

Gheorghe MILETINEANU

10 zile de teatru la Berlin (III)

Ambrosia este noua piesă a lui Roland Schimmelpfennig, montată recent la Deutsches Theater de către Jürgen Gosch, unul dintre regizorii germani cei mai solicitați la ora actuală; același regizor a montat anul trecut, tot la Deutsches Theater, o altă piesă a aceluiași autor, *Pe strada Greifswald*, descriind 24 de ore din viața unui cartier mărginaș al Berlinului – o secțiune în organismul social al acestui cartier, o secțiune care încearcă o trimitere în poetic a detaliilor de existență cotidiană, a destinelor creionate fugitiv, care uneori se întretaie dramatic.

Ambrosia este, după cum se știe, împreună cu nectarul, băutura și hrana zeilor. Piesa lui Schimmelpfennig nu prezintă însă zei, ci un grup de cetățeni oarecare din zilele noastre, șapte bărbați și o femeie, reuniți la un local unde au consumat deja și vor mai consuma și în cursul piesei cantități enorme de bere și vin roșu... O chelneriță asistă la libațiuni și continuă să-și îndeplinească obligațiile de serviciu până spre zori, părând a-i condamna pe cheflii, dar până la urmă se va lăsa coruptă și se va deda și ea plăcerilor alcoolului, cochetând intens și cu alte plăceri.

Dramaturgul nu ne indică – în mod deliberat – ce anume i-a adus pe acești oameni la o aceeași petrecere, și nu indică niciun sistem de relații bine definit între eroii săi; obiectul descrierii sale – altminteri dovedind o ureche atentă la cum vorbește lumea în viața de zi cu zi, și un ochi atent la comportările cotidiene ale oamenilor – e altul: faptul că la beție ei exprimă opinii categorice despre tot și despre toate și dezvăluie porniri agresive pe care cotidianul le ascunde. La beție unul devine sentimental, celălalt dă glas obsesiilor sale sexuale, un al treilea se dovedește poet, altul are idei despre economie... în finalul piesei, pe masa la care s-a mâncat și băut rămâne lungit unul dintre personaje, fără să știm dacă acesta doarme numai, copleșit de băutură, sau a răposat...

În decorul semnat de Johannes Schütz – o cutie cenușie cu perspectiva forțată, fără nici o ușă sau fereastră, o masă lungă, așezată paralel cu rampa în prim-plan și luminată de jos (teatrul redescoperă farmecul luminilor rampei!) – evoluează un ansamblu actoricesc extraordinar; dirijați de către regizor cu un rafinat simț al *timing*-ului scenic și într-o alternare subtilă de culminații și căderi de tensiune, actorii joacă starea personajelor într-o fascinantă gradatie, păstrând însă neconținut justa măsură între sugerarea stării de ebrietate a eroilor și demascarea trivialității acestora.

Urmărești spectacolul așteptând neconținut o explicație, sau măcar o aluzie la motivele, la rațiunile sociale care îi fac pe acești oameni să bea, să vrea să uite, să-și dezvăluie individualitatea și secretele, și mizeria sufletească, în public (despre Cetățeanul turmentat măcar știi că îl apasă „chestiunea“ cu cine să voteze?), și, la un moment dat, înțelegi că această explicație nu va veni; rezultatul e un sentiment de adâncă frustrare: atâta știință de teatru, atâta strălucitoare măiestrie – doar pentru un pătrunzător studiu scenic comportamentist al manifestărilor etilismului...

De puține ori în viață am văzut spectacole atât de bine jucate, atât de bine regizate, atât de armonios susținute de ansamblul actorilor, cu o asemenea economie de mijloace ca spectacolul cu binecunoscuta piesă a lui Albee *Cine se teme de Virginia Woolf?*, în regia aceluiași Jürgen Gosch.

