

Mircea MORARIU

Șansa

În spațiul teatral românesc se știe destul de puține lucruri despre Ödön von Horvath, un scriitor „multietnic”, asemănător, până la un punct, cu Gregor von Rezzori, romancier devenit ceva mai cunoscut grație faptului că, în vara anului 2008, Editura *Humanitas* i-a publicat romanul *Memoriile unui antisemit*, parte a unui proiect editorial ceva mai amplu.

Von Horvath s-a născut în anul 1902 la Fiume și a fost fiul unui diplomat austriac. Și-a petrecut viața – ce avea să sfârșească prematur și tragic în anul 1938 – în câteva mari orașe europene, precum Viena, Amsterdam și Paris. La ora actuală, e socotit, alături de Arthur Schnitzler, cel mai jucat dramaturg austriac. E perceput îndeobște drept un scriitor dificil, greu de clasificat, asemănându-se întrucâtva cu Robert Musil sau cu Stefan Zweig. Se poate spune despre el că e un realist dublat (urmărit?) de un expresionist care a aflat despre respectivul curent atunci când acesta era pe cale de extincție, deși tocmai nucleele expresioniste din opera sa sunt cele ce îl fac cu adevărat interesant și ofertant pentru teatrul modern.

În România a fost jucat relativ puțin și nu cu foarte mare succes. Cel mai adesea a figurat în repertoriul teatrelor de limbă germană din Sibiu și din Timișoara. Creația lui von Horvath a fost cercetată și de o seamă de colective teatrale de limba maghiară din țara noastră, rezultatele fiind de valori dintre cele mai diverse. Reușit în toată puterea cuvântului a fost spectacolul cu *Kasimir și Karoline*, realizat în anul 2001 de Bocsárdi László, cu redutabila trupă a Teatrului „Támási Áron” din Sfântu Gheorghe. *Povestiri din pădurea vieneză* a avut parte de un spectacol lipsit de orice semnificație pe scena Secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea, tot la fel cum *Satul fără bărbați*, un text de rangul al doilea, a trecut cvasineobservat în economia stagiunii trecute, când a fost plâpând montat la Teatrul „Csiky Gergely” din Timișoara.

Povestiri din pădurea vieneză s-a jucat și de teatrele românești. Ceva mai demult, în anul 1971, la Teatrul „Bulandra”, într-un spectacol cu un istoric nebulos, montat de N. Al. Toscani, dar și mai recent, în 2001, într-o montare insuficient decisă stilistic, datorată Ancăi Bradu și Teatrului Național din Cluj. Cândva, după 1990, regretatul Adrian Lupu, a pus în scenă la Galați un text intitulat *Credință. Dragoste. Speranță*.

Spectacolul cu *Povestiri din pădurea vieneză* montat de Anca Bradu la Naționalul clujean a fost perceput drept o continuare a interesului regizoarei pentru dramaturgia de factură expresionistă. El venea după *Deșteptarea primăverii*, realizat la Secția maghiară a Naționalului târgumureșean, spectacol care i-a adus Ancăi Bradu Premiul UNITER pentru regie și se dorea a fi partea mediană a unei trilogii expresioniste ce urma să fie încheiată la Teatrul „Bulandra”, odată cu înscenarea textului *Fiul* de Walter Hasenclever. Nu știu, nu îmi amintesc ca *Fiul* să fi fost realizat, ceea ce știu e că regizoarea s-a exersat pe mai departe în zona dramaturgiei expresioniste, primul titlu care îmi vine în minte fiind *Ivanca* de la Naționalul clujean. Dar cum respectivul spectacol mi s-a părut la vremea premierei, așa cum mi se pare și acum, total neizbutit, socotesc că trilogia anunțată mai demult de regizoare se încheie cu adevărat acum, odată cu *Kasimir și Karoline*, spectacol solid articulat ideatic și estetic, motiv de mândrie nu doar pentru Anca Bradu, ci și pentru Trupa „Szigligeti” a Teatrului de Stat din Oradea.

