuri comune, acolo se generalizează fără nici un simț al nuanțelor și acolo se ia în derâdere oricine și orice.

\*

Numele lui Robert Wilson nu mai are nevoie de recomandări: regizor, coregraf, plastician, el a montat spectacole devenite pietre de hotar în istoria teatrului muzical modern.

La Berliner Ensemble se joacă, în regia lui Robert Wilson, **Leonce și Lena**. Spectacolul transformă piesa lui Büchner într-un soi de *musical*: pe texte de proprii, unele scrise în colaborare cu Arezu Weitholz, – după cum era și de așteptat, textele acestea sunt, ca ținută literară, de necomparat cu textul poetic superb al lui Büchner, – Herbert Grönemeyer a compus niște *song-uri* care sunt, de fapt, niște destul de banale melodii *pop*; formația „Moștenitorii lui Büchner“ îi acompaniază pe actorii din spectacol.

Spectacolul se deschide cu un prolog care dă tonul întregii montări: actorii defilează în proscenium, de la curte la grădină, cu mișcări grotești de păpuși dezarticulate, în costume cenușii lucioase care reduc linia costumului istoric la o simplă siluetă caricaturală. Perucile rizibile și machiajele exagerate se situează pe aceeași linie.

Decorurile sunt extrem de simple – esențializări, mai mult desenate decât construite, ale arhitecturii epocii, toate în felurite nuanțe de cenușiu. Doar pentru episoadele din Italia ale piesei Wilson a imaginat niște panouri pictate în culori tari; pe măsură ce scenele din Italia se desfășoară, la panoul care apare primul (coline cu copaci înverziți) se adaugă alte panouri, cu exact același desen (acestea închid scena mai întâi pe verticală, iar apoi și în partea de sus, formând un fel de ochi magic din coline verzi).

Jocul actorilor este și el apăsător în sens grotesc, toate personajele devin caricaturi, începând cu Leonce însuși, pe care actorul îl face astfel cât se poate de antipatic, urmând cu un Valerio mai degrabă greoi și agresiv, cu o Rosettă care este toată numai artificiu și falsitate, și sfârșind cu Lena, care apare ca un fel de caricatură răutăcioasă a inocenței. Ciudat, prostia și neputința regelui Peter sunt, în interpretarea lui Walter Schmidinger, parcă mai puțin îngroșate decât imbecilitatea servilă a altor personaje.

Suntem foarte departe, cu această punere în scenă foarte comercială, de montarea unui Fritz Kortner, așa cum s-a păstrat ea pe video, austeră și gravă, foarte lentă, luminând în profunzime înțeleșurile comediei lui Büchner. Și suntem deopotrivă foarte departe de montarea de la „Bulandra“, devenită legendă, a lui Liviu Ciulei, tinerească și scilpitoare, și atât de omenească, cu ținta ei satirică limpede și tulburătoarea ei poezie. „*E o jaaaaale!*“.

Nu, hotărât lucru, Wilson nu ne înlesnește nicio privire blagiană „în dosul lumii!“

## (11)

La Deutsches Theater sunt pe afiș la ora actuală trei tragedii antice; am văzut două dintre ele.

**Orestia** lui Eschil e montată de Michael Thalheimer într-un spectacol-rezumat care durează o oră și patruzeci de minute fără pauză; *Eumenidelor* le revin în această montare cam zece minute. (Dar *Eumenidele* nu au avut parte de o soluție pe deplin satisfăcătoare nici chiar în spectacolul de neuitat din 1980 al iubitorului de maratonuri teatrale Peter Stein, care ulterior și-a refăcut montarea și la Moscova.)

Decorul (Olaf Altmann) este un perete înalt cât portalul scenei din foi de placaj natur; zidul acesta de placaj taie chiar puțin din primul balcon al sălii; pentru necesitățile jocului sunt amenajate două părții înguste. De la cea situată ceva mai la înălțime niște trepte duc îndărătul arlechinilor; cealaltă parte, și ea prevăzută cu trepte, duce la intrări laterale, care de obicei sunt intrări ale publicului dinspre foyer în sală. Pete enorme de sânge mânjesc centrul acestei suprafețe compacte; înainte de începutul spectacolului plasatoarele le înmânează spectatorilor din primele rânduri folii de plastic menite să-i ferească de potopul de sânge de pe scenă.

Corul (peste treizeci de persoane) este plasat la balconul al doilea al sălii; de acolo, ei își scandează textele, uneori răcnindu-le, alteori șoptindu-le, mereu la unison. Într-o lojă de la primul nivel al balconului, un ghtarist însoțește anumite momente cu acorduri și arpegii atmosferizante.