Întrând în sală, publicul vede pe scena spațioasă a teatrului un cub desenat din cabluri subțiri, vopsite în alb; în fundalul alb pierdut în hăul scenei se desface dreptunghiul negru al unei intrări – de acolo apar la începutul spectacolului Martha și George, într-acolo pleacă la sfârșit; pe latura dinspre spectatori a cubului e atârnat un mic pătrat alb, despre care aflăm mai târziu că este poza tatălui Marthei. Pe scenă se află patru scaune puse la început unul peste altul și, așezată paralel cu rampa, o masă pe care se găsesc băutură și pahare (mai puțină băutură decât s-ar putea crede); în cursul spectacolului masa își schimbă în câteva rânduri poziția – odată e pusă perpendicular pe rampă, săltată pe două scaune, ca o teighea de bar, un capăt al ei e proptit pe numai un singur scaun, altă dată masa e plasată în diagonala scenei; în cele din urmă, ea e împinsă către spate și în spațiul de joc nu mai rămân, funcționale, decât cele patru scaune, în semicerc (decorul – Johannes Schütz)...

Practic, întregul spectacol se desfășoară cu luminile aprinse în sală, ceea ce creează senzația că actorii și publicul se află în același spațiu, într-o comunicare foarte intimă, care are în ea ceva solemn, foarte teatral, și e totuși aproape necuviincioasă.

Excepțională e perechea celor doi tineri: Nick, cu o înfățișare de adolescent, pendulând între candoare juvenilă și o detașare soră cu impertinența, mărginit și plin de sine, plin de o politețe care se transformă treptat în agresivitate, dar nu atât de mărginit și nici atât de nesimțit încât să nu fie străbătut către final de un fior de înțelegere pentru drama gazdelor, și Honey, stupidă și isterică, foarte zgomotoasă, dar nu atât de stupidă încât să nu simtă către final o anumită compasiune pentru cei doi mai vârstnici...

Martha și George sunt Corinna Harfouch și Ulrich Matthes (pe acesta din urmă l-am văzut cu ani în urmă într-un *one man show* de două ore bazat pe scrisorile lui Kleist, o seară formidabilă de teatru, devenită o legendă, și înregistrată și pe disc; cei doi actori au fost, de altfel, parteneri și în filmul *Amurgul*, unde au jucat rolurile soților Goebbels); acești doi fabuloși actori își asumă partiturile cu o intensitate cutremurătoare: ea – însetată de tandrețe, nedomolită, mereu frustrată, deznădăjduită, seducătoare și nici o singură clipă vulgară, el – vulnerabil, îndurerat, sarcastic, gelos, resemnat, cu o sensibilitate de om jupuit de viu și un sarcasm ucigător...

Este o seară de teatru fantastică, dintre acelea care nu se trăiesc decât rareori într-o viață de spectator.

Cuplul celor doi apare, tot în regia lui Gosch, și într-o recentă premieră a teatrului – ***În sania lui Arthur Schopenhauer***, e vorba de un text publicat în 2005 de către Yasmina Reza, autoarea marilor succese *Artă* și *De trei ori viață*, precum și a multor alte lucrări, proză, teatru, scenariu de film. Nu sunt convins că scriitoarea a gândit acest nou text al ei ca pe o piesă de teatru și că a intenționat să-l vadă ridicat pe scenă. Textul e alcătuit dintr-o lungă suită de monologuri: Nadine Chipman se plânge unui amic, Serge Othon Weil, de atitudinea soțului ei Ariel, un fost specialist în Spinoza, care acum a devenit un adversar al lui Spinoza și are o comportare stranie, asocială; Ariel Chipman, în halat de casă, își povestește frustrările unei psihiatre; apoi, Serge Othon Weil își povestește necazurile lui Ariel Chipman – aflăm că l-a părăsit nevasta și că, de supărare, a citit toată *Comedia umană*; Nadine Chipman se confesează psihiatrei; Serge îi împărtășește lui Ariel considerațiile sale despre viața sexuală și îi reproșează că

nu se mai desparte de halatul ei de casă, îl poartă mereu; Nadine o întreabă pe psihiatră dacă e sau nu cazul să se lanseze într-o aventură cu un anumit Glen Vervorsch; Ariel, de astă dată în pantaloni și sacou, în fine, își împărtășește soției nemulțumirile, iar ea îl ascultă impasibilă; în fine, psihiatra li se adresează celor trei, istorisindu-le în ce mod a descoperit resursele de agresivitate pe care le ascunde în adâncul sufletului...