Kasimir și Karoline e din categoria acelor montări ce au dreptul să fie socotite spectacole-eveniment. Din mai multe puncte de vedere. *Kasimir și Karoline* e montarea grație căreia, după o absență perfect motivată, Anca Bradu revine în lumea teatrală și nu revine oricum, ci printr-un spectacol de ținută, matur, cu o bogată imagistică, care însă nu scapă de sub control, nu e prilej de „burți” și nu se decontează în pierderea din vedere a sensurilor ori a inteligibilității sau a emoției. *Kasimir și Karoline* e, de asemenea, un spectacol ce are meritul ca, după mulți, mulți ani, să atragă atenția asupra colectivului artistic al Secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea. Din conjuncția celor două evenimente se zămisleşte un al treilea, adevăratul, cel care face ca spectacolul orădean să fie unul dintre puținele cu certitudine valoroase pe care cred că ni le-a adus până în momentul de față anul 2009. Ori pe care am avut eu ocazia de a le vedea.

Invocam dificultatea textului lui Ödön von Horvath. Ea ține de compoziția lui mozaicată, de succesiunea de scene aparent nelegate între ele. Avem de-a face, în principal, cu o poveste de dragoste între Kasimir și Karoline, un șofer ajuns șomer și o croitoreasă extrem de simplă dar și de bovarică, poveste care sfârșește cât se poate de prost. Numai că mai sunt în piesa dramaturgului austriac o seamă de povești secundare ce complică intriga, reușind să facă aceasta fără ca ea să pară greoaie atunci când e inteligent transpusă scenic. Se întâmplă, așadar, un fenomen curios. Ceea ce e greu de povestit, tocmai din cauza abundenței de acțiuni complementare, devine cât se poate de organic în momentul în care textul se confruntă cu inteligența unui regizor apt să identifice deopotrivă *modul de funcționare* dar și *nivelurile semantice* capabile să legitimeze ceea ce Philippe Sollers numea *un text modern*. Această organicitate mi se pare principalul atu al spectacolului Ancăi Bradu, lucru cu atât mai notabil cu cât regizoarei îi plac construcțiile gigantice, în cazul de față gândite, poate, după modelul din filmul *Metropolis* al lui Fritz Lang, produs cam în aceeași perioadă în care își scria piesele Ödön von Horvath. La modelul acestui film emblematic pentru cinematografia mondială s-a făcut referire și în comentariile prilejuite de *Povestiri din pădurea vieneză*, numai că atunci Anca Bradu sacrifică nu tocmai inspirat realismul fundamental al piesei. De data aceasta lucrurile stau altfel, îmbinarea dintre expresionism și realism specifică textului este eficient și percutant transpusă scenic, aici impunându-se a fi numită o altă calitate a montării. Însotită de aceea că impozanta arhitectură elaborată de regizoare nu dă deloc semne a fi amenințată de pericolul fisurării. Ceea ce nu e puțin lucru.

Pentru a ne împărtăși trista poveste de dragoste consumată într-un Berlin dezabuzat, sărăcăcios, care își îneacă dezamăgirile și frustrările într-un *Oktoberfest* caricatural, dramaturgul a făcut apel la toposul carnavalului cu falsa lui opulență, topos pe care îl investește drept principiu unificator pentru ramificatul său text. Șoferul concediat Kasimir, iubita lui, Karoline, relativ înstăritii Rauch și Speer, Franz Merkl și soția lui, fetele altminteri de condiție modestă care, mâncând în public câte o înghețată cu cine știe ce sacrificii plătită, se iluzionează că și-au depășit statutul, devenind pentru o zi sau două domnișoare „de lume” ș.a.m.d., se amăgesc că se integrează în carnaval, atâta doar că e vorba despre un carnaval trist, acela al scufundării într-un subconștient foarte bine relevat prin recursul la inserturi de imagini filmate. Inconștient din care s-a născut deopotrivă național-socialismul ale cărui pericole le-a intuit dramaturgul și a cărui iminență e, la rândul său, inteligent sugerată în economia spectacolului.

