

**LBRIS**

We know  
books

**YORICK**

THOMAS  
OSTERMEIER

**TEATRUL  
și FRICA**

Texte reunite de  
GEORGE BANU și JITKA GORIAUX PELECHOVÁ

Traducere din limba franceză de  
VLAD RUSSO

Prefață de  
GEORGE BANU

Ediția a II-a

**NEMIRA**

## CUPRINS

ETICA PREZENȚEI, ETICA PREZENTULUI	
<i>Prefață de GEORGE BANU</i> .....	5
TEATRUL, REVOLTĂ ÎMPOTRIVA DECEPȚIEI DE VIAȚĂ	
<i>Convorbire cu George Banu</i> .....	21
UN REALISM ANGAJAT	
Teatrul în epoca accelerării sale .....	37
Observații asupra realității „vieții laolaltă“ a oamenilor: pledoarie pentru un teatru realist .....	50
DESPRE TEATRU ÎN VREMURI FURTUNOASE .....	59
ARTA ACTORULUI ȘI LUPTELE DE PE SCENĂ	
<i>Totus mundus agit histrionem:</i>	
citind și punând în scenă Shakespeare .....	73
CITIND ȘI PUNÂND ÎN SCENĂ IBSEN .....	85
PARTENERUL CA IMPULS .....	93
<i>Thomas Ostermeier, biografie și spectacole</i> .....	103

politic. Capcana o reprezintă banii aflați pe masă: îi iau sau rămân cu morala mea și lupt împotriva puterii lor? E nevoie de multă forță ca să te eliberezi de această religie; dacă o faci, nu vei fi probabil singurul, dar societatea înconjurătoare te va socoti laș. Până când cei ce vor fi părăsit acest nou cult vor deveni majoritari. Ceea ce nu se va întâmpla prea curând. Sunt foarte îngrijorat pentru viitorul generației mele, fiindcă sunt șanse să devenim mai reacționari decât generația de la 1968. Sunt foarte furios pe generația mea. Probabil că par disperat și pesimist. Nu sunt deloc! Toate mișcările politice scriu o istorie a eșecului comun. Revoluția Franceză nu s-a petrecut de pe o zi pe alta, ea a fost rodul unui lung șir de eșecuri. Lucrul e valabil și pentru istoria secolului al XIX-lea. Aceste eșecuri fac parte din Istoria noastră. Singurul lucru important este să știm să ne ridicăm de fiecare dată. Și să găsim momente de libertate care scapă controlului, scapă de construcțiile sociale obișnuite<sup>1</sup>. Iată organonul acestui „partizan al teatrului actual“!

Dincolo de teatru, Ostermeier înțelege să privească în față ceea ce i se pare a fi constanta timpurilor noi: frica. Da, el își însușește ceea ce Régis Debray numește, în *Despre buna utilizare a catastrofei*, „o premieră istorică: frica fără speranță... Pentru prima dată nu mai există un «după». Nici în cer, nici pe pământ“. Iar ceea ce ne poate mântui este tocmai prezentul devenit intens, incandescent, prin asocierea celor două etici: *etica prezenței și etica prezentului*. Reunite de Ostermeier, ele oferă acel lucru de care teatrul este încă în stare: *clipa împlinită*.

GEORGE BANU

## TEATRUL, REVOLTĂ ÎMPOTRIVA DECEPTIEI DE VIAȚĂ

Dialog între Thomas Ostermeier și George Banu purtat la Avignon, pe 25 iulie 2014.

*Teatrul-instituție, trupa și actorii*

**GEORGE BANU:** Să începem cu o întoarcere în trecut. Prima dată când ne-am întâlnit era imediat după ce preluaseși conducerea la Schaubühne, la Berlin, în 1999. Văzusem deja spectacolele de la Baracke, primul teatru pe care l-ai condus la Berlin, atât la Avignon, cât și la Théâtre de la Cité internationale de la Paris. Se modifică obligațiile unui artist atunci când trece de la o companie autonomă la responsabilitățile implicate de un teatru-instituție? Au avut aceste noi imperative consecințe asupra activității tale și, dacă da, care au fost ele?