Drept decor, spectacolul se servește de cutia cenușie în care se joacă *Ambrosia*; pe scenă se află un fotoliu de piele și un scaun; o pungă cu portocale, o cutie cu struguri, o poșetă sunt cam toată recuzita montării; totul în acest spectacol se bizuie pe actori, pe capacitatea lor de a spune textul; iar actorii sunt extraordinari, tuspătru – nu numai Corinna Harfouch (schitănd aici un personaj nevrotic, care suferă, desigur, dar în care e și multă meschinărie), nu numai Ulrich Matthes (aici nițel șleampăt, și nespun de jalnic în ironiile lui mușcătoare), ci și Ernst Stoetzner, masiv și cam mărginit, ascunzându-și prost complexele de inferioritate și invidiile, și, *last but not least*, Gabriele Heinz, care conturează o psihiatră înțeleaptă, înțelegătoare și binevoitoare, atentă la lamentările pacienților, dar necruțătoare când vorbește despre sine și despre violența pe care sunt în stare s-o disimuleze oameni care se socotesc civilizați.

Textul Yasminei Reza se înscrie într-o glorioasă tradiție franceză a monologului dramatic – de la piesele-monolog ale lui Jean Cocteau la textele, mai aproape de noi, ale lui Bernard-Marie Koltès; Reza scrie scăpăător, cu un nemilos simț de observație și un dar neobișnuit de a surprinde detaliul revelator; ea posedă și un ascuțit simț al umorului, care se insinuează chiar și în cele mai tragice momente ale existenței eroilor ei, și mai ales în asemenea momente; pălăvrăgeala eroilor ei, aparent un flux incontinent de asociații de idei, cu sărituri arbitrare de la una la alta, atinge foarte exact nervul problemei – dorința aprigă de a comunica și imposibilitatea totală de a o face, vârsta, uzura trupului, bolile, singurătatea, decepțiile, frustrările, ineficiența culturii ca suport moral în viață... Ne aflăm cu toții în sania lui Arthur Schopenhauer, dezabuzăți, triști, neîncredători în viitor, pesimiști.

E foarte păcat însă că, de astă dată, sclipitoarele confesiuni, atingătoare de foarte dramatice adevăruri, nu se structurează într-o dramă veritabilă, cu un conflict dramatic puternic și o dezvoltare dramatică gradată. În lipsa acestui conflict, spectatorul nu poate să nu simtă a anumită frustrare – încă una, peste cele pe care i le produce viața...

(IV)

Alberto Franchetti a trăit între 1860 și 1942; era un nobil înstărit care a studiat muzica mai întâi la Veneția, apoi la Dresda și la München; a compus mai multe opere, îmbinând verismul cu wagnerianismul; deși, la drept vorbind, a fost mai aproape de verism decât de Wagner – muzica lui e străbătută de spiritul *canzonettei* italienești. Franchetti a cunoscut în epocă o anumită celebritate, creațiile sale fiind prezente pe scene în mai toată lumea; dar după ce operele i-au fost interzise în Germania nazistă din cauza originii sale evreiești, iar ulterior au fost interzise (din același motiv) și în Italia, acestea au dispărut practic din repertoriile teatrelor lirice.

Scenă din opera *Germania*

Opera ***Germania*** de Alberto Franchetti a fost reprezentată pentru prima oară în 1902, la Scala din Milano, sub bagheta lui Arturo Toscanini. Ea a fost compusă pe un libret scris de Luigi Illica, căruia i se datorează libreturile multor opere celebre ale lui Puccini, Catalani, Giordano și ale altora încă, fie că a scris aceste librete de unul singur, fie că le-a scris în colaborare cu alții.

