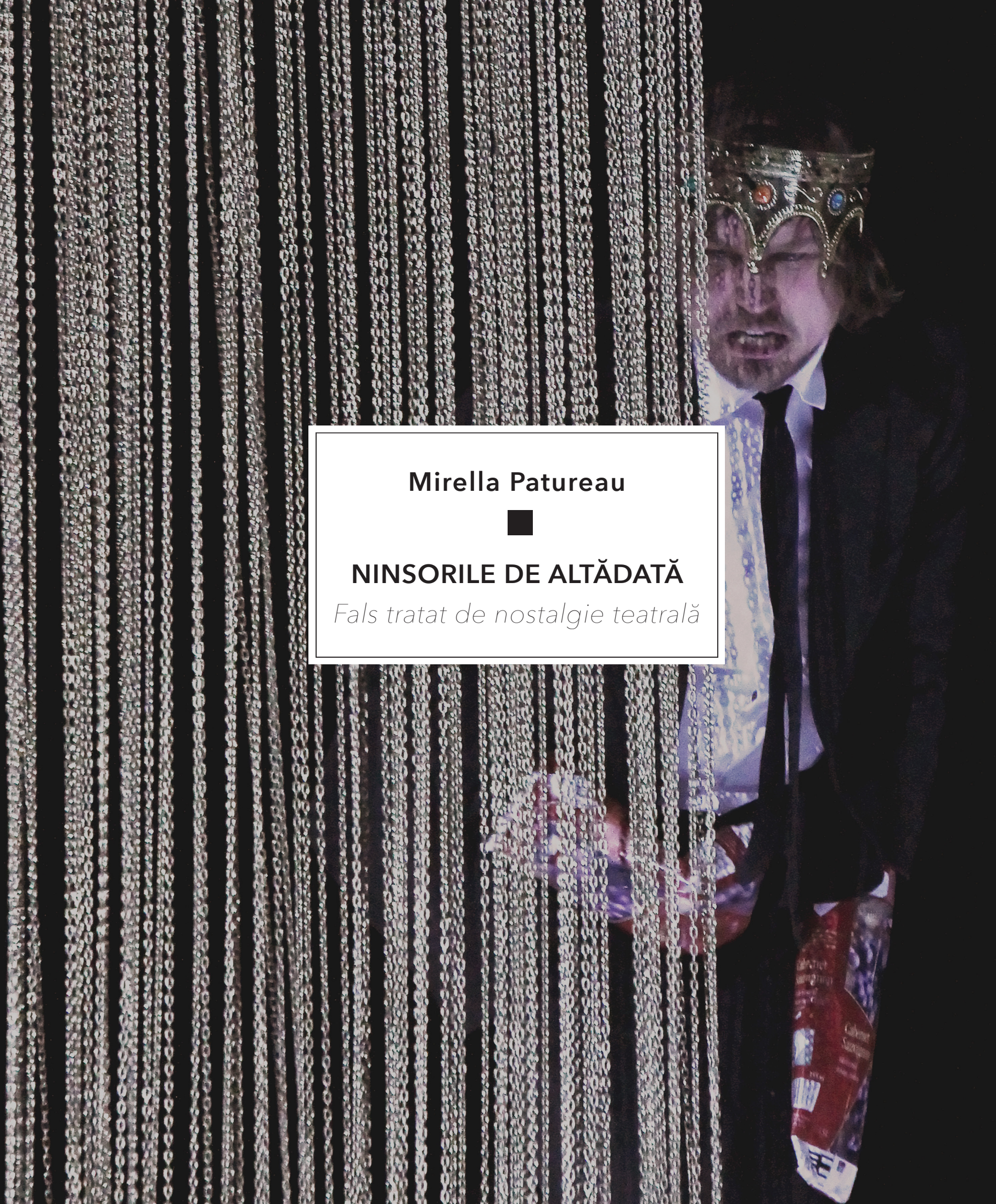


A man with a beard and a crown is peeking through heavy, textured curtains. He is wearing a dark suit, a light blue shirt, and a dark tie. He has a mischievous expression. The background is dark, and the curtains are a light, textured fabric.

Mirella Patureau



NINSORILE DE ALTĂDATĂ

Fals tratat de nostalgie teatrală



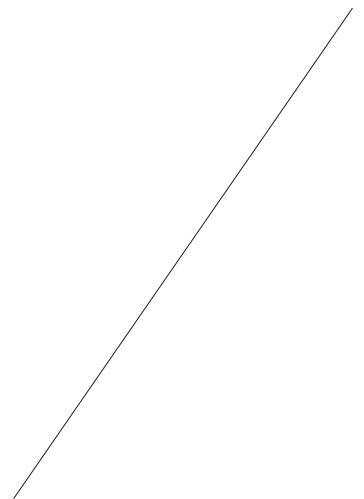
Credit foto imagine copertă: **Mihaela Marin** /
„Richard III”, Schaubühne, Berlin, 2015, regia: **Thomas Ostermeier**



Carte apărută cu sprijinul **UNITER** din fondurile de timbru teatral

Coordonator proiect: **Cristina Modreanu**

Concept grafic & design: **Persistent Amateur**



Mirella Patureau



NINSORILE DE ALTĂDATĂ

Fals tratat de nostalgie teatrală

PRO DOMO

SAU CÎTEVA ARGUMENTE PENTRU NINSORILE DE IERI ȘI DE AZI

Ideea acestei cărți, devenită prin necesitățile momentului primul e-book inițiat de revista *Scena.ro*, spre libera desfășurare a internauților, s-a născut dintr-o serie de articole și cronici scrise în ultimii ani, în periplurile mele între Franța și România. Între critică și istorie teatrală. Între luminile rampei și atracția tăcută a documentelor de arhivă. Memoria de spectator, sau de cronicar profesionist, e dublată aici de privirea cercetătorului și a cititorului de arhive. În spatele multor spectacole, am căutat, am încercat să restituim memoria unor creații de altădată. Ca o încercare de a nega ideea de teatru văzut ca artă efemeră și condamnat irevocabil la precaritate în fața eternității. Am lucrat ani de zile într-un colectiv de cercetători ce încercau să fixeze spectacole eveniment în epocă sau să reconstitue spectacole ce au fost, prin celebra colecție „Les Voies de la création théâtrale”, de la CNRS. Dar punctul de plecare în cronicile mele a rămas întotdeauna spectacolul de azi, la care m-am întors ca referință permanentă și singura valabilă. Explorez trecutul prin lentila prezentului, scria Giorgio Agamben, încercînd să definească noțiunea de contemporaneitate. Grija mea, în această carte nu este lumina trecutului în sine, ci prezentul, în care se ascund umbre și moșteniri ce nu pot fi ignorate.

Titlul parafrazează o baladă a domnițelor și a zăpezilor de altădată...dar nu am nici un strop de nostalgie în această privire, dimpotrivă, recuperez tot ceea ce poate lumina și îmbogăți teatrul de azi... Cîteodată e îmbucurător să descoperi că ai mers pe aceleași căi, care și-au păstrat adesea vigoarea și parfumul de altădată. O lectură atentă a întregii istorii teatrale, accelerate în ultimul secol, înșiruie lupta între vechi și nou, între *anciens et modernes*, și fiecare generație vine cu un alt crez sau cod estetic... de fiecare dată, există un conținut de viață, de adevăr ce evoluează cu fiecare generație ce reușește sau nu să-și impună noile coduri...trecînd prin „scandaluri” și bătălii mereu reînnoite. Zăpezile de altădată nu sunt nici cenușii, nici obosite, le caut pentru a recupera prospețimea și surpriza lor de altădată... un anume „pentru prima dată”, din nou și din nou.

Un du-te vino între epoci, între spectacole, între istorie și delirurile sale actuale. Încă odată, fără nicio nostalgie sau încercare de a stabili modele. Un teatru nu efemer, ci un teatru în continuă mișcare.