**THOMAS OSTERMEIER:** Trecerea a avut o influență reală asupra activității mele, dar nu imediat. Când am preluat conducerea la Schaubühne, am crezut că vom putea continua ca la Baracke, unde programul se baza pe doi piloni: primul era repertoriul modern și clasicii secolului al XX-lea (între alții, Brecht), iar al doilea era dramaturgia contemporană. Încurajați de succesele

<sup>1</sup> Interviu cu ocazia turneului cu spectacolul *Un dușman al poporului* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (noiembrie 2014).

de la Baracke, am crezut că putem înființa un teatru de autori contemporani într-o mare instituție cum e Schaubühne; să facem din ea cu adevărat un mare teatru de autori în spiritul lui Brecht și în tradiția de la Berliner Ensemble sau de la Royal Court Theatre. De aceea am alcătuit prima stagiune, în ianuarie 2000, cu piese de autori contemporani: Lars Norén, Jon Fosse, Sarah Kane, Marius von Mayenburg. Am vrut să pun pe picioare ceva care este în continuare esențial pentru teatrul de azi: traviul împreună cu autorii contemporani. Pe de altă parte, cu mult înainte să preiau acest post, îmi exprimasem dorința de a pune în scenă *Moartea lui Danton*. Mă întrebam dacă n-ar trebui să inaugurez stagiunea la Schaubühne cu această piesă a lui Georg Büchner.

Alte lucruri m-au determinat însă să-mi schimb modul de a lucra. De pildă, responsabilitatea față de această mare instituție, față de angajații permanenți care lucrau și mai lucrează aici: sunt două sute douăzeci, vorbim, deci, de o mașinărie enormă. Și mai erau compromisurile pe care trebuia să le fac în conducerea artistică, de vreme ce-o invitasem pe Sasha Waltz să fie codirector.

O vreme, această conducere în doi s-a dovedit o idee foarte bună și a avut mare succes. Povara acestei mari instituții trebuia evident purtată de mai mulți umeri.

Acestea fiind zise, a conduce un teatru de prestigiu reprezintă cea mai mare libertate cu putință. Există regizori independenți – în germană se spune *freie Regisseure*, regizori liberi. Dar în peisajul teatral german cel mai liber este directorul de teatru. Fiindcă el hotărăște, de pildă, să prevadă șase luni de repetiții pentru Shakespeare. Directorul hotărăște unde se pun accentele, unde se direcționează mijloacele – dar n-o poate face decât

în teatrul pe care-l conduce. Toată lumea crede că a administra o instituție este un lucru împovăraător, că împiedică traviul artistic. Eu aș spune că dimpotrivă. Lucram ca regizor și totodată ca director al unei companii mici la început (Die Baracke), apoi am trecut la o mare întreprindere (Die Schaubühne). În plus, există în teatru o tradiție a acestui mod de funcționare: Molière, Shakespeare... au fost cu toții directori de trupă!

**G.B.:** Vorbești adesea despre importanța trupei. În legătură cu trupa există două poziții posibile: grație ei, pe de o parte, se poate asigura perfecționarea traviului, iar, pe de altă parte, cei care se îndoiesc se tem de ceea ce trupa poate produce ca scleroză a grupului ai cărui membri sfârșesc prin a se cunoaște prea bine. Acest risc există. Tu cum menții viu spiritul unei trupei? Care e relația între actorii care vin, cei care pleacă, cei care rămân?