Acțiunea operei *Germania* este situată în perioada agitată a războiului de eliberare a Prusiei de sub jugul napoleonian, și împletește – să-mi fie cu iertare, nu foarte dibaci – trei acțiuni diferite: una e legată de îndelungatul efort al forțelor progresiste din Prusia epocii pentru obținerea independenței țării lor, o alta este istoria unei delațiuni, care în cele din urmă va fi iertată, fiindcă făptașul, cuprins de remușcări, se alătură, după trecerea unor ani, mișcării de eliberare, și o a treia e povestea unui triumghi, în care eroina, Ricke, este sfâșiată sufletește între un patriot înflăcărat partizan al faptei, Federico Loewe, și un iubit nu mai puțin patriot, dar idealist, Carlo Worms; îl înșală pe cel dintâi cu cel de-al doilea, încearcă să-i tăinuiască logodnicului infidelitatea, pentru ca, în pragul nunții cu acesta din urmă, pe care nu-l iubește, să fugă cu celălalt. Finalmente, după niște ani, războiul de eliberare rezolvă tragic drama prin moartea ambilor bărbați, nu înainte ca logodnicul înșelat să-l ierte pe celălalt, din prețuire pentru abnegația patriotică a acestuia.

Opera conține foarte multă muzică de bună calitate, și e de înțeles de ce marele Caruso iubea rolul lui Loewe – acesta conține câteva arii superbe; opera are și pasaje convenționale, dar asemenea pasaje se întâlnesc în nu puține dintre capodoperele absolute ale teatrului liric. Bănuiesc că dacă opera nu a intrat în repertoriul standard al genului aceasta s-a întâmplat nu din vina compozitorului, ci din vina libretului, stufos și dificil de urmărit, și adesea nu într-un tot verosimil, chiar și în raport cu convențiile unanim acceptate ale genului, pe care nu veridicitatea subiectelor îl obsedează cel mai tare.

Este de înțeles de ce Deutsche Oper a ținut să introducă *Germania* în repertoriul său (premiera, 15 octombrie 2006): muzica acestei opere o merită pe

deplin, subiectul este inspirat din istoria Germaniei, fiind aduse în scenă numeroase figuri reale din istoria țării (Johann Philipp Palm, Friedrich Staps, Ludwig Adolf Wilhelm von Lützow, Karl Theodor Körner); iar față de compozitor, readucerea lui în circuit echivalează cu o binemeritată reparație. Nu sunt însă sigur că inițiativa va reuși să reimpună *Germania* în repertoriu, deși spectacolul, montat de Kirsten Harms în decorurile lui Bernd Damovski și costumele Gabrielei Jaeneke, vizualizează abil acțiunea operei. Prologul (acesta se petrece în anul 1806) a fost plasat de către realizatori într-un fel de cafea literară clandestină, unde toți se agită vehiculând literatură patriotică subversivă și unde, în beci, e ascuns un patriot care apoi, denunțat mișelește, e arestat (și va fi executat) de către francezi; codrul des în care se desfășoară primul act al operei ia scenic înfățișarea spectaculoasă și sugestivă a unui copac răsturnat cu rădăcinile în sus și coroana în jos; tabloul următor al operei – acțiunea se petrece câțiva ani mai târziu – e plasat sub o grindă a cărei „apăsare” strivește zbuciumul de dinaintea începerii luptei al forțelor eliberatoare; în sfârșit, epilogul se petrece pe câmpul bătăliei de la Leipzig (16–19 octombrie 1813), unde zac leșurile celor căzuți pentru eliberarea Patriei – aici eroina vine să-și plângă pierderea celor apropiați și Germania însăși apare pentru a-și exprima recunoștința față de cei căzuți eroic.

M-am hotărât să văd la Komische Oper *Flautul fermecat* al lui Mozart, știind prea bine că regizorul Hans Neuenfels are reputația unuia care, cu montările sale, provoacă întotdeauna scandal; nu știu dacă recenta lui montare (premierea a avut loc la 25 noiembrie 2006) a provocat un asemenea scandal, dar motive să-l provoace ea conține prea destule.