Logica internă a sumarului, eterogen prin definiție, capricios cronologic, e mai degrabă tematică, între valuri de „ninsori de altădată” și evenimente izolate din cronica timpurilor de azi, premiere sau personalități ce fac dată, festivaluri, lecturi...fără să părăsesc ideea confruntărilor inițiale, pentru că pur și simplu punctul meu de observație privilegiat rămîne teatrul contemporan. La care mă întorc întotdeauna. În numele căruia vă invit la toate aceste călătorii în timp. Unde sunt ninsorile de altădată? Probabil undeva topite, ascunse în șuvoaiele subterane din circuitul neîntrerupt al vieții.

Mirella Patureau,

Paris, noiembrie 2019



SUMAR

I - FILE RĂZLEȚE DE CRONICAR

- p. 13 Excesul ca una din artele frumoase sau Edouard De Max, românul de la Comedia Franceză - *Scena.ro*, nr. 18 (2), 2012
- p. 16 Despre o cochilie suprarealistă și lumina unei stele ce s-a stins: Génica Athanasiou în penumbrele avangardei franceze (I) - *Scena.ro*, nr. 15, octombrie/noiembrie 2011
- p. 19 Două scandaluri din avangarda anilor 20 : de la *Antigona* lui Cocteau la primul film suprarealist, fluerat de ei înșiși. Génica Athanasiou (II) - *Scena.ro*, nr. 17, aprilie 2012
- p. 22 Terribilul *Pyrrrus, roi d'Epirre* sau nostalgia teatrului baroc - *Scena.ro*, nr. 16, decembrie/ianuarie 2011(2).
- p. 24 Cum se pieptăna *Cîntăreața cheală* de Eugen Ionesco, ieri și azi - *Scena.ro*, nr. 5, noiembrie 2009
- p. 26 A-ți aminti e cîteodată un gest politic. A fost odată un proletariat - *Scena.ro*, nr. 23 (3) 2013
- p. 30 De la gustul cîrnaților de pe vremea terorii la sensul vieții... - *Observator cultural*, nr. 493, 24 septembrie 2009
- p. 33 *Revizorul* lui Gogol, de ieri și de azi, sau avatarurile unei păpuși de bîlci... de la Petrușca la Spectrul general - *Scena.ro*, nr. 8, aprilie – mai 2010
- p. 36 Cînd trece Topitorul de nasturi...sau, a fost odată un flăcău scandinav - *Scena.ro*, nr. 7, februarie/martie 2010
- p. 39 *Turandot*, ca un vis nebun - *Scena.ro*, nr. 5, noiembrie 2009
- p. 41 Matthias Langhoff sau arta de a organiza scandalul (*Hamlet*), *Scena.ro*, nr 9, iunie/iulie 2010
- p. 43 Cu Victor Garcia la răsîntia dintre imagini și cuvinte - *Scena.ro*, nr. 13, aprilie/mai/iunie 2011
- p. 46 *Pescărușul*, pasăre rănită, dulce pasăre a amintirii... *Scena.ro*, nr. 14, iulie/august/septembrie 2011
- p. 50 Pirandello sau postdramaticul *avant la lettre*, cînd personajele o iau razna cu autorul după ele... *Scena.ro*, nr. 19 (3), 2012
- p. 54 *Platonov*, sau portretul artistului la tinerețe - *Scena.ro*, nr. 21, (1), 2013
- p. 57 Trecea în zbor un stol de rațe sălbatice - *Scena.ro*, nr. 24 (1), 2014
- p. 61 Cui aparține *Prințul de Homburg*. Cîteva ipoteze - *Scena.ro*, nr. 26 (3), 2014
- p. 65 Recitîndu-l pe Ibsen, *Nora* sau cînd jocul cu păpușile devine periculos, *Scena.ro*, n° 30 (3), 2015.

- p. 68 Reluările, mașina de făcut ordine în dulap sau de priment haine vechi – *Observator cultural*, nr. 800, 27 noiembrie, 2015
- p. 70 Un secol de teatru și circ, *Scena.ro*, n° 36 (2), 2017

II. PRINTRE ECRANE ȘI MAȘINI CIBERNETICE

- p. 73 O piesă de Eugène Ionesco între scenă și masa de montaj - *Scena.ro*, nr. 6, decembrie/ianuarie, 2009/2010
- p. 76 Dacă Shakespeare ar fi avut un Ipad: Robert Lepage și noile tehnologii. - *Scena.ro*, nr. 22 (2), 2013
- p. 80 De la mașinile celibatare la pulberea de oase. Actorul între mecanizare și pulverizare, *Scena.ro*, nr. 29 (2), 2015
- p. 83 Între film și teatru sau filmînd teatrul pe cale să se facă - *Scena.ro*, nr. 34 (4), 2016
- p. 87 Cinematograful, dispozitiv dramaturgic. Comedia franceză în pragul unei crize de nervi - *Scena.ro*, nr. 35 (1), 2017
- p. 92 De la corporație la sărbătoarea familială, cu camera de filmat din mînă, *Scena.ro*. n° 39 (1), 2018
- p. 95 Christiane Jatahy, pe urmele lui Ulysse, peste mări și oceane, *Scena.ro*. n° 45-46

III. SCENE FRANCEZE, O ALTĂ OGLINDĂ A TIMPULUI. IERI ȘI AZI, FAȚĂ ÎN FAȚĂ

- p. 98 Sylvain Creuzevault sau „teatrul ca scandal permanent” - *Observator cultural*, nr. 403-404, 20 decembrie - 9 ianuarie 2008
- p. 102 „Teroarea noastră” și dreptul la sublim. Cîteva note în marginea stagiunii teatrale pariziene, *Dilema veche*, nr.299, 4 noiembrie 2009.
- p. 105 Teatrul lui Joël Pommerat sau cum să păstrăm fiorul clipei – *Observator cultural*, nr. 432, 17 iulie 2008
- p. 108 Florile dalbe sau in memoria Annei Politkovskaia. Un spectacol de Lars Noren la Paris - *Observator cultural*, nr. 448, 6 noiembrie 2008
- p. 110 Brecht, Dănilă Prepeleac și un taraf de haiduci - *Observator cultural*, nr. 408, 31 ianuarie 2008
- p. 112 Shakespeare și lunga iarnă a nemulțumirii noastre - *Dilema veche*, nr. 256, 12 ianuarie 2009

- p. 116 Tadeusz Kantor sau Valsul cu moartea în camera obscură a memoriei – *Scena.ro*, nr. 4, septembrie/octombrie 2009
- p. 118 Pe ecranul memoriei, umbrele unei Apocalipse de pomină (Tadeusz Kantor) - *Scena.ro*, nr. 28 (1), 2015
- p. 122 Ariane Mnouchkine și naufragații unei speranțe nebune... *Scena.ro*, nr. 10, august/septembrie/octombrie 2010
- p. 125 O călătorie pînă la capătul zilei cu Peter Stein, Dostoievski și mai mulți demoni - *Scena.ro*, nr. 11, noiembrie/decembrie/ianuarie 2010/2011
- p. 128 *Théâtre de complicité* sau arta de a scrie pe undele fugare ale memoriei - *Scena.ro*, nr. 12, februarie-martie 2011
- p. 131 Patrice Chéreau, din saloanle de la Luvru pe o scenă pustie. *Vis de toamnă* sau te-am iubit printre morminte , *Scena.ro*, nr. 13, aprilie/mai/iunie 2011
- p. 134 Omar Porras, „năzdrăvanul” sudamerican și visul unei nopți de primăvară, *Scena.ro*, nr. 17, aprilie 2012
- p. 137 Ultima bătălie a lui Brook, *Dilema veche*, n- 610, 22-28 octombrie 2015.
- p. 140 Pommerat la Amandiers sau pînă unde și cum merge Istoria... *Observator cultural*, nr. 804, 8 ianuarie 2016
- p. 144 Cînd realitatea rănește și teatrul îți dă puteri - 2666 la Atelierele Berthier, Théâtre de l’Odéon Paris, *Dilema veche*, nr. 658, 28 septembrie – 5 octombrie 2016
- p. 147 Iarna nemulțumirilor noastre, vara cîtorva amintiri sau Shakespeare cu furie și zgomot, *Scena.ro*, nr 31 (1), 2016
- p. 152 La Bordeaux cînd independenții fac valuri, *Scena.ro*, n° 36 (1), 2017
- p. 155 Politica e o problemă de punere în scenă. Ivo Van Hove, sau o privire lucidă dincolo de oglinda istoriei; *Scena.ro*, n° 40 (2) 2018 (*Fragment din comunicarea susținută pe 28 aprilie, în cadrul Conferinței Internaționale Shakespeare „Război și teatru” în colaborare cu Asociația Europeană de Cercetare Shakespeare, Craiova, 2018*)
- p. 158 La porțile absurdului sau Kristian Lupa și Franz Kafka în prag de stagiune pariziană, *Scena.ro*, 42, 2018