**T.O.:** La început de tot, eram o companie foarte tânără. Consideram că suntem încă în formare și am sfârșit prin a ne forma singuri. Așa se face că, după nouă ani, în 2008, Lars Eidinger a fost capabil să joace Hamlet. La început nu era. Poate că acum se face simțit pericolul unei prea mari virtuozități sau perfecțiuni sau chiar al unei sclerozări. Dar în primii zece ani a fost un proiect de formare. Mari regizori ne-au reproșat adesea acest lucru. Peter Zadek, de pildă, ne reproșă că dispunem de cel mai frumos teatru din lume, de grandioasa istorie a teatrului german, ba chiar mondial, dar că încă ne comportăm ca o companie de tineri. Se întreba cum se poate așa ceva. Cu puțin timp înainte de moartea sa, am primit totuși un fax de la el în care-mi cerea să lucrez cu minunata mea trupă... Astăzi există, bineînțeles, mulți oameni care pleacă și alții care vin. Situația e fluctuantă.

**G.B.:** E ca fluxul și refluxul...

**T.O.:** Exact! Anne Tismer, de pildă, a stat cu noi opt ani, înainte să plece. Katharina Schütter, la fel. Nina Hoss a venit recent. Dar există și actori care sunt cu mine de peste cincisprezece ani și care sunt foarte importanți pentru trupă. În spectacolul *Căsătoria Mariei Braun*, sunt doi: Thomas Bading, care juca deja în *Shopping and Fucking*, în 1998, și Robert Beyer, care juca rolul principal în *Chip de foc*, în 1999. Și mai e și Ursina Lardi, cu care a fost coleg de promoție la școala „Ernst Busch“. În același timp, vin mereu actori tineri, iar trupa de la Schaubühne este în continuare foarte tânără. Am relații bune cu școala „Ernst Busch“, așa că pot urmări tinerele talente. Prefer să-i aduc pe acești tineri și să le dau șansa să devină vedete decât să invit celebriți din afară. Nina Hoss a venit în trupă din prietenie. Eram colegi la școala „Ernst Busch“. Ea provine dintr-o familie puternic angajată social și politic: tatăl ei era sindicalist, unul dintre întemeietorii Partidului Verzilor. Am participat împreună la luptele politice, iar ea s-a interesat mult de activitatea mea de la Baracke. I-am propus lui Thomas Langhoff s-o angajeze; așa a ajuns în trupa de la Deutsches Theater. Pe urmă a făcut carieră în teatru și film, i-am urmărit activitatea, iar ea a urmărit-o pe a mea. Era evident că într-o bună zi aveam să lucrăm împreună. Deci venirea ei nu se înscrie într-o perspectivă de marketing sau într-o politică de spectacole.

**G.B.:** Antoine Vitez mi-a spus odată că dorința lui era să creeze actori mai degrabă decât să moștenească actori. Și e interesant de amintit că atunci când a vrut să lucreze cu un star – Jeanne Moreau – proiectul n-a funcționat din plin (*La Célestine*, în 1989).

**T.O.:** Am lucrat cu mulți actori cunoscuți și, după o vreme, îmi dădeam seama că n-avem aceeași viziune despre teatru. Am lucrat foarte bine cu o mare vedetă, Gert Voss, decedat în 2014. Între noi nu se punea problema să spunem: „Uite, Gert, tu ești vedeta generației tale, eu sunt o vedetă mai mică a generației mele, hai să facem ceva împreună ca să ne creștem șansele de succes“. Gert și cu mine eram amândoi pasionați de textele de teatru. Când ne întâlneam, puteam vorbi ore întregi despre piese. Cu cinci săptămâni înainte să moară, i-am făcut o vizită la Viena și am discutat o grămadă de proiecte pe care voiam să le facem împreună. Când repetam *Constructorul Solness* de Ibsen, la Viena, în 2004, Gert cunoștea pentru fiecare frază a textului cinci versiuni diferite de traducere în germană. Studia acasă cele cinci versiuni și pe urmă venea la repetiție și făcea propuneri. Era un mare specialist în Ibsen și totodată era și propriul său dramaturg.

**G.B.:** Există vreun lucru special pe care vrei să-l obții de la actorii tăi? Văzându-ți spectacolele, am avut impresia să actorii sunt interpreții personajelor și totodată sunt prezenți cu ființa lor proprie. Am găsit și un epitet pentru a defini această manieră de joc: actori *nesupuși*. Actori care expun în fața spectatorilor lupta lor cu personajele.