Teatrul anunță din capul locului că opera este jucată cu o variantă nouă a dialogurilor, aparținând regizorului, idee care, în sine, mi se pare foarte promițătoare: libretul lui Schikaneder care, după cum bine se știe, înfățișează sub formă de basm procesul inițierii francmasoneriei, este, sub aspectul ținutei sale literare, cu totul precar; a fost nevoie de geniul mozartian pentru a scrie muzică divină pe textul „Pa-pa, pa-pa, pa-pa, pa-pa”... Dorind să evite – declară regizorul – efectul neplăcut pe care îl produc în reprezentarea operelor ce conțin text vorbit trecerile cântăreților de la vocea cerută de cânt la cea necesară pentru vorbire, Neuenfels a inclus în spectacol trei personaje care nu există în libretul original, o anume Marie-Louise și doi comperi, Franz și Xaver, care, pasămite, introduc spectatorii în acțiunea operei, luând asupra lor și rostind texte ale personajelor respective, dialogând cu ele, manevrându-le, în atitudinile, gesturile și acțiunile acestora, ca pe niște marionete. Glumițele menite să „distanțeze” sunt de o calitate foarte joasă, la nivelul informației că Papageno se masturbează de cinci ori pe zi („Grozav!”, reacționează Tamino), al acostării lui Tamino de către Marie-Louise cu o propoziție care parafrazează, chipurile glumeț, începutul primei convorbiri dintre Faust și Gretchen, sau al repetatelor referiri acrișoare la vârsta Mariei-Louise, care e o doamnă *d'un certain âge*.

Subiectul operei este, chipurile, adus la zi, prin limbajul textelor vorbite și prin vestimentație; Soroastro, în costum modern, ca și ceilalți eroi ai operei, este împins în scenă pe un scaun cu rotile, fiind însoțit în permanență de un leu mare și de doi lei mici; Tamino poartă ochelari și are un aer de elev tocilar; Regina Noptii își ascunde sub o perucă țeasta rasă; cele trei doamne poartă taioare *fantaisie* în gri; cei trei băieți sunt îmbrăcați în alb și apar cu jobene; flautul magic însuși a devenit un phallus prelung pe care cine îl apucă îl mângâie cu voluptate,

clopoștii lui Papageno iau și ei înfățișarea unor organe care de obicei rămân ascunse în pantaloni.

Propaganda francmasonă din libretul original este evitată pe cât se poate și înlocuită printr-o mulțime de semne scenice, multe dintre ele – pentru mine – absolut indescifrabile: costumele cu mâneci albe nesfârșit de lungi pe care le poartă la un moment dat corul preoților lui Soroastro, apoi alt rând de costume ale coriștilor – jumătate bluză neagră fantezistă, jumătate armură imitând anatomia omului? sau rufărie de corp din milanez?.

Gag-urile potopesc scena: unul dintre comperi declară că vrea „să fie verde, căci verde e culoarea speranței” – și numaidecât el se dezbracă, ne lasă să-i vedem chiloșii de culoare verde, pentru ca apoi să-și mânjească trupul cu negru; Papageno apare, către final, însărcinată, pentru a goli apoi, în fața publicului, – de tărăște, cred, – burta falsă cu care a intrat în scenă. Etc., etc., etc. – în mod consecvent cu același umor de cazarmă.

Nu încapă îndoială că Mozart nu era deloc străin de cele lumești, dar mi se pare deopotrivă neîndoielnic că ceea ce a intenționat el în *Singspiel*-ul compus în ultimul an al vieții sale nu sunt trivialitățile cu care și-a împănat spectacolul regizorul, ci un elogiu fierbinte al ideii de omenie și al simțământului de frăție. E nevoie de naivitatea congenială a unui Ingmar Bergman pentru a tălmăci în imagini – fidel – muzica lui Mozart.

Interpretarea muzicală a operei lasă și ea, după mine, mult de dorit; orchestra mi s-a părut a suna din cale-afară de păstos, și mi-a amintit de faimoasa butadă a lui Sir Thomas Beecham „Sunt două reguli de aur privitoare la o orchestră: ca toți să înceapă să cânte odată și să termine de cântat tot cu toți odată; de ceea ce e la mijloc nu se sinchisește nimeni”, iar o parte din cântăreții de o frază din *Pescărușul* lui Cehov: „Aveți o voce puternică, excelență... dar foarte neplăcută...”.