- p. 161 Să ne facem de cap cu Shakespeare și să ne revoltăm cu vestele galbene, *Scena.ro*, n° 43 (1), 2019
- p. 164 Forța ascunsă sau istoria ca un tăvălug (Ivo van Hove/), *Scena.ro*, 44 (2) 2019
- p. 167 Oreste rătăcit la Mossul, sau despre o dificilă împăcare, *Observator cultural*, n° 987, 20 septembrie 2019
- p. 170 La teatru lumea, lumea începe cu o întrebare: De ce ?, *Dilema veche*, n° 803, 11-17 iulie 2019

IV. ÎN CETATEA PAPILOR

- p. 173 *Et in Arcadia ego...*sau cîteva noți de vară la Avignon (Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Kate Mitchell)– *Scena.ro*, nr. 15, octombrie-noiembrie 2011
- p. 177 De ce nu ard manuscrisele sau mîna diavolului în Palatul Papilor de la Avignon - *Scena.ro*, nr 18 (2), 2012
- p. 180 La Avignon între *in* și *off*, zile și nopți non stop – *Dilema veche*, nr. 441, 26 iulie-1 august 2012
- p. 183 Și a fost iarăși la Avignon... în grădina *in*-ului - *Dilema veche*, nr. 548, 14-24 august 2014
- p. 186 Cum să cauți o lume mai bună, din interior și de pe margini (*in* și *off*) - *Dilema veche*, nr. 598, 30 iulie – 5 august 2015
- p. 191 Teatrul ca tehnică de rezistență sau scurtă și falsă vacanță provensală - Festivalul de la Avignon la cea de a 70-a ediție, 6-24 iulie 2016, *Dilema veche*, nr. 650, 4-10 august 2016
- p. 196 Olivier Py între două mandate, *Dilema veche*, nr702, 3-9 august, 2017
- p. 200 Festivaluri, vară și cifre, *Dilema veche*, nr 708, 14- 20 septembrie, 2017
- p. 203 La Festivalul de la Avignon, cu *Bonele* lui Genet, luptă de clasă și vitrină chic, *Scena.ro*, n° 37 (3), 2017
- p. 207 De la Festivalul de la Avignon, cu insolență și vitalitate, *Scena*, ro 2018+
- p. 211 Pentru ca generațiile ce vor veni să păstreze beția posibilului, *Dilema veche*, n- 754m 2-8 august, 2018
- p. 215 Avignon, porto-franco sau cu drapelul Europei înainte, Cea de a 73-a ediție Festivalului de la Avignon, 4 - 23 iulie 2019, *Dilema veche*, n° 806, 1- 7 august, 2019

V. SCENE ȘI FESTIVALURI ROMÂNEȘTI

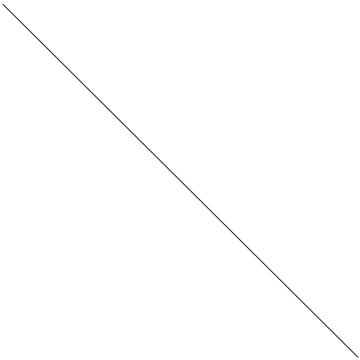
- p. 218 Ai noștri tineri la Paris sau Noptile teatrale la Palais de Béhague, *Dilema veche*.nr. 400, 15 – 19 octombrie 2011
- p. 221 *E la nave va*, corabia piraților în portul de pe malul Cibinului - *Observator cultural*, nr. 479, 18 iunie 2009
- p. 224 În fiecare seară *Hamlet* sau cronica unui festival la Craiova, *Observator cultural*, nr. 524, 14 mai, 2010
- p. 228 Gustul vișinelor de altădată, *Observator cultural*, nr. 526, 28 mai, 2010
- p. 230 Festivalul de la Sibiu sau istoria unui balaur darnic, *Observator cultural*, nr. 528, 11 iunie 2010
- p. 232 Cum a traversat timpul halca de carne roșie a lui Antoine ...sau de ce am venit la Timișoara – *Observator cultural*, nr. 575, 17 mai, 2011
- p. 235 Viziuni, viziuni și alte gânduri, *Dilema veche*, nr. 404, 10-16 noiembrie 2011
- p. 238 În ceață pe malul Someșului, „pe linie fizică și pe linie politică”, *Dilema veche*, nr. 407, 1 – 7 decembrie 2011
- p. 241 La Sfântu-Gheorghe, dincolo de munți și printre Festivaluri, *Dilema veche*, nr. 459, 29 noiembrie – 5 decembrie 2012
- p. 244 Două eroine scandinave pe scena Festivalului de Teatru, București, 2012, *Scena.ro*, nr. 20 (4), 2012
- p. 247 Când ochiul aude și corpul gândește...Câteva note în marginea Festivalului Shakespeare de la Craiova – *Dilema veche*, nr. 429, 3 – 9 mai, 2012
- p. 250 De la Nistru pîn’la Bega și mai departe... *Observator cultural*, nr. 624, 18 mai 2012
- p. 253 Sibiu, după ploaie numai soare. sau *du soleil plein les yeux !* - *Observator cultural*, nr. 678, 21 iunie 2013
- p. 255 D’ale Festivalului, dinăuntru și din afară - *Observator cultural*, nr. 698, 13 noiembrie 2013
- p. 260 Carnet incomplet de note răzlețe , Sibiu iunie 2014, *Dilema veche*, nr. 540, 19 -25 iunie 201
- p. 263 A fost din nou la Timișoara, *Observator cultural*, nr. 724, 30 mai 2014.
- p. 267 Un Shakespeare al tuturor, *Dilema veche*, nr.535, 15-21 mai 2014
- p. 270 Scene și simeze sau despre teatru și stop-cadru, *Observator cultural*, nr.728, 27 iunie 2014