**T.O.:** Trivialul meu cu actorii și interesul pentru acest travaliu au evoluat mult. Am căpătat o mare fascinație pentru personalitățile puternice pe scenă. De altfel, asta se leagă foarte mult de Gert Voss. Întâlnirea cu el m-a făcut să înțeleg că atunci când descoperi personalități puternice, mari artiști, trivialul se transformă total. Lucrurile se petrec la fel și cu Lars Eidinger sau cu Nina Hoss. Eu sunt cel care-i urmează pe ei. Le urmez

instinctele, impulsurile, preocupările. Ceea ce mă interesează din ce în ce mai mult este arta momentului, în sensul că încerc să regăsesc adevărul momentului pe scenă. *Augenblickskunst*: arta clipei. Utopia este o întâlnire adevărată pe scenă, între personaje, când actorii, pornind de la ritmul scenei, de la situație, de la bucuria de a fi pe scenă, uită că sunt pe scenă; atunci poate avea loc „adevărată” întâlnire cu situația, cu partenerul, cu publicul. Totodată, e nevoie de un cadru, de eșafodajul construit în timpul repetițiilor, pentru a atinge această libertate a clipei în care actorul se află în respectiva stare de uitare. În prezent, în această direcție merg cercetările mele.

**G.B.:** Am văzut *John Gabriel Borkman* a lui Ibsen, care spectatorilor nu le-a prea plăcut.

**T.O.:** Știu...

**G.B.:** Ce m-a sedus în acest spectacol a fost impresia de a asista la desăvârșita măiestrie a actorilor, care însă nu se etala ca atare. Ieșind de la spectacol, mi-am spus că a fost ca și cum pe scenă am fi avut Filarmonica din Berlin! Era teatru perfect, fără ca perfecțiunea să fie afișată. Ea nu avea niciun fel de virtuozitate, era mai presus de orice o... împlinire.

**T.O.:** Trebuie știut mai întâi că fiecare reprezentație e foarte diferită. Asta se leagă de valoarea celor trei protagoniști, monștri sacri ai scenei: Angela Winkler, Kirsten Dene și Josef Bierbichler. Toți trei caută arta clipei. Dacă pe scenă nu se petrece nimic, nu se apucă să forțeze. Există, deci, riscul unui eșec sau șansa unor momente sublime! În spectacolul ăsta am avut impresia că cei trei actori reprezentau trei mari tradiții din școlile de joc ale teatrului german. Și mi-a venit greu să înțeleg

cum să unesc aceste trei tradiții. Josef Bierbichler este total independent, face parte din generația lui Herbert Achternbusch, Christoph Marthaler, Werner Herzog, Bernhard Klaus Tragelehn; un amestec între obscurul anarhism bavarez și teatrul foarte angajat din fosta RDG. La asta se adaugă respingerea tonalităților false pe scenă: e un actor care preferă să nu fie auzit decât să fie auzit prea tare. Angela Winkler însă a lucrat mult cu Peter Zadek, care i-a lăsat o mare libertate pe scenă; este, deci, și genul de personalitate total independentă și imprevizibilă. În sfârșit, Kirsten Dene provine din școala lui Claus Peymann, unde totul e bine fixat și prevăzut dinainte.

**G.B.:** Ce spui îmi confirmă impresia că am asistat la prestația unei orchestre...

**T.O.:** Da, numai că unul cântă jazz, iar ceilalți doi, muzică simfonică. Dar sunt toți mari soliști!

**G.B.:** Apropo, e un lucru care revine deseori în spectacolele tale: prezența muzicanților pe scenă. Vrei să obții un plus de energie prin interpretarea *live* pe scenă?

