



Thomas Ostermeier

*Teatrul și frica*

Texte reunite de

GEORGE BANU și JITKA GORIAUX PELECHOVÁ

Traducere în limba română

VLAD RUSSO

Prefață

GEORGE BANU

NEMIRA



## CUPRINS

<i>Etica prezenței, etica prezentului</i>	
<i>Prefață de GEORGE BANU</i> .....	5
Teatrul, revoltă împotriva decepției de viață.	
<i>Convorbire cu Georges Banu</i> .....	22
UN REALISM ANGAJAT	
Teatrul în epoca accelerării sale.....	39
Observații asupra realității „vieții laolaltă“ a oamenilor: pledoarie pentru un teatru realist.....	53
DESPRE TEATRU ÎN VREMURI FURTUNOASE	63
ARTA ACTORULUI ȘI LUPTELE DE PE SCENĂ	
<i>Totus mundus agit histrionem:</i>	
citind și punând în scenă Shakespeare .....	78
CITIND ȘI PUNÂND ÎN SCENĂ IBSEN .....	90
PARTENERUL CA IMPULS .....	100
<i>Thomas Ostermeier, biografie și spectacole</i> .....	111



## UN REALISM ANGAJAT TEATRUL ÎN EPOCA ACCELERĂRII SALE

*Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung* este una dintre primele conferințe publice ale lui Thomas Ostermeier. Ea a fost rostită la 20 mai 1999, imediat după numirea sa ca director artistic la Schaubühne de la Berlin, în cadrul unei serii de comunicări prilejuite de expoziția *Secolul XX. Artă în Germania*, de la muzeul Hamburger Bahnhof din Berlin, și a fost publicată în revista *Theater der Zeit*, iulie-august 1999. Textul a apărut, de asemenea, în *40 Jahre Schaubühne 1962-2002*, editura Theater der Zeit, Berlin 2002.

Toate schimbările esențiale efectuate de reformatorii teatrului din secolul XX au reprezentat tentative de reactivare a legăturii ombilicale dintre teatru și realitate. În majoritatea cazurilor, schimbările s-au produs grație perspectivei oneste și realiste a autorilor. În fond, toate aceste bătălii vizau instaurarea unui nou realism scenic. Cehov și-a găsit regizorul în Stanislavski, un regizor rareori iubit cu adevărat, un regizor al nefericirii și plictisului

de care suferea țăranul rus, iar Meyerhold și-a găsit drept autori pe Erdman și Maiakovski, cel din urmă în calitate de scriitor zugrăvind fără complezență nedreptatea birocrăției sovietice.

Teatrul epic al lui Brecht, și îndeosebi piesele sale didactice (*die Lehrstücke*), urmăreau țeluri noi, cum ar fi acela de a-i învăța pe oameni să se comporte în contextul luptei de clasă; totuși, în acest cadru, Brecht trebuie evidențiat drept cel care, între altele, a ridicat un monument artistului anarhist și anti-social, care n-a încetat să-i analizeze la sânge pe micii-burghezi ce nu cunoșteau limite: el a dat glas de timpuriu acelei Germanii blestemate care mai târziu l-a împins la exil. Autoarea Marieluise Fleißer a dat glas oamenilor din provincia bavareză, iar continuatorii ei, Kroetz și Fassbinder, au urmat această tradiție, abordând alte lumi ale așa-zișilor oameni mărunți.

Astăzi, avem nevoie de un nou realism. Cine face teatru azi? Pe cine întâlnim la concursurile de admitere în școlile de teatru? Pe copiii răsfățați ai clasei de mijloc care caută în show-business un lucru pe care realitatea sterilă din Republica federală li l-a ținut ascuns. Numărul candidaților crește an de an. Suntem gata să acceptăm psihologia de doi bani a oricărui profesor frustrat drept criteriu al artei teatrale. Sentința: „Să știi că aici nu m-ai convins!“ provoacă la acești nefericiți nesiguri pe ei crampe psihopatologice, pauze pline de semnificație, în timpul cărora simt Dumnezeu știe ce, în loc să se lase în voia unei muzicalități și a unei lucidități ușoare și limpezi, care, la drept vorbind, iau naștere din suferință. A căuta un contrapunct care să facă reprezentabilă situația și să-ți permită totodată să trăiești emoția e un lucru întotdeauna paradoxal. Dar e un lucru ce nu li se poate