- p. 273 La Sibiu, cu încredere, despre teatru, *Observator cultural*, nr. 829, 1 iulie 2016
- p. 276 În ce crede și ce construiește un Festival, *Dilema veche*, nr. 645, 30 iunie- 6 iulie 2016
- p. 279 Festival Internațional Shakespeare, Craiova, Shakespeare pentru eternitate, *Scena.ro*, nr.32 (2), 2016
- p. 284 Putere și jocuri politice la Craiova. Festival Internațional Shakespeare, *Observator cultural*, nr. 822 (564), 12 – 18 mai 2016.
- p. 288 Un regat pentru Shakespeare, De zece ori Shakespeare, *Dilema veche*, nr. 635, 21-27 aprilie 2016
- p. 294 Trei zile în inima Europei teatrale, *Dilema veche*, nr. 638, 12 – 18 mai 2016
- p. 297 Note răzlețe: de la Ural la Alpii elvețieni, trecînd prin Carpați, Festival Internațional de Teatru, Sibiu, *Scena.ro*, nr. 33 (3), 2016
- p. 300 Cîteva note de spectator, sau criticul, o ființă greu de mulțumit, *Dilema veche*, nr. 663, 3 – 9 mai 2016
- p. 304 Interferențe și intemperii – străinii printre noi, *Dilema veche*, nr. 669, 15– 21 decembrie 2016
- p. 307 FNT 2016. Portret en 3D al unui festival condamnat la diversitate, *Observator cultural*, 14 noiembrie 2016
- p. 311 Cu dragoste și neliniște de la Sibiu. *Dilema veche*, nr 696, 22-28 iunie 2017
- p. 314 Cîteva păsări rare în zbor deasupra unui peisaj de „monștri sacri”, *Dilema veche*, nr 715, 2-8 noiembrie, 2017
- p. 317 Poveștile lunii după furtună sau cum se schimbă teatrul, noaptea la fulgerătură. *Observator cultural*, 10 noiembrie 2017
- p. 320 Muzica secretă și neschimbată a planetelor, *Dilema veche*, n° 742, 10-16 mai, 2018
- p. 323 Nasc și în Bucovina oameni...de teatru, , *Dilema veche*, n° 761, 20-26 septembrie, 2018.
- p. 325 Crize, comunicare și surplus, *Dilema veche*, n° 766, 25-31 octombrie 2018
- p. 328 100 de noi lumi se deschid pentru tine, Festivalul Național de Teatru, a 28 a ediție, București. 19-29 octombrie 2018, *Dilema veche*, n° 767, 1-7 noiembrie 2018
- p. 332 Carnet de Festival, sau cu ce am plecat de la Piatra Neamț. *Observator cultural*, n° 990, 10 octombrie 2019
- p. 335 Cîteva clipe magice ale teatrului – FNT 2019, *Dilema veche*, n° 819, 31 octombrie – 6 noiembrie 2019.

VI. CARTEA DIN SPATELE SCENEI

- p. 338 Călătoriile interioare ale unui „pătimaș” de teatru, *Dilema veche*, nr. 470, 14 – 20 februarie 2013
- p. 342 De zece ori altfel...teatre în ruptură, teatre în furtună, *Dilema veche*, nr. 553, 18 – 24 septembrie , 2014
- p. 345 Un Paris țesut din stofa amintirilor sau enigma din covor, *Dilema veche*, nr. 522, 13 – 19 februarie, 2014
- p. 347 Primii cincizeci de ani dintr-o nouă Galaxie a Soarelui, *Dilema veche*, nr. 567, 24-30 decembrie 2014
- p. 349 Înainte, înapoi, e mereu la fel de departe...sau cum să te cauți pe sine, înăuntru și în afară, *Dilema veche*, nr. 601, 19 – 25 august 2015
- p. 352 Ultima utopie teatrală a secolului trecut, *Dilema veche*, nr.711, 5-11 octombrie 2017





I. FILE RĂZLEȚE DE CRONICAR

Excesul ca una din artele frumoase sau Edouard De Max, românul de la Comedia Franceză

Eduard sau Edouard De Max, aceasta e întrebarea. Născut la Iași în 1869, fiu al unui medic, „cel mai iscusit mamoș din timpul său”¹, Emil Max, membru al Societății Literare Junimea, și al Profirei Romalo, vară cu Doamna Elena Cuza, Eduard de Max, societar al Comediei Franceze a fost definitiv adoptat de patrimoniul teatral francez, integrat în glorioasa litanie a marilor săi actori, Lekain, Talma, Mounet-Sully, De Max... Numele are desigur inflexiuni galice (particula fals nobiliară și-o datorează profesorului său de la Conservatorul parizian), și dacă pe vremuri i se reproșa uneori accentul și r-urile rostogolite sonor *à la roumaine*, nu s-a păstrat nici o înregistrare cu vocea sa, pentru a evoca farmecul său exotic ce a făcut să vibreze atîția admiratori. Genica Athanasiou, născută Eugenia Tănase, și-a îndulcit numele, încît mulți o credeau și o mai cred încă grecoaică, Elvira Popescu a preferat și și-a impus cu strălucire accentul și obîrșia românească. Eduard De Max nu a avut de ales și nici nu avea nevoie să aleagă, la cumpăna dintre *La Belle Epoque* și anii cei nebuni, *Les années folles*, etichete făcute parcă anume pentru el și pe care le-a ilustrat pe deplin. Personalitate excentrică, de o frumusețe tulburătoare, tînărul, educat în Elveția, sosește la Paris în 1886, unde urmează cursurile Conservatorului de artă dramatică pe care le termină cu două Premii întîi, pentru tragedie în *Hamlet* și pentru comedie în *Gringoire*, de Théodore de Banville. De la început nu știe ce-i măsura și cumulează premiile, dar și antipatia unui celebru și bătrîn critic de teatru, Francisque Sarcey, șocat de personalitatea debordantă a tînărului actor, și probabil de bruma de accent ce nu l-a părăsit niciodată dar care făcea parte din farmecul său „oriental”. „Îl masacrează pe Racine”, se pare că mormăia el cu năduf. Totuși, Sarcey va sfîrși prin a se lăsa cucerit de noutatea stilului lui De Max. Episodul îmi amintește de refuzul visceral, cîteva decenii mai tîrziu, al unui critic de la *Le Figaro*, J.-J. Gautier, ce detesta teatrul unui debutant numit Ionesco („...sunt și voi rămîne impermeabil la geniul lui Eugène Ionesco”), dar care, pînă la urmă s-a dovedit a fi totuși cît de cît... permeabil. E drept, mult mai tîrziu, pentru *Regele moare*, cînd criticul, bîntuit la rîndul său de angoasa morții, temă recurentă la Ionesco, se declară tulburat, aproape „complice”.² De Max debutează cu un enorm succes în 1891 pe scena Teatrului Odéon din Paris în *Britannicus* de Racine, cu Néron, rol ce-l va acompania toată viața. După acest personaj, numai excесе și furie savant dezlănțuită, De Max surprinde în rolul titlu din *Polyeucte*, tragedie de Corneille, jucat în nuanțe și tonuri reținute. Vreme de 20 de ani, De Max va fi prezent pe marile scene pariziene, partener în glorie cu vedeta

1 Vezi, Mirella Patureau; „Qu'est l'avant-garde devenue? Eugène Ionesco et la critique théâtrale en France”, în *La Critique, le critique*, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp.109-127.

2 Cf. Anca Costa-Foru, op. cit. p. 18

incontestabilă a epocii, Sarah Bernhardt. Excelează în marele repertoriu clasic, de pildă Xerxes în *Perşii* lui Eschil, sau în rolul titlu din *Oedip* de Euripide, dar şi în repertoriul contemporan, Rostand, Sardou, Ibsen. Preia de pildă în 1902 rolul titular din *Pui de vultur*; *L'Aiglon*, de Rostand, rol mitic creat de Sarah Bernhardt. Am descoperit din întâmplare în vitrina unui anticariat din Galeria Vivienne de lângă Biblioteca Naţională din Paris un superb afiş al spectacolului, încadrat într-o ramă aurită, cu De Max în alba uniformă a nefericitului Duce de Reichstag, Puiul de vultur. Amintirea lui Sarah Bernhardt în acest rol în travesti e încă vie, şi anticarul, de bună credinţă, indicase ca legendă, numele actriţei, pe care însă a modificat-o, după „probele” mele. Librarul-anticar a avut apoi amabilitatea de a ne împrumuta gratuit tabloul cu ocazia colocviului dedicat artiştilor români pe scenele franceze organizat la ICR Paris în aprilie 2011. (Sugestie în atenţia unui eventual Mecena iubitor de teatru: tabloul şi-ar avea locul într-un muzeu din România sau în sălile Ambasadei de la Paris, unde De Max era invitat pe vremuri să recite din Eminescu.)