În ce privește comperajul în proză, acesta e realizat cu voci de actori, nu de cântăreți, da, dar în cel mai pur stil estradistic, personajul Mariei-Louise fiind interpretat („ce ciudat, ce bizar, și ce coincidentă, dragă domnule!”) de soția regizorului. La al zecelea spectacol, cel pe care l-am văzut eu, un spectator nu s-a jenet s-o huiduiască.

M-am despărțit de Berlin după ce am văzut și **Prințesa ceardașului** a lui Kálmán, adică opereta *Silvia*, la aceeași Komische Oper, în regia lui Andreas Homoki, actualmente directorul artistic al instituției.

Homoki, în montarea căruia am văzut, în urmă cu câțiva ani, o splendidă *Văduvă veselă*, are darul neprețuit de a scoate la lumină poezia latentă dinlăuntru fiecărei operete – ceea ce dă un sens nobil ingenuităților acestui gen înșorit.

Scena e îmbrăcată de către scenograful Hartmut Meyer într-o jumătate de cilindru casetonat, confecționat dintr-un material translucid, prin care se ghicește o vegetație luxuriantă; sentimentul e că ne aflăm într-o grădină de iarnă, într-o seră. Pe turnantă, plasată excentric, se află un practicabil înalt – o jumătate de con format din trepte care se termină, sus, cu o platformă; răscucirea turnantei aduce mereu spre public partea interioară a jumătății de con și atunci se văd nu treptele, ci schelăria care susține construcția, și luminile colorate dinăuntru ei.

Un fotoliu club se află în proscenium încă dinainte de începutul spectacolului, și o frapieră cu șampanie; acolo se va instala foarte curând Feri von Kerekes, după ce, odată cu începutul uverturii, a inspectat fascinat spațiul scenic și l-a salutat satisfăcut. Un grup de bărbați apare în scenă, în pantaloni negri și purtând

Scenă din opereta
Prințesa ceardașului/Silvia



t-shirt-uri albe; din podul scenei cade un joben, apoi plouă cu jobene și, în sfârșit, de acolo coboară o ștangă cu multe cuiere pe care sunt atârinate sacouri negre – în câteva clipe se produce miracolul: civilii în maiouri albe devin admiratorii eleganți ai Silviei Varescu și întruchiparea ideii însăși de operetă, adică ideea unei utopii foarte ademenitoare.

Treptat, mizanscenele care plimbă întruna actrii în sus și în jos pe treptele din scenă, într-un ritm trepidant, și jocurile de lumini instituie ceea ce e, zic eu, metafora fundamentală a montării, magia acesteia – viața ca operetă și opereta ca mod de viață, realitatea ca vis și visul ca realitate... Pe un ton lejer, cu un bun gust desăvârșit, cu haz și farmec, spectacolul lui Homoki spune, în fond, ceea ce spune *Opereta* lui Gombrovicz. (Programul de sală amintește, cui a uitat acest lucru, sau cui nu l-a știut mai înainte, că scrierea operetei lui Kálmán – libret și muzică – a început scurt timp înainte de Primul Război Mondial și a fost încheiată în plin război mondial... în plin război mondial a avut loc și premiera absolută a operetei, care a fost un triumf – un triumf al prințesei ceardașului și un triumf al dorinței de a evada dintr-o realitate cumplită...

Chiar dacă partea doua a spectacolului nu păstrează întotdeauna tonusul celei dintâi, nu am destule cuvinte să-i elogiez pe interpreți; chiar și atunci când vocile nu sunt perfecte, cheful lor de joc este molipsitor, iar jocul e plin de șarm.

„Fetițele vesele de la cabaret nu fac din amor o tragedie” – și foarte bine fac!; realitatea în care trăim nu e tocmai o realitate de operetă, și tocmai de aceea o baie de veselie, de cabaret, de operetă și de vis, o baie de bună dispoziție și melodii cuceritoare, o baie de tinerețe și de eleganță încheiată cu *happy-end* (*amor omnia vincit*) e uneori mai mult decât binevenită.