În timp ce corul scandează textul (prescurtat) al celebrului *parodos* din *Orestia* – unul dintre cele mai bogate și mai frumoase din întregul teatru antic – Clitemnestra apare pe pârția de sus din decor, în chiloți și sutien, ținând în mână o canistră de plastic plină cu „sânge” pe care și-l toarnă în cap, golind-o. După aceea, ea desface celofanul și scoate un sandwich din care ia două îmbucături, apoi îl aruncă scârbită, pentru a-și aprinde o țigară, pe care o fumează, sorbind, din când în când, dintr-o cutie cu bere.

Lui Agamemnon, atunci când acesta apare, Clitemnestra îi dă jos pantalonii și chiloții; cei doi soți mimează un *coitus* rapid și violent, după care Agamemnon se adresează corului, încă înainte de a-și ridica pantalonii și chiloții (Clitemnestra îi bruiază discursul, încercând întruna să-i atingă sexul, iar Agamemnon îi dă de fiecare dată peste mână, săcâit).



Scenă din *Orestia*

Casandra, după ce-și împărtășește ascultătorilor suferințele, se pedepsește smulgându-și limba din gură; valuri de sânge curg de acolo, și actrița mozolește în mână ceva ce închipuie limba detașată din cavitatea bucală, pentru a dovedi privitorilor autenticitatea automutilării.

După ce e asasinat, Agamemnon, gol-puşcă și mânjit cu sânge din creștet până în tălpi, se târăște de-a lungul părții din josul scenei, de la un arlechin la altul, în timp ce pe părția de mai sus Egist, cu un aer de pește îmbătrânit, își manifestă dezacordul cu cele ce se întâmplă în jurul său și teama față de aceste întâmplări.

Doica e un bărbat în travesti.

Apare, în sfârșit, Oreste – un tânăr care tremură neconținut de frică și care își începe răzbunarea prin aceea că se scapă pe el, după care își mozolește, prin pantalonul ud, mădularul; puțin mai târziu, personajul acesta grotesc, cuprins de tremurici isteric, vomită de frică, după care se luptă din răspuțeri să nu alunece prin sângele și voma de pe podea; când spune, la un sfârșit de tiradă, „Și voi dovedi că sunt bărbat!”, sala chicotește; Clitemnestra va fi, în cele din urmă, ucisă – prin strangulare, la o a doua încercare, cea dintâi dând greș.

Chestiunea – capitală pentru Eschil – dacă Oreste trebuie condamnat sau disculpat, nu se pune în spectacol, al cărui laitmotiv este formula repetată obsesiv de către cor „*a trăi, a suferi, a învăța*” (a învăța ce?, cu ce scop?) și care se încheie – demagogic, în opinia mea – cu apelul „Pace, în vecii vecilor”.

O bună parte din spectacol se desfășoară cu luminile aprinse în sală – o invenție regizorală foarte la modă – ceea ce face ororile de pe scenă încă mai greu de suportat.

Nu mă încumet să analizez spectacolul acesta, pe care am încercat să-l descriu, pe scurt, și cât mai exact posibil. Am impresia că nici criticii germani nu au izbutit să-l analizeze cu adevărat, mărginindu-se să-l descrie... Presupun că regizorul știe la fel de bine ca și mine, și ca oricine s-a apropiat, fie și numai superficial, de tragedia greacă, că marii tragici greci au descris fără să șovăie toate ororile posibile, dar s-au ferit să le aducă *tale quale* în fața publicului; nicio teorie despre funcțiunea metaforei sângelui în *Orestia* nu poate justifica ceea ce regizorul aduce aici sub ochii spectatorilor.

Trebuie să menționez însă că, întâmplător, exact în perioada în care mă aflam la Berlin era deschisă la prestigiosul Martin-Gropius-Bau o expoziție retrospectivă consacrată lui Hermann Nitsch; artistul austriac, inițiator al unor spectaculoase experimente multimediale, s-a făcut cunoscut și el ca un obsedat al sângelui, un obsedat al maculării și estropierii trupului uman, într-un „Teatru al Orgiilor și al Misterelor”. Nu sunt sociolog, dar presupun că pentru o considerabilă parte din publicul pus la șapte ace, care consumă aceste producții, priveriștea sângelui și a măruntaielor umane reprezintă o binevenită compensație pentru constrângerile la care obligă conviețuirea socială civilizată, un soi de defulare...

Spectacolul regizoarei Barbara Frey cu *Medeea* lui Euripide evită excesele din *Orestia* lui Michael Thalheimer, dar conține și el ciudătenii.

În mijlocul scenei, și la oarecare înălțime, se află, plasată pe un soclu într-un paralepiped cu perspectiva forțată, o odaie, care n-are ușă, dar are o fereastră în peretele din fund, o fereastră pe care sunt neconținut proiectate felurite imagini video. În odaie se află un pat și o masă joasă de salon, un dulăpior de bucătărie suspendat pe un perete, un aragaz pe care se vede, simbolică, o tigaie neagră, o mașină de spălat, un televizor așezat cu spatele la spectatori, dar care periodic funcționează.