Prin lornieta vremii, de departe şi de aproape

Un ziar din epocă, sub o caricatură a actorului, nu lipsită de tandreţe, învăluit cu un gest sublim într-o togă încărcată de bijuterii, sublinia tocmai contrastul, ca esenţă însăşi a personalităţii sale: „Cînd iese prin oraş, autobuzele se opresc ca să-l privească trecînd. Spectacolul merită osteneala! Căci Domnul De Max se îmbracă ca un pedichiurist bucureştean ce ar fi făcut avere din comerţ de ȱgări cu muştiuc aurit...Dacă aveţi ochii sensibili, priviţi-l prin ochealari fumurii! Pe scenă însă, De Max e cu totul altceva! E beţia unei frumuseţi orientale şi fastuoase, de o splendoare verbală şi plastică neegalate pînă acum; un trup puternic şi felin; o voce care se dezlănţuie asemeni vestitului „fulger de catifea” a lui Talma.”³

Hiperbolele abundă sub penele contemporanilor, la fel de excesive ca personajul însuşi: „Unic şi de o frumuseţe incomparabilă printre toţi. El personifică în mod magnific în prezentul fără vlagă şi plat, decadenţa cu tot ceea ce ea are de eroic şi de morbid... Ah, acest profil! Este o viziune de neuitat pentru cei ce l-au văzut...Se simte că Domnul De Max poartă în el orgoliul neîmblînzit al rasei sale orientale...Este un prinţ exilat, departe de patria flamboiantă a viselor sale, şi cînd dorinţa sa arzătoare şi secretă se împlineşte, simţim că gloria rasei sale îl farmecă şi-l poartă, că se evadează către imposibil şi către Cetatea ideala a Visului.”[□]

Actor de contraste, liric şi grandilocvent, simplu sau realist, inteligent, cultivat, rafinat, De Max trecea firesc de pe marile scene, de la Odéon sau de la Comedia Franceză, în grădinile de vară (*théâtres de verdure*) sau La Cigalle, cabaret din Montmartre. Memorabilă a rămas apariţia sa în *Prometeu*, spectacol hibrid, pe un text de Jean

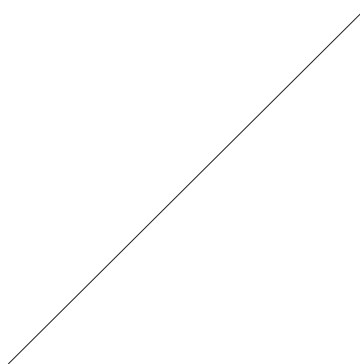
Lorrain, scriitor „decadent” de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, pe muzică de Gabriel Fauré. Spectacolul se defăşura în aer liber, într-un cadru natural maiestuos, la Arenele de la Beziers, în 1901. De Max, superb atlet cu bucle negre, era răsturnat gol pe o stîncă, la aproape 20 de metri deasupra unui public complet subjugat de vibraţia poetică a vocii sale, de prezenţa sa sculpturală.

3 Hector Fleischmann, *De Max, étude critique*, Paris, 1904.

La cumpăna între secole

Flamboaiant și generos, rafinat și excesiv, De Max ignora măsura în toate. Recita cu plăcere Baudelaire, Verlaine sau Verhaeren, dar se complăcea în compania tinerilor scriitori, Gide îi dedică piesa sa *Saul*. În 1908 De Max organizează un matineu poetic la Teatrul Femina de pe Champs Elysées pentru a lansa un poet debutant de 19 ani, Jean Cocteau. Apare în spectacole somptuase montate în cadrul stagiunilor Baletelor ruse pentru Ida Rubinstein și se regăsește astfel într-o montare de Meyerhold, în singurul spectacol realizat la Paris de regizorul rus, în 1913, cu *Pulcinella*, „dramă feudală” scrisă în franceză de Gabriele d’Annunzio și jucată la Châtelet. Întreg Parisul, adică elita artistică și intelectuală a capitalei franceze, asistă la repetiția generală și aplaudă frenetic vedeta serei, Ida Rubinstein, și partenerul său Edouard De Max, în rolul fastuos la Prințului de Tyr. Bineînțeles Ida Rubinstein în rolul titlu e remarcată de critică „Chiar când merge pare că dansează” Cât despre De Max, Abel Hermant scrie : „Iată prințul de Tyr, plin de ardoare, fastuos, numai foc și pară. Este Domnul De Max. Ca întodeauna excesiv, grandilocvent, perfect pentru a exprima sentimentele un pic artificiale dar totuși impresionante ale unui potentat fantastic, el realizează cu pitoresc aceste imagini de vitraliu, în culori flamboaiente, pe care imaginația noastră le împrumută acestor personaje superbe și violente.” Și subliniază: „De Max a dovedit încă o dată că nu este un improvizator care se lasă condus numai de geniul său, ci dimpotrivă, că este cel mai savant și cel mai disciplinat dintre trágedienii”.⁴ De Max este fără îndoială unul dintre cei ce au înțeles cel mai exact ce voia regizorul rus, noile sale metode de lucru, trágedian conștient și rezonabil, chiar și în exces.

Scena.ro, nr. 18 (2), 2012



⁴ Béatrice Picon-Vallin, „Meyerhold au Châtelet. *La Pisanella* de D’Annunzio, juin 1913”, în *Le spectaculaire dans les arts du spectacle. Du romantisme à la Belle Epoque*, Paris, Ed. du CNRS, 2006, pp. 215-230.

Despre o cochilie suprarealistă și lumina unei stele ce s-a stins: Génica Athanasiou în penumbrele avangardei pariziene (I)

Cine mai cunoaște astăzi, în afara de câțiva erudiți critici de cinema, numele actriței din filmul *La Coquille et le clergyman*, realizat de Germaine Dullac după un scenariu de Antonin Artaud și care a provocat un celebru scandal în 1928 la Studio des Ursulines din Paris, declanșat de suprarealiști în frunte cu André Breton? Numele lui Artaud, personaj mitic al teatrului francez, ne poate trimite însă la „împricinată”, Génica Athanasiou, și la volumul epistolar *Lettres à Génica*, apărut postum la Gallimard în 1969. Totuși, scrisorile pe care Artaud i le-a trimis pe vremea poveștii lor pasionate de dragoste între 1922 și 1927 sunt citate de critici mai degrabă ca un complement de informație în marginea portretului acestui „sinucigaș al societății”⁵. Chiar dacă un spectacol parizian, un recital de Carol Bouquet care a reluat aceste scrisori pe scena de la Théâtre de l’Atelier și a efectuat în februarie 2011 un turneu la București, a reușit să reanime o clipă chipul acestei eroine uitate, interesul rămîne relativ, ca o pîlpîire fugară. Scriitorul Thierry Galibert, întrebat într-un interviu care dintre operele lui Artaud îl definește mai bine, răspundea : „Îmi cereți imposibilul căci spre diferență de scriitorii tradiționali, opera lui Artaud formează un întreg (...) Totuși aş spune ca toată lumea *Teatrul și dublul său* și *Voiaj în țara Tarahumaras*. Dar, aş adăuga o notă mai personală : *Scrisorile către Génica Athanasiou*. Génica a fost fără îndoială marea dragoste a lui Artaud. Era actriță ca și el și scrisorile pe care i le adresează sunt în același timp evocarea cea mai dureroasă pe care un om a putut s-o facă despre suferința sa, și una din cele mai frumoase corespondențe de dragoste ce pot fi citite.” Fără îndoială, scrisorile sunt cea mai bună cale de acces către gîndirea lui Artaud pentru cititorul care ar ezita să se piardă în operele sale majore, febrile și intense.

Dar, Génica Athanasiou a fost în perioada interbelică o artistă cunoscută în teatrul de avangardă, fiind una din principalele actrițe din trupa lui Charles Dullin, a cărui elevă a fost, și a cărei carieră a continuat cu alți regizori cunoscuți, Georges Pitoeff, Roger Blin, sau în cinema cu Jean Grémillon, dispărînd apoi trepat după ultimul război mondial.⁶

5 In 1947, Artaud publică cu cîteva luni înainte de moartea sa, eseul *Van Gogh, le suicidé de la société*, artist în care recunoaște «l’homme frère».

