

Andreea DUMITRU

Prova d'orchestra

„În Austria, despre Bernhard se zice că ar fi o boală – am fost «infectat» și eu”, afirma Krystian Lupa, regizor polonez apropiat de sensibilitatea scriitorului, comentând un excepțional spectacol pe care l-a realizat, după romanul *Kalkwerk*, la Stary Teatr din Cracovia. La noi, în ultimii ani, o astfel de afinitate a părut să demonstreze Alexandru Dabija, dar, după *Creatorul de teatru*, și el a părăsit (cel puțin, o vreme) acest drum. O montare a lui Dragoș Galgoțiu, cu *Societatea de vânătoare*, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, a fost destul de comentată, dar nici aceasta nu a dat naștere unei preocupări de lungă durată pentru dramaturgia austriacului. La urma urmelor, n-ar fi prea greu de înțeles de ce Thomas Bernhard e incomparabil mai puțin „prezent” pe scenele din România decât scriitori de același calibru, cum sunt Beckett ori Kafka. Pe câte dintre scenele noastre s-ar putea vorbi despre căutarea perfecțiunii absolute, despre rigoare ca o a doua natură, despre exercițiu ca artă, altfel decât cu strângere de inimă și căzând în ridicol? Cum ar suna o replică precum „*Perfecționați-vă arta/ Ridicați repetiția/ la rang de exemplu*” rostită de atâția actori lipsiți de talent și disciplină, mediocri funcționari ai teatrului?

„Prăfuit, totu-i prăfuit...” Rostind acest cuvinte, vocea Virginiei Itta Marcu funcționează ca un instrument perfect acordat ce impune fără ezitare tonul spectacolului **Puterea obișnuinței**, text tradus de Tino Geirun și montat în premieră de Claudiu Goga la Teatrul

Virginia ITTA MARCU, Marius CORDOȘ, Maria GÂRBOVAN și Gabriel COSTEA



„Sică Alexandrescu“ din Braşov. De fapt, marea calitate a acestei voci cu timbru și putere de seducție unice este aceea de a face perceptibilă *diferența*. Or, tocmai despre cultul, ba chiar despre teroarea *diferenței*, despre cei care pot și cei care nu vor să facă *deosebirea*, despre cei autoeducați întru cultivarea detaliului insesizabil și oricum indiferent celor mai mulți, vorbește această piesă necruțătoare, directă, fascinantă a lui Thomas Bernhard.

În 1969, cinci prieteni și muzicieni în ascensiune se întâlneau la Londra ca să cânte, pentru prima dată împreună, cvintetul *Păstrăvul*, una dintre cele mai cunoscute piese din repertoriul muzicii de cameră. Jacqueline du Pré, Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Pinchas Zuckerman și Itzak Perlman aveau cu toții în jur de 22 de ani – vârsta la care Franz Schubert compusese *Die Forelle*. Repetițiile, consemnate într-un documentar TV, sunt și azi un spectacol în sine: muzica lui Schubert rimează perfect cu umorul, fantezia fiecărui interpret, dar mai ales cu bucuria și plăcerea lor de a face muzică împreună. Nimic din această atmosferă nu se regăsește însă în piesa lui Bernhard, mult mai apropiată, în fond, de fanatismul deopotrivă distructiv și salvator din *Prova d'orchestra*, filmul pe care avea să-l realizeze Fellini nu cu mult mai târziu.

Cvintetul lui Schubert ocupă aici un loc central, Bernhard „instrumentalizându-l“ ca probă de virtuozitate, dar poate și ca referință explicită la gestul pescarului care-și impune voința, siluind ordinea firii. În 1974, când are loc la Salzburg premiera, *Die Macht der Gewohnheit* e catalogat, ca toate textele lui Bernhard, drept un atac cu adresă directă, de astă dată împotriva festivalului de muzică – venerabila, „inatacabila“ instituție a culturii austriece.