reproșa actorilor, care – ca ultimă verigă a unui lanț, așa-zicând – sunt socotiți datori să salveze de la prăbușire sistemul german al teatrelor municipale. Un sistem care, după triumful definitiv al regizorului din anii '70, n-a mai evoluat decât în jurul lui însuși, considerându-se unic punct de referință pe sine însuși, nemaidepinzând decât de el însuși. De două ori i-a fugit pământul de sub picioare: mai întâi pământul realității exterioare, apoi al propriei sale realități. Cu urmări pentru definirea sau, mai bine zis, pentru supraestimarea rolului acestui sistem, care a devenit tot mai marginal, pe măsură ce titanii montărilor deveneau tot mai mari, mai megalomani și mai lipsiți de măsură în supraestimarea pe care și-o acordau. Și totuși, sarcina lor constă doar în a da o mână de ajutor autorilor ca să iasă în lume, să-și facă auzit glasul în rândul publicului, nu să se interpună între ei.

Supremația regizorilor a avut drept consecință excluderea autorilor din teatru. „Adevărat“ regizor era doar acela care monta clasici. Chiar și astăzi, reproșul zdrobitor pe care un critic îl poate face unui regizor este de a fi pus în scenă un text într-o manieră ilustrativă. Este ceea ce i s-a întâmplat în 1998 lui Peter Zadek cu montarea germană a piesei *Purificare* de Sarah Kane.

Nu trebuie să ne mirăm deci că tinerii autori dramatici germani au rămas în umbră. Ei au ajuns lipsiți de sprijin și de provocări. Era un cerc vicios: nimeni nu voia să le pună în scenă textele și nimeni nu voia să scrie pentru tinerii regizori și pentru actorii lor. Evoluția aceasta a condus inevitabil la criza declanșată după moartea lui Werner Schwab și a lui Heiner Müller, la mijlocul anilor '90, și după plecarea lui Botho

Strauß și Peter Handke către alte zări. Iar când bătrânii titani ai regiei și-au pierdut suflul, teatrul era pretutindeni în criză, mai puțin la Volksbühne al lui Castorf. Ce-i de făcut?

Criza dramaturgiei germane contemporane survenită după moartea lui Heiner Müller și a lui Werner Schwab este o criză a conținuturilor, a formei și a ȧelurilor pe care și le-a stabilit singură. Această criză reflectă propria noastră societate: societatea occidentală prosperă a învingătorilor comunismului, care nu mai aspiră să cunoască și să analizeze nefericirea și captivitatea în care trăiesc mulți oameni, să schimbe și să depășească această situație. Este o criză a politicii, care-și vede doar de treburile cotidiene, când nu poartă război.

Cei mai mulți nu-și dau seama de nefericirea și captivitatea în care sunt ȧinuți de lumea bogată și înghețată a capitalismului global și neoliberal. Ca individ, omul își este suficient sieși, mulțumit de a fi angajat cu timp de muncă parțial, mereu disponibil și docil, din teama de a nu fi exclus din comunitatea consumatorilor, singura comunitate care mai există încă. Libertatea înseamnă a avea timp liber, iar fericirea, a nu avea ghinionul să fii sărac, lipsit de un loc de muncă și de un adăpost. Comunitatea și solidaritatea nu mai există ca idealuri la care aspiră individul emancipat. Dar dorința unei colectivități înțeleasă ca o comunitate de oameni liberi, responsabili și de sine stătători continuă să existe, chiar dacă se prostituează sub forma lucrului în echipă menit să sporească productivitatea. Cine nu mai vrea să tolereze acest abuz trebuie să se gândească la o schimbare fundamentală a acestei societăți.



Este o datorie a teatrului încă din Epoca Luminilor aceea de a acționa pentru eliberarea omului, de a trezi și ascuți conștiința în fața nefericirii și captivității în care trăiesc indivizii și anumite grupuri de excluși. Lucru valabil și pentru secolul nostru, pentru o societate cum e cea a Germaniei occidentale, care crede că prin sistemul ei politic a atins țelul „nu tocmai rău“ al democrației reprezentative și al economiei capitaliste. Asta înseamnă că trebuie să vorbim din nou despre declinul individului și al societății, al lumii și al vieții, astăzi, aici și acum. Veșnica reînnoțire a clasicilor morți-vii nu împlinește această datorie, iar învierea lor are loc mult prea rar.