6 S-a stins din viață în 1966 la spital, transportată de la Casa de bătrîni pentru artiști de la Couilly de Pont-aux-Dames, la 45 de km Est de Paris. În mormîntată în cimitirul din sat, piatra sa tombală a fost distrusă în timpul furtunii din decembrie 2000 și osemintele sale au fost reunite cu altele într-o groapă comună. Nici o inscripție nu poartă astăzi numele său.

Aceste cîteva rînduri s-au născut din dorinţa de a regăsi şi poate impune mai trainic un chip uitat, pierdut catîtea altele în ninsorile de altădată.⁷

Théâtre de l'Atelier sau lecţia Laboratorului artistic

Născută în 1897, Eugenia Tănase, sau Tănăsescu,⁸ după numele său adevărat, soseşte la Paris în 1919 şi devine eleva lui Charle Dullin, unul din cei „patru stîlpi” ai Cartelului (alături de Louis Jouvet, Gaston Baty şi Georges Pitoeff). Ca şi toţi marii Maeştri ai Teatrului de Artă, de la Stanislavski la Strehler, trecînd prin Craig sau Copeau, Dullin era conştient că pentru a schimba teatrul din temelii, trebuia plecat de la bază: crearea unei şcoli. Aceasta va fi Théâtre de l'Atelier, fondat în 1921 pe structura şcolii înfiinţate în 1919, şi care nu va fi un teatru oarecare, ci un laborator. Ca şi Copeau în Burgundia sau Stanislavski înaintea lui la Puşkino, Dullin pleacă cu elevii săi la ţară, dincolo de zgomotele şi tentaţiile oraşului. Împreună cu fideli săi – căci pentru ei, teatrul este o religie – se instalează într-un sătuc din Loiret într-o atmosferă de falanster şi de fervoare artistică. În 1921 revin la Paris şi joacă într-o fostă prăvalie de vopsele *Viaţa este un vis* de Calderon cu un dispozitiv scenic şi costume, semnate de Artaud, care a integrat între timp trupa. Génica Athanasiou e una din elevele cele mai asidue. Artaud sublinază că în afară de repetiţii şi de spectacole, trupa continuă să se exerseze, fiecare actor redevine elev. În 1921 Dullin montează şi interpretează rolul titlu din *Avarul* lui Moliere, rol pe care îl jucase la Copeau, la Vieux Colombier. Pentru spectacolul său el face apel la improvizaţii cu elevii, care îi sugerează un prolog. La avanscenă, Dullin-Harpagon e instalat la masa sa de machiaj şi valetul îi introduce vizitatori neprevăzuţi. Printre ei, Génica Athanasiou care joacă „o fată tînăra care vrea să facă teatru”. Ai pregătit o scenă, o întreabă maestrul. „Nu, doar improvizaţii plastice !” Ceea ce şi face sub ochii interesaţi ai lui Dullin care îi mai cere şi alte improvizaţii. Un trandafir, propune Génica. Spectatorii, amuzaţi, propun şi ei din sală, lansează teme, publicul este încîntat, critica aplaudă. Génica deabia debarcase la Paris şi e de crezut că la început, franceza ei era mai şovăitoare, păstrînd apoi un accent, pe care critica nu va întîrzia să-l găsească şarmant. Ceeace nu a împiedicat-o mai tîrziu, în 1929, să joace o bretonă, cu *une coiffe traditionnelle*, într-un film de Gremillon, e drept, mut. În 1922 Teatrul Atelier se instalează la Paris, în Monmartre, într-o mică piaţă străjuită de arbori unde continuă să existe şi astăzi.⁹

7 Pe 4 aprilie 2011, ICR Paris a organizat un colocviu intitulat „A la recherche des neiges d'antan: de Sarah Bernhardt et Edouard de Max à Maria Ventura et Génica Athanasiou”, la care am participat ca organizator şi cercetător. Cu această ocazie a fost proiectat filmul *La Coquille et le clergyman*, cu o copie inedită, recent restaurată. O expoziţie, „Scènes françaises, acteurs roumains”, fotografii, documente şi obiecte diverse, a avut loc toată luna aprilie, în marginea acestei zile de studii, la care au participat universitari şi cercetători francezi sau de origine română. Țin să menționez contribuția la acest capitol a Ancăi Costa-Foru, cu volumul său, esențial și solid documentat, *Actori români societari la Comedia Franceză*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2006, și care-i dedică actriței românce (care, totuși nu a fost societară a ilustrei case) un scurt sub-capitol, pp. 176-178.

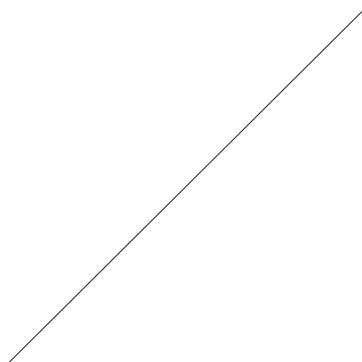
8 Există mai multe variante și ortografii ale numelui său, am optat însă în acest articol pentru ortografia cu care apare în presa și pe afișele franceze, Génica Athanasiou.

9 Teatrul Montmartre a fost creat în 1822, cu un repertoriu de melodrame și vodeviluri, Dullin a jucat de altfel aici în 1905, tînăr debutant. Teatrul a fost renovat în 1907 și Sarah Bernhardt a dat două reprezentații cu *Dama cu camelii*. Din 1914 în 1922 teatrul a funcționat ca sală de cinema.

Întâlnirea cu Artaud și primul triumf

Artaud, recomandat de Firmin Gemier, vine să facă o audiție la Dullin care-l angajează imediat. Întâlnirea cu Génica a avut deci loc în toamna lui 1921. Toți martorii din epocă vorbesc despre frumusețea tinerei actrițe. Este prima iubire din viața lui Artaud, singura femeie cu care a împărțit mai mulți ani, între 1921 și 1927 o existență cotidiană, în ciuda despărțirilor și a raporturilor tumultuoase. O experiență unică, marcată de farmecul Génicai, care, după mărturiile celor ce au cunoscut-o, era irezistibil... Génica a jucat în mai toate piesele de la Atelier din marea perioadă dar va obține un adevărat triumf în 1922 în rolul titular din *Antigona*, o adaptare după Sofocle de Jean Cocteau și pusă în scenă de Dullin, care joacă Creon și Artaud Tiresias. Decorurile sunt de Picasso, muzica de Honneger iar costumele de Coco Chanel. Revista *Nouvelles littéraires* din 30 decembrie scrie : „Domnișoara Athanasiou este Antigona. Nu am văzut niciodată o identificare mai perfectă între o artistă și personajul pe care-l reprezintă. Trebuie să spun ca nu-mi imaginam o Antigona atât de frumoasă.” Un alt jurnalist, mai degrabă monden, Khim, comentează astfel apariția actriței române : „De origine greacă, ea vorbește prost franțuzește. Cocteau povestește că a învățat-o rolul silabă cu silabă, ceea ce face o dicțiune stranie: în fiecare seară e răscolitoare.” E greu de crezut însă că Génica, care jucase deja la Dullin mai multe roluri, chiar dacă a păstrat un accent, straniu sau răscolitor, ar fi avut nevoie să învețe textul ca un papagal. Atunci ca și acum, procedeul face parte din clișeele jurnalistice, sau poate pur și simplu este o tehnică de marketing, „exotismul”, real sau imaginar se vinde mai bine... Mulți ani după ruptura lor, Artaud vorbește încă despre Génica în *Antigona* : „Dacă în această piesă a existat un adevărat triumf uman el a fost cel al actriței tragice Génica Athanasiou. Nu am să uit niciodată vocea de aur, respirația întretăiată, misterioasă, a Génicai Athanasiou - Antigona. Plângerea ei venea de dincolo de timp. Ca purtată pe spuma unui val din Mediterană, într-o zi inundată de soare; semăna cu o muzică de carne care se răspândește în tenebrele înghețate. Era cu adevărat vocea Greciei antice.”