În spectacolul montat de Claudiu Goga, cinci instrumentiști continuă să se întâlnească zi de zi, ani la rând, cu intenția mereu anunțată de a exersa cvintetul *Păstrăvul*. Nu e vorba



Însă despre niște diletanți ce-și cultivă o pasiune secretă, ci despre artiști de circ pe care un excentric șef de trupă i-a constrâns să se perfecționeze într-o a doua artă, metodă prin care, crede el, ar putea ajunge să-și controleze slăbiciunea, lipsa de concentrare de care dau dovadă în arenă. Pentru Caribaldi însuși, mânuirea arcușului reprezintă o modalitate de a-și recăpăta precizia pierdută în folosirea biciului, beteșug pe care și-l suspectează de ani de zile. O exigență o susține pe alta, o competență o slujește pe alta, pretinde Caribaldi, căci: „Trebuie să cânti la violă/ așa cum dansezi pe sârmă”. Din nefericire pentru el, membrii cvintetului văd în repetițiile muzicale doar o corvoadă în plus, o pretenție absurdă. Jonglerul, dresorul, mica acrobată și clovnul sunt incapabili să-și ignore condiția de circari care-și ruinează viața în turnee încropite, mizere, așa încât se revoltă împotriva șefului de orchestră despot, sabotând sistematic ceremonialul repetițiilor.

Despre prietenie nu se vorbește prea des în scrierile dramaturgului austriac. Și asta pentru că specialitatea lui Bernhard sunt relațiile de interdepedență maladivă, atașamentele nocive, infirmitățile care se condiționează pentru a se anihila în cele din urmă, pe scurt, o psihanalizabilă relație de tip *liebe-hass* (iubire-ură). În *Kalkwerk*, de pildă, savantul Konrad își ucide soția ținută în scaun cu roțile după ce, decenii la rând, aceasta i-a slujit ca parteneră-cobai pentru straniile sale experimente de acustică. Bruscon, directorul de trupă cu un ego copleșitor din *Die Theatermacher*, are nevoie de familia sa (în fapt, și unicul său public), adică de soția, fiul și fiica lui, cărora le detestă tembelismul și mediocritatea, spre a-și putea perora diatribele pe prăfuite scene de provincie.

Ocupându-se de teritorii artistice în care „a colabora” ar trebui să fie cuvântul de căpetenie, Bernhard nu se abate de la acest principiu care-i structurează opera. În multe privințe, Caribaldi, figura centrală a piesei (la premiera din 1974, interpretat de legendarul Minetti) se aseamănă cu Bruscon. E un fanatic al artei înalte, care-și terorizează rubedeniile și puținii angajați rămași alături de el, în numele unei utopice, inactuale *perfectiuni*. Prezența cuvântului *Macht / putere* în titlul piesei corespunde pornirilor sale dictatoriale, dar numele personajului face aluzie și la Pablo Casals, violoncelist și șef de orchestră al cărui geniu e invocat mereu, spre disperarea instrumentiștilor ce-și urăsc, cu o ură mereu înnoită, instrumentele. Până la un punct, constituirea cvintetului e absurdă, ținând cont de infirmitatea (fizică, mentală) a „victimelor”. Rigoarea lui Caribaldi frizează patologia, căci se exercită în tot și în toate: de la igiena personală a muzicianului la infinitezimale diferențe între performanțele instrumentelor (violoncelul de Ferrara nu e totuna cu cel de Maggini, așa cum repetă el obsesiv) ori indispensabila „rezervă de sacâz”, veșnic pierdută, veșnic regăsită, alimentând un nesfârșit joc al nervilor.

În spectacolul lui Claudiu Goga, instrumentiștii condamnați la mediocritate sunt interpretați de actorii Virginia Itta Marcu, Mihai Bica, Gabriel Costea, Maria Gârbovan cu o seriozitate care exclude orice intenție caricaturală, ei devenind, astfel, efigii tragice. Confrunțați cu excesele lui Caribaldi (distribuirea lui Marius Cordoș în acest rol e o surpriză extrem de plăcută), *Jonglerul*, *Dresorul*, *Clovnul* și *Nepoata acrobată* au toate șansele să câștige simpatia, ba chiar înțelegerea publicului. La urma urmelor, bieții circari-muzicanți fac atât cât le stă în putință, iar timidele lor accese de rebeliune și micile lor eschive ar putea părea îndreptățite. Actorii arborează aerul unor fiare vag îmblânzite, suferinde, ca victime ale unui supliciu etern, impresie întărită de machiajul violent creat de Liana Dogaru (care semnează și costumele), în acord cu tema cercului văzut ca spațiu constrângător, ne-natural, laborator pentru relații torturante, nefirești. *Nepoata* debilă, silită să repete dansul pe sârmă până ce devine o păpușă dezarticulată (coregrafia: Elena Zamfirescu), se revoltă copilăros (se scobește în nas atunci când, de fapt, ar trebui să se concentreze asupra