În acest moment istoric, când analiza condițiilor sociale a devenit vagă și inutilă – pe scurt, când gândirea unei alternative a devenit imposibilă –, teatrul, nemaiputând fi tărâmul înfruntărilor ideologice de ieri, fie devine plângăcios, fie cade în cinism, fie își pierde actualitatea. Teatrul politic al generației de la 1968 a murit. Această clasă liberală, educată și destupată la minte, va muri odată cu teatrul clasicilor actualizați, gastronomic și căldicel, destinat degustătorilor rafinați și educați care nu se vor mai omorî după un aperitiv prea picant sau prea exotic.

Dacă nu cumva merg cu mămica și tăticul la teatru, membrii viitoarei generații au deja de multă vreme abonamente la cinematograful, unde mă duc și eu când vreau să învăț ceva despre viață. Aici trăiesc experiențe capabile să pună sub semnul întrebării felul în care îmi duc viața, care mă îndeamnă să gândesc altfel, să judec altfel, să acționez altfel, să trăiesc și să fiu altfel... O lume cu totul nouă mi se deschide înaintea, fiindcă cineva mi-o arată așa cum n-am văzut-o încă niciodată.



## ARTA ACTORULUI ȘI LUPTELE DE PE SCENĂ

*TOTUS MUNDUS AGIT HISTRIONEM:*  
CITIND ȘI PUNÂND ÎN SCENĂ SHAKESPEARE

Conferință rostită la 25 septembrie 2014 la Londra, în cadrul colocviului *Thomas Ostermeier: Reinventing Directors' Theatre at the Schaubühne* ținut la Royal Central School of Speech and Drama. Traducerea a respectat caracterul oral al textului. Acesta a fost publicat în premieră în volumul *The Theatre of Thomas Ostermeier*, de M. Boenisch și Thomas Ostermeier, Routledge Publishers, 2016.

Aș vrea să vorbesc astăzi despre Shakespeare. Desigur, poate să sune nițel pretențios, dacă ne gândim la două lucruri asupra cărora vom fi probabil cu toții de acord: în primul rând, că este unul dintre cei mai mari, dacă nu cel mai mare autor al tuturor timpurilor și, în al doilea rând, că este omul





de teatru cel mai studiat și mai comentat, ba chiar de către cei mai străluciți cercetători. Ceea ce urmează este modesta mea contribuție la aceste studii, și nu va fi decât vârful aisbergului a tot ce poate fi descoperit în opera lui Shakespeare.

*Who's there?* „Cine-i acolo?“ (I, I, 1): Primul vers din *Hamlet* mi se pare un punct de plecare potrivit pentru a încerca o lectură mai profundă a anumitor scene shakespeariene. Mi-ar plăcea mai întâi să pun această întrebare la diferite paliere. O puteți chiar considera ca un soi de fir roșu al apropierii mele de opera lui Shakespeare, ba chiar al surprinderii motivelor care, în chip general, ne îndeamnă să facem teatru.

„Cine-i acolo?“ în sensul de: Cine e persoana din fața noastră? Cine este celălalt? Cine ne vorbește? Cine suntem? Ce este o ființă umană? Când începem să căutăm răspunsuri posibile la aceste întrebări în *Hamlet*, lucrurile se complică și mai mult. Ne putem lesne închipui o situație în care, de pildă, lumina de pe scară se stinge și cineva care așteaptă jos și care ți-a auzit zgomotul pașilor, întreabă: „Cine-i acolo?“ Ce i-ai răspunde? Care ar putea fi răspunsul la această întrebare? I-ai spune numele, pur și simplu? Ce se ascunde în dosul măștii aparenței tale fizice – în dosul numelui? Cine ești? Cine suntem? Care e „eul“ tău?