Scena.ro, n° 15, octombrie-noiembrie-2011.



Două scandaluri din avangarda anilor 20 : de la *Antigona* lui Cocteau la primul film suprarealist, fluerat de ei înșiși. Génica Athanasiou (II)

Mulți ani după sfârșitul poveștii sale de dragoste cu Génica Athanasiou, Artaud își amintea cu nostalgie de „triumful uman” și artistic al actriței în *Antigona*, spectacolul eveniment creat la Théâtre de l’Atelier în 1922. „Nu am să uit niciodată vocea de aur, respirația întretăiată, misterioasă, a Génicai Athanasiou – Antigona”. Dullin semna regia și îl juca pe Creon, Artaud, deși tânăr, era proorocul Tiresias. *Les Nouvelles Littéraires* din 30 decembrie 1922 salută adaptarea lui Cocteau: „*Antigona* a căpătat recent o strălucitoare lecție de tinerețe”. Pentru Artaud, autorul „a mers la surse (...), a vrut să ne dea un echivalent actual al substanței dramei antice, pentru ca să putem crede din nou în ea”. Dullin făcuse apel la actori veniți din culturi și cu origini diferite, dând viață unui univers poetic populat de personaje fabuloase.

De la Sofocle la Cocteau, cu Picasso și Mademoiselle Chanel

Totuși, presa nu era unanimă și în mod paradoxal, în ciuda unor nume ca Picasso, Cocteau sau Honneger pe afiș, criticile cele mai acerbe au venit din partea avangardei. Grupul suprarealiștilor au șarjat primii: André Breton, Raymond Duncan, Andre Gide se declară consternați, invadează sala în seara premierei și provoacă debandada. Reproșurile sunt adresate mai cu seamă lui Cocteau, personaj fascinant dar considerat frivol, definitiv mic burghez de către „revoluționarii” suprarealiști: nu numai că a accelerat textul lui Sofocle, condensat într-un act dar l-a „spălat” cu totul de orice lustru sau patină; la care Cocteau replică „patina e machiajul bătrânelor cochete”. Decorul lui Picasso, de o nuditate olimpică, ascunde Corifeul care nu e altul decât Cocteau, care se abține cu greu să nu urle către sală. „Nu rîdeți...nu e de Cocteau. E sublim...E de Sofocle”. Și dacă Breton organizează scandalul și tinerii se cațără pe felinarele din stradă ca să-i vadă mai bine pe cei ce creaseră cu doi ani în urmă un buzz cu *Le Boeuf sur le toit*,¹⁰ Cocteau e pierdut în mod definitiv pentru avangardă. De fapt, publicul e încântat, în acest Paris al anilor nebuni, unde scandalurile dadaiste și farsele suprarealiste se țin lanț. Gide, notează telegrafic în *Jurnalul* său din 16 ianuarie 1923: „Fost ieri la Vieux-Colombier unde trupa lui Dullin juca *Antigona* sau „Doamna lui Sofocle” de Cocteau. Suferit intolerabil de sosul ultra-modern.” Jean Cocteau, într-o scrisoare adresată lui Jacques Maritain, scrie: „Elisabeth, e Antigona pe mîna furiilor.” Paul Valéry îi spune Abatelui Mugnier că „*Antigona* lui Cocteau e ceva schematic, atroce, care a suprimat tot ceea ce era nobil și uman în piesă.” Dar spectacolul e departe de a fi un eșec, reacția publicului a fost în general entuziastă, au avut loc o sută de reprezentații, ceea ce pentru epocă era un succes, iar scandalul

¹⁰ *Le Boeuf sur le toit*, farsă muzicală de Darius Milhaud, jucată în 1920 la Comédie des Champs Elysées, la care au participat tinerii suprarealiști, în spiritul *Mamelelor lui Tiresias* de G. Apollinaire sau *Parade* de Eric Satie.

bătăioșilor suprarealiști e departe de a-i fi dăunat, dimpotrivă. Decorurile erau semnate de Picasso, corul înlocuit de măști suspendate, iar costumele erau semnate de Coco Chanel. Cocteau explică „panșantul” său pentru marele star al modei pariziene: „Am solicitat-o pe Domnișoara Chanel pentru că este cea mai mare creatoare de costume din epoca noastră și nu îmi imaginez fiicele lui Oedip prost înbrăcate”¹¹. Astfel, costumele celor două prințese tebane păreau în același timp primitive și elegante. În schimb, nu avem date despre costumele bărbaților, se știe doar că războinicii purtau tunici de lână roșii, iar machiajele de un ocru cărămiziu pentru bărbați, de un alb lăptos pentru femei, făceau să se detașeze figurile pe fundalul de un albastru violet și pe care Picasso pictase coloane antice. Corul e reprezentat de măști metalice, pictate de Picasso și Cocteau, agățate pe pînza din fundal, în care e făcută o gaură prin care vorbește Corifeul, jucat de Cocteau însuși. Autorul notează în prefața piesei: „Viteza extremă a acțiunii nu trebuie să împiedice actorii să articuleze apăsător și să se miște puțin. Corul și Corifeul se rezumă la o voce care vorbește repede și cu o voce de cap ca și cum ar citi un articol de ziar.”

Artaud părăsește în 1923 Théâtre de l’Atelier dar Génica Athanasiou continuă să joace în compania lui Dullin.¹² Actrița mai participă alături de Artaud la alte spectacole, pe care le-am numi astăzi experimentale, la Teatrul Alfred Jarry, creat de Artaud, Roger Vitrac și Robert Aron. Paralel, începe să filmeze într-un film realizat de Germaine Dulac, după un scenariu de Artaud, *La Coquille et le clergyman*, unul din primele filme suprarealiste și care va declanșa curînd un alt mare scandal provocat de suprarealiști.

Rizibila sau marea bătălie de la Ursuline

Artaud depune în aprilie 1927 la Societatea Autorilor de Film scenariul filmului *Cochilia și clericul*. Suntem la apogeul filmului mut și a filmului experimental, născut o dată cu avangardele anilor 20¹³, de care Artaud încearcă să se delimiteze. Pentru el „e clar că tot ce am văzut pînă acum sub culoare de cinema abstract e departe de a reprezenta una din exigențele esențiale ale cinematografului. Între abstracție vizuală pur geometrică (vezi filmele lui Eggeling) și film de peripeții există o altă cale”. Și mai departe: „Caut în scenariul care urmează să realizez această idee de cinema vizual unde psihologia însăși este devorată de acte”. Previne însă: „Acest scenariu nu este reproducerea unui vis și nu trebuie considerat ca atare. Nu voi căuta să justific incoerența sa aparentă prin scuza facilă a unui vis.” Nu vom rezuma nici scenariul, nici filmul, căci Artaud însuși refuză orice echivalență între limbajul vizual și cel scris.” Nu am considerat niciodată acest film

11 Reluat în *Cahiers Jean Cocteau*, nr 10, *Théâtre inédit et textes épars* - Avec Jean Cocteau à travers le «Journal intime» de Roger Lannes, Paris, Gallimard, 1985.

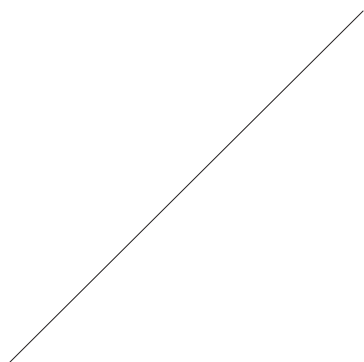
12 Un detaliu pitoresc pentru românca care primise între timp naționalitatea franceză: în 1931 ea joacă rolul Nadejdei Krupskaja, soția lui Lenin, în *Țarul Lenin* de François Porché, pentru care culege elogiile criticii. „Printre excelenți colaboratori ai Domnului Dullin, trebuie să remarc în mod special pe Madame Génica Athanasiou – care figurează în program sub numele de Madame Génica – care interpretează, renunțînd la orice cochetarie, figura foarte exactă a modestei, ferventei și ștersei Nadia Lenin.”