**T.O.:** Explicația ține de mai multe lucruri. Mai întâi, pentru mine, muzica merge firesc cu teatrul. Cele mai importante experiențe pe care le-am avut ca spectator și ca ființă umană aveau acompaniament muzical. Când eram mai tânăr, am făcut eu însumi muzică: eram basist într-un grup de muzică experimentală. Muzica joacă un rol foarte important în spectacolele mele, fie că muzicanții sunt prezenți pe scenă sau nu. Am fost marcat în mod deosebit de două evenimente. Primul a fost spectacolul *The Law of Remains* al regizorului iranian-american Reza Abdoh, în care muzica juca un

rol extrem de important. Al doilea au fost spectacolele *Gaudeamus* și *Claustrophobia* ale lui Lev Dodin, în care tineri studenți cântau și făceau muzică pe scenă. Mă pasionează, de asemenea, travaliul lui Vsevolod Meyerhold, care a evocat deseori ansamblul acțiunilor scenice ca partitură muzicală. Textul, mișcarea actorilor, rolul decorurilor, al costumelor, al recuzitei... toate acestea creează o partitură. Asta caut și eu.

**G.B.:** Ce nu-ți place, ce eviți la actorii cu care lucrezi? De exemplu, Jean-Luc Godard spunea o frază devenită celebră: „Nu-mi place teatrul, fiindcă actorii vorbesc tare“.

**T.O.:** Nici mie nu-mi place asta. Nu-mi place declamarea. Nu-mi plac melodiile false care se vor a fi poetice. Nu-mi place falsul intimism. Poți să cazi în tonalități false și fără să vorbești foarte tare. E simplu: nu-mi place nimic din tot ce le place spectatorilor „normali“: falsa teatralitate, viața falsă pe scenă, actorii care urlă. Există aici o mare neînțelegere: anumiți actori confundă faptul de a fi pe scenă cu o stare de isterie sau de catatonie, cu emoții forțate, cu un fals dramatism.

### *Realismul și deschiderea limitată a clasicilor*

**G.B.:** La susținerea tezei de doctorat a lui Jitka Goriaux Pelechová<sup>1</sup>, consacrată teatrului tău, un universitar german te ataca cu violență pentru importanța pe care o acorzi realismului. De unde provine acest refuz al realismului în teatrul german?

<sup>1</sup> *Le Théâtre de Thomas Ostermeier, Études théâtrales* 58, Louvain-la-Neuve, 2013.

Realismul pe care-l propui tu este extrem de complex, n-are nimic din realismul unui proces-verbal, nimic descriptiv.

**T.O.:** În Germania, refuzul ăsta este general. În cercetarea teatrală universitară din Germania există o direcție importantă, poate singura: cea legată de postdramatism și de performance. Gândirea asta provine, după părerea mea, dintr-o înțelegere greșită a poststructuralismului și deconstructivismului francez. Și dacă e atât de puternică în mediile universitare germane este pentru că reprezintă pentru cercetătorii fenomenului teatral o ocazie de a deveni filozofi. Nu-i mai interesează actorii, piesa, regia, tratează doar despre dimensiunea metateatrală a evenimentului. Bineînțeles, discursul universitar devine astfel mai avântat. Rezultatul este că orice discurs dramatic și realist devine extrem de suspect, fiindcă reprezintă teatru făcut „simplu“: în care există dialog, personaj, conflict, situație scenică. Iar asta nu-i interesează pe universitari; ei preferă să se concentreze pe dubla prezență a actorului și personajului. Și se dau în vânt după toate spectacolele care scot în evidență prezența performerului. Cred că teatrul realist și dramatic, așa cum îl fac eu, li se pare prea banal. Dar eu sunt de părere, dimpotrivă, că teatrul meu reprezintă o abordare umilă, fiindcă eu nu știu dinainte – înainte de a intra în sala de repetiții – care va fi manifestarea estetică.

**G.B.:** În același timp, descopăr o apropiere între teatrul tău și cel al lui Patrice Chéreau, în care actorii sunt extrem de prezenți, până la incandescență, dar în același timp spun o poveste. O poveste care poate fi scenic urmărită, ceea ce e exclus în teatrul postdramatic.