Intrările și ieșirile din odaie sunt uluitoare: pereții acesteia sunt confecționați probabil din fâșii elastice; capul câte unui personaj, ori mâinile copiilor Medeei apar când și când, ivindu-se sinistru din pereți. Imprejurul odăii – flancuri albe, neutre.

Medeea se află de la începutul și până aproape de sfârșitul tragediei claustrată în acest interior care semnifică, bănuiesc, prizonieratul eroinei înlăuntrul condiției ei de femeie casnică. La nivelul scenei, Medeea coboară doar în final, când se desparte de Iason, pentru a căuta la Egeu adăpostul promis de acesta. Pe de altă parte, în interiorul de bucătărie stas pârunde doar Iason.

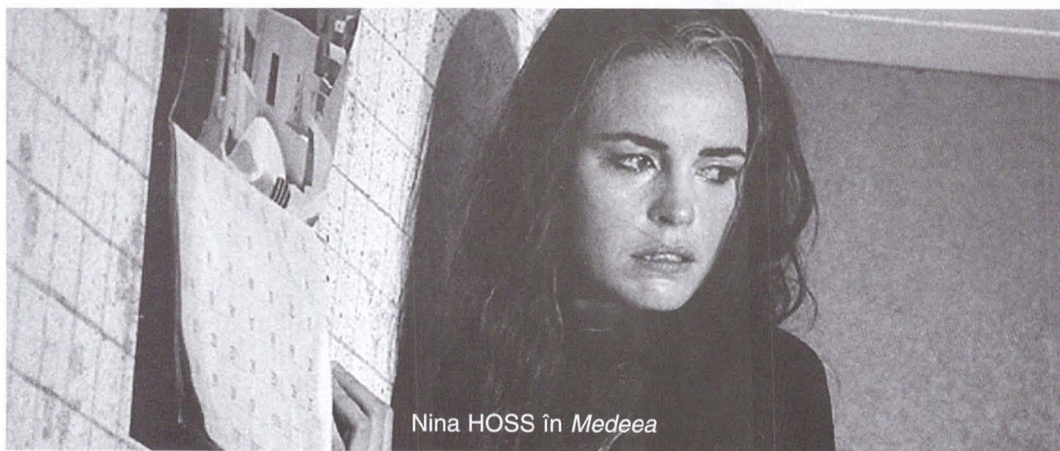
Corul a fost redus la personajul unic al unei corintiene.

Sunt câteva remarcabile creații actoricești în spectacol. Mai întâi, *Doica* (Christine Schorn, una dintre actrițele de frunte ale Teatrului), care, cu ochii înlăcrimați, rostește tirada ce deschide tragedia nu cuprinsă de agitație, ci, dimpotrivă, pradă unei tristeți fără margini, interiorizând până la capăt o stare de nesfârșită durere. Un moment de mare frumusețe îl datorează montarea lui Matthias Bundschuh în rolul mesagerului care îi vestește Medeei sfârșitul rivalei ei și al tatălui acesteia. După ce intră în scenă pe bicicletă și se postează în penumbră aproape în prosceniu, el primește treptat lumină și povestește cumplita moarte a lui Creon și a fiicei acestuia, luptându-se cu lacrimile, ba chiar gângăvind discret vorbele în două sau trei rânduri, zguduit de cele văzute și copleșit de misiunea sfâșietoare de a le relata.

*Medeea* (Nina Hoss) e frumoasă și falnică, și foarte stăpână pe sine și pe mijloacele ei; mobilul capital al răzburării ei pare a nu fi jignirea care i s-a adus, și suferința la care e supusă, ci dorința de a pedepsi în mod exemplar pe cei care au lovit în ea și ambiția de a-și nemuri numele printr-o faptă fără precedent. Ea se înfruntă cu un *Iason* (Michael Neuenschwander) care nu-și ascunde netrebnicia, dar a cărui profundă suferință, atunci când se vede singur și fără urmași, e autentică. E semnificativ că, înainte de a se depărți definitiv, cei doi își mai oferă, rapid și pătimaș, o sesiune de sex furtunos.

Spectacolul are o ținută profesională certă, impunătoare; necazul e că nu văd cum ar putea cineva să simtă – cât de cât – empatie față de o Medee care nu exprimă durere, ci numai o voință aprigă de a nu se lăsa trasă pe sfoară. Una peste alta, spectacolul provoacă mai degrabă milă pentru Iason, decât pentru eroina lui centrală.

Interpretarea zguduitoare a celebrei Aspasia Papatanasu-Mavromati rămâne, în continuare, pentru mine cel puțin, o realizare de neîntrecut... (*Va urma*)



Nina HOSS în *Medeea*