violei) ori încremenește în poză de martiră (Maria Gârbovan, în cel mai riguros, dens și emoționant rol al său). *Jonglerul-violonist* (Virginia Iltă Marcu) tratează corvoada muzicii cu o anumită morgă, astfel încât subterfugiile la care recurge încercând să scape de sub influența directorului au ceva înduioșător (anunță mereu că e pe picior de plecare, sub pretextul că i s-ar fi oferit un contract mai bun). *Nepotul-dresor* (Mihai Bica), silit să ia locul unui confrate sfâșiat în arenă, și, odată cu el, rolul de pianist, întru salvarea cvintetului, e un individ uriaș, cam indolent și tâmp, care-și înecă furia (cât pe-aci să căsăpească pianul) în incalculabile cantități de alcool. Partitura contrabasului cade în sarcina *Clovnului* (Gabriel Costea), al cărui aer bășcălios nu e, în fapt, decât expresia inofensivei sale lașități.

Cheia acestui experiment necruțător se află însă la Marius Cordoș, căruia Claudiu Goga îi oferă probabil cel mai ambițios rol din cariera sa de până acum. Actorul susține ireproșabil fanatismul lui Caribaldi, *Meister* diabolic, care a ridicat „lipsa de menajamente“ (nu doar față de ceilalți, ci și de sine) la rang de artă. Fără îndoială că stilul lui Bernhard – dezvoltând în proză, ca și în teatru, o structură repetitivă și profund muzicală, în care fiecare idee e prinsă, urmărită și dezvoltată în crescendo, ca într-o spirală fără sfârșit – ar fi fost, pentru un actor lipsit de talent sau fără cultul exercițiului, ca și pentru un improvizator de geniu, precum mersul pe sârmă: orice notă falsă echivalează cu un pas fatal, cu o cădere în gol. Marius Cordoș găsește tonul just atât în deriziunea dragă lui Bernhard, cât și în tragicul monolog final: „*Bestiileucid arta! Arta e ucisă!*“. Monolog prin care actorul pecetluiește eșecul lui Caribaldi și încorporează parcă suferința acestui creator, o suferință profund umană, autentică, deși atât de rară prin mobilul său. Așa cum își concepe personajul Marius Cordoș, Caribaldi se distanțează practic de alte personaje emblematice pentru opera lui Bernhard, în cazul cărora ar fi imposibil de stabilit dacă avem de-a face cu un artist de geniu ori doar cu un șarlatan nebun.

Eșecul lui Caribaldi e chiar această imposibilă *prova d'orchestra* – căci, o constată zilnic șeful cvintetului, „fiecare repetiție e un scandal, o catastrofă“. Pentru Bernhard, directorul de circ Caribaldi e un alt Bruscon (*Die Theatermacher*), rătăcitor ca și el, prin orășele de provincie obscure, în care sunetul definitoriu e grohăitul porcilor, iar locuitorul tipic – măcelarul cu șorțul îmbibat de sânge. „*Utzbach!*“, conchide cu scârbă marele Bruscon, dând cu ochii de sala prăfuită în care încă mai atârnă pe pereți portretul lui Hitler. „*Mâine la Augsburg!*“ e torturantul refren al muzicanților din ciroul lui Caribaldi.

În montarea de la Brașov, spectatorii se află pe scenă, în proximitatea actorilor. Din când în când, cortina neagră care îi izolează de imensa sală a teatrului se deschide pentru a lăsa să se întrevadă nu doar iluzia faimei care – visează Caribaldi – va răsplăti cândva eforturile sale, ci și imaginea deformată a publicului pe care, aidoma lui Bruscon, îl disprețuiește profund (o tăcere de gheață se lasă atunci când, din stal, siluete cu capete porcine se oglindesc în imaginea noastră, a spectatorilor reali). Spațiul acesta, atemporal și dezolant de pustiu, punctat de trunchiuri subțiri de copaci și de instrumentele cvintetului (decorul e semnat chiar de regizor) poate fi socotit proiecția universului interior, arid și straniu, al artistului Caribaldi. De altfel, în finalul spectacolului, deviind destul de explicit replicile autorului, Claudiu Goga ni-l arată pe șeful orchestrei părăsit de membrii acesteia, captiv în proiecțiile sale imaginare țintind Perfecțiunea.

Ar fi fost oare posibil un asemenea spectacol (riguros și totuși reușind să-i convingă pe spectatori) în multe alte teatre din România? Greu de crezut. Claudiu Goga a fost de bună seamă „infectat“ de „maladia Bernhard“, reușind cu brio să le inoculeze misteriosul virus admirabililor săi actori.