Într-o carte adesea citată, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Mihail Bahtin a produs o remarcabilă analiză a lumii carnavalului. „Oamenii – scria Bahtin – nu contemplă carnavalul și, la urma urmei, nici nu-l joacă, ci îl trăiesc; ei trăiesc

conform legilor lui atât cât ele sunt în vigoare, cu alte cuvinte, trăiesc viața de carnaval. Or, viața de carnaval, este o viață răsturnată, o lume întoarsă pe dos". Aceste legi ale carnavalului sunt valabile pentru toți cei pe care îi vedem pe scenă, numai pentru Kasimir și Karoline nu. Drama reală a despărțirii lor e contrapunctată de veselia debordantă din carnaval, metaforă căreia Anca Bradu îi suprasolicită cu folos puterea de semnificare. Regizoria pune între paranteze „cehovianismul” unor personaje (așa cum se arăta el prin apariția clovnului trist care din scriitură semănă cu Astrov, spunând ceva asemănător celebrei replici „*te trage la fund viața asta*”), înlocuindu-l cu un brechtianism atent controlat ce apropie *Kasimir și Karoline* de *Opera de trei parale*. Pe durata carnavalului, fermecați de zeppelin ori de *montagne russe*, personajele lui von Horvath uită că viața lor e una de cerșetori. Se constituie astfel pe scenă și dincolo de marginile ei o lume intens colorată, o lume zgomotoasă, aparent pasională, de fapt obosită, care doar se amăgește că mai are șanse de supraviețuire în gigantismul al cărui termen de garanție e periculos de aproape de data expirării. E o lume ce își impune să se bucure, care vrea să fie veselă, care își ordonă să se prezinte astfel, ce își stimulează veselia prin abuzul de bere. Doar Kasimir, cel trădat de Karoline, e trist, degeaba se ascunde el de prietenii de odinioară, degeaba, mai încolo, stimulat de aceștia, bea și el necumpătat, în căutarea alinării. Carnavalul e doar un înveliș de fericire, înveliș din care substanța de bază a fost demult terminată ori izgonită.

Împreună cu scenografa Dobre-Kóthay Judith, regizoria a identificat soluția de a transforma neprietenosul și extrem de puțin ofertantul spațiu de joc din clădirea Filarmonicii (unde joacă Secția maghiară a Teatrului orădean pe durata reparațiilor capitale la care e supusă clădirea instituției) într-un fel de arenă ce, din multe puncte de vedere, a ajuns să semene cu scena multifuncțională a Sălii „Toma Caragiu” de la Teatrul „Bulandra”. Împreună cu talentata coregrafă Mălina Andrei, regizoria a găsit modalitatea de a sublinia vitalitatea falsă a lumii din piesă. A fost supradilatată scena circului, există în spectacol suficiente părți cântate, ele se prelungesc în *intermezzo*-ul dintre cele două părți ale reprezentației, astfel încât *Kasimir și Karoline* dobândește niveluri de semnificație concentrice ce îl fac să pară deopotrivă un spectacol popular, dar și unul de serioasă meditație.

Kasimir și Karoline se validează din punct de vedere artistic și datorită capacității colectivului artistic al Secției maghiare a Teatrului de Stat din Oradea de a se înfățișa asemenea unei trupe. Demne de laudat mai toate evoluțiile actoricești. E limpede că artiștii din spectacol i-au înțeles acestuia valoarea și miza, au aderat la formula lui stilistică și au vrut să o aducă pe scenă cum nu se poate mai bine. Unii dintre ei reconfirmă (Kardos M. Róbert), alții se leapădă cu folos de „pozele” de care s-au slujit inflaționist (Kovács Levente), alții chiar mă fac să îi redescopăr după mulți ani (Firtos Edit). Interpreta *Karolinei*, Gajai Ágnes, ne arată că e o actriță adevărată, nu doar una de factură decorativă; interpretul lui *Kasimir*, Pál Hunor, aflat la un prim rol de mare dificultate, ne convinge că e un tânăr actor ce trebuie urmărit cu atenție. Meleg Vilmos, Hajdu Géza, Dimény Levente, Halassi Erzsebet, Herman Ferenc, Csatlós Lóránt, F. Bathó Ida, Csepei Róbert, Tóth Albert, Ababi Csilla, Fodor Réka, Szotyori József, Gavriș Christina și Gavriș Ramona sunt artiști din generații diferite care cu toții au găsit modalități ce au slujit figurile de plan secund din închegarea cărora se zămislește seriozitatea profesională vizibilă în toate compartimentele spectacolului, indiciu limpede că acesta e unul al șansei valorificate. E un argument esențial ce te îndeamnă să îl vezi și să nu îl uiți. Adică să îl socotești drept o montare de care trebuie ținut seama.