Toate astea devin, bineînțeles, mult mai complicate când ești o fantomă, ca în prima scenă din *Hamlet*, și răspunzi: „Sunt duhul viu al tatălui tău mort“ (I, v, 9). De ce duhul tatălui nu e chiar tatăl? Care e diferența între concepția noastră lăuntrică despre noi înșine și aparența noastră exterioară, masca noastră socială, rolul pe care trebuie să-l jucăm, ceea ce reprezentăm? Ne ușurează oare legile civilizației viața în

mijlocul celorlalți, împiedicându-ne totodată să ne exprimăm deplin, fără opreliști? Sau „eu“ nostru sălășluiește în intervalul dintre ceea ce suntem și ceea ce ne-ar plăcea să fim? Nu vorbea oare Dostoievski în *Frații Karamazov* despre tânjirea sufletului nostru după acela care-ar putea să fie?

Această incertitudine privind identitatea și concepția despre „eu“ este, desigur, una dintre problemele esențiale ale omului modern. De aceea teatrul elisabetan al lui Shakespeare o cunoștea deja. Am impresia că forța motrice a personajelor din piesele lui este tocmai dorința de a descoperi cine sunt ceilalți, care sunt adevăratele lor motive. Uneori mi se pare că este și forța motrice a autorului lor, Shakespeare: să descopere tot mai mult cum sunt ființele umane.

Din fericire, contrar numeroșilor autori și scenariști ai zilelor noastre, Shakespeare nu are un răspuns, ci nenumărate întrebări. Iar pentru a le înțelege mai bine, nu se mulțumește pur și simplu să pună personaje în scenă; ci, mai mult, le pune în scenă pentru ca, *pe urmă*, personajele să se pună pe ele însele în scenă. Recunoașterea acestei situații dublu teatrale e, pentru mine, cheia esențială pentru a-l aborda pe Shakespeare și a-l pune în scenă. Din cauza acestei situații dublu – și uneori triplu – teatrale, singurul răspuns la toate întrebările ridicate mai sus (cine suntem? etc.) pare să fie: suntem „euri“ multiple care încearcă să se adapteze *jucându-se* cu diferitele situații cu care se confruntă. Ne punem în scenă în diferite situații și încercăm adesea să rezolvăm conflictele acestor situații, pretinzând că suntem altcineva decât suntem. Sau, așa cum spun în titlul acestei comunicări: *Totus mundus agit histrionem*. Asta nu

Înseamnă doar că „întreaga lume e o scenă“ sau că jucăm toți pe o scenă ca niște personaje dintr-o piesă, ci și că situațiile cu care suntem confrunțați în viață ne silesc să ne punem în scenă; suntem siliți de lumea însăși să jucăm ca niște actori, să pretindem că suntem altcineva decât suntem, să ne punem o mască pentru a descoperi, prin jocurile reprezentării, cine suntem și cine ar putea fi celălalt. *Totus mundus agit histrionem* s-ar putea, așadar, traduce prin „întreaga lume îl silește pe actor să intre în joc“, și nu doar „întreaga lume joacă la fel ca un actor“.

Permiteți-mi să dezvolt câteva exemple, ca să vă dau o idee despre ce vreau să spun. Să mai rămânem puțin la *Hamlet*. Hamlet este silit să intre în joc de lumea din jurul lui și de împrejurări: „Sunt timpi săriți!“ (I, v, 185); „A putrezit ceva în Danemarca“ (I, iv, 90); unchiul său i-a ucis tatăl (dacă este să creadă în spusele fantomei). Toate împrejurările îl silesc să-și pună „obrazuri vechi de măscărici [*sic!*]“ (I, v, 169). Claudius, ucigașul tatălui său, e încă în viață, iar Hamlet încearcă să răspundă la această amenințare jucând un rol de măscărici, de nebun. Împrejurările îl silesc să intre în acest joc, să acționeze așa; adică să reacționeze. Lumea îl silește pe Hamlet să intre în joc. El nu joacă rolul de nebun doar ca să supraviețuiască în „tulburi vremi“ (I, ii, 9); nu, își pune „obrazuri vechi de măscărici“ și pentru a descoperi adevărul despre crimă. Câteodată, strategia lui dă roade, de pildă în scenele cu Polonius. Încercarea de a descoperi adevărul într-o societate putredă politic își află forma desăvârșită în „Cursa de șoareci“. În această oglindire a teatrului în el însuși, Hamlet îl demască pe