13 Un prim val, zis și pictural, e ilustrat de filme ca *Rythm 21*, de Hans Richter, 1921, *Simfonia diagonală* de Viking Eggeling, 1923, sau în Franța, *Balet mecanic*, 1924 de Fernand Léger și *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp, în 1926.

ca o demonstrație a unei teorii oricare ar fi ea. Este un film de imagini pure și sensul trebuie să se degajeze din strălucirea însăși a acestor imagini.”

Filmul a fost prezentat în public pe 9 februarie 1928 la Studio des Ursulines din Paris și a fost unul din scandalurile celebre ale suprarealiștilor, care aveau, cum am văzut deja, secretul fabricării unor astfel de manifestări. „Scandalagii”, sunt conduși de Breton, Louis Aragon și Artaud, proiecția este întreruptă, dar filmul va fi reluat după câteva zile. Se pare totuși că diferendul nu a fost atât de ordin estetic - filmul e superb, o demonstrație strălucitoare de ritmică muzicală a imaginilor - cât de ordin de supremație a dreptului de autor: Germaine Dulac respectă scenariul lui Artaud dar semnează „compoziția vizuală”. De fapt, suprarealiștii, în frunte cu Artaud, refuză dreptul regizoarei de a semna o „operă de autor”. Refuz (machismul suprarealiștilor e evident) care a mers pînă la insulte penibile la adresa lui Germaine Dulac, a cărei carieră a suferit după acest conflict. Filmul a fost reconstituit în 2004, într-o versiune apropiată de original, dar o copie poate fi văzută cît se poate de legal pe un site dedicat avangardelor din secolul trecut (www.ubu.com) și poate fi vizionat astăzi dincolo „de mode și timp”.

Scena.ro, n° 17, aprilie (1), 2012.



Terribilul „Pyrrrus, roi d’Epirre”, sau nostalgia teatrului baroc

Pentru românii ce încep să învețe dulcea limbă a lui Molière, una din primele probleme¹⁴ ce se pot pune ar fi „cum să graseieze” *à la française*, adică cum să evite bolovănosul **R** pe care l-am moștenit de secole și care intră în ceea ce se cheamă baza de articulație a unei limbi. Alta ar fi fost viața dacă pe vremea, să zicem, a lui Matei Basarab sau a lui Brâncoveanu Constantin, boier vechi și domn creștin, un oaspete român la Versailles ar fi putut asista la un spectacol de teatru, pe vremea barocului triumfător, când **R**-urile se rostogoleau fără sfială, până la exces. Cum se juca și mai ales pronunța teatrul francez acum trei sau patru secole, iată o întrebare care chiar dacă nu ne împiedică să dormim, are meritul să fie pusă. Am avut plăcerea să nimeresc acum vreo patru ani în inima unui Festival de teatru baroc, jucat de pasionați, profesioniști erudiți dar care au știut să trezească interesul unui public tânăr, deosebit de receptiv. În inima acestui Festival se găsea o tânără companie, intitulată *La Fabrique de théâtre*. (*Décidemment*, în ultima vreme teatrul se întoarce în forță la fabrică, intrând pe uși și pe ferestre.) Spectacolele contemporane în acest stil sunt rare, privite cu simpatie dar mai degrabă ca niște ciudățenii sau curiozități de erudiți. Era vorba de Primul Festival de teatru baroc, „Eclats du baroque”, „Straluciri baroce”, ce a durat două luni, în aprilie-iunie 2007, răgaz în care au fost prezentate 14 spectacole cu peste o sută de reprezentații, 50 de artiști – actori, muzicieni, choreografi – la care s-au adăugat conferințe, stagii sau ateliere de creație, expoziții de costume și machete de decor. Locul era simbolic, un mic teatru parizian, Théâtre du Ranelagh, o sală sculptată toată în lemn ca un instrument de muzică prețios, construită în secolul al XVII-lea pe colina de la Passy, pe terenurile Castelului de Boulainvilliers, nu departe astăzi de muzeul Balzac și de Radio France, și unde Rameau era odinioară un invitat permanent. Dar tot atât de simbolic e amănuntul că trupa ce se găsea în inima acestui Festival venea de undeva de pe Valea Loarei, regiune mitică a castelelor Renașterii și a barocului înfloritor. Trupa, *La Fabrique de theatre*, e animată de Jean-Denis Monory, actor, regizor și muzician. Evenimentul era inedit, important, chiar dacă se înscria pentru moment într-o dimensiune experimentală a peisajului teatral francez de astăzi.

Dacă muzica barocă s-a impus în Franța de mai bine de treizeci de ani – impulsul a venit din Olanda sau din Anglia – și dacă formații ca Les Arts florissants, dirijată de William Christie, Les Musiciens du Louvre sub conducerea lui Marc Minkovski sau Jordy Saval și al său Hesperion XX, se bucura astăzi de o notorietate internațională, teatrul baroc reprezintă fără îndoială pentru publicul francez o revelație, o adevărată întoarcere la surse. Baroc, cuvânt de origine portugheză, definea la început un caracter bizar, după numele unei scoici a cărei formă stranie șoca la prima vedere. Barocul e excentric, extravagant, excesiv. Prin extensie, barocul desemnează un curent artistic apărut în Europa în secolul al XVII-lea și care a durat peste un secol, în ruptură cu stilul clasic al Renașterii și formele sale armonioase. Teatrul nu a evitat această exagerare a sentimentelor, emfaza și strălucirea tonului. Teatrul baroc redescoperit astăzi,

14 Problemă falsă, căci farmecul unei actrițe ca Elvira Popescu a fost tocmai accentul său *à la roumaine*. Se pare chiar că Edouard de Max, societar al Comediei Franceze, născut la Iași în 1869, celebru pentru vocea sa superbă de bronz, a păstrat toată viața accentul *rocailleux*, al plaiurilor sale natale.

mai întâi în câteva cercuri de inițiați, își recâștigă treptat titlurile sale de noblețe în fața unui public curios și pasionat. Căci teatrul baroc – și mă gândesc aici în primul rând la stilul său de reprezentare și nu la marile texte reluate în repertoriul clasic, de la Racine la Molière - e un gen special, dificil de acces, înecat sub praful celor câteva secole ce ne despart de strălucitele sale personaje. Dacă muzicienii barochiști au făcut apel la vechile instrumente de epocă pentru a regăsi sunetul original al muzicii de odinioară, adepții teatrului baroc au redescoperit sau reinventat vechile reguli de joc, o anume stare arhaică a limbii. Regulile dicțiunii baroce sunt clare și pot fi reduse la câteva exigențe : sunetele sunt accentuate, pronunțate cu tărie, consoana **R** e rulată, rostogolită, un soi de **rrr**, *Pyrrrus*, *roi de l'Epirre*, toate consoanele finale, de pilda **S** ce indică pluralul, și care e mut în franceza de astăzi sunt pronunțate, la fel ca și toate literele unui cuvânt ce sunt perfect audibile; litera **H**, aspirată și inexistentă în pronunțarea actuală capătă glas „ma **haine**, je vous **hais**”. Limba capătă astfel o prezență aproape fizică, ca o prăvălire concretă de sunete ce prind corp și dau rezonanță aerului. La prima vedere, ar putea fi vorba de o pronunțare dialectală de epocă, o anumită înrudire cu franceza vorbită în Canada, în Quebec. Greșeală însă : e vorba pur și simplu de un cod teatral, inventat pentru scenă.

Pentru contemporanii lui Molière sau Racine, acest tip de pronunțare era la fel de straniu ca și pentru spectatorii de astăzi. Dicțiunea barocă impunea actorului o tehnică specială și în același timp cerea și spectatorului să depășească primele dificultăți, șocul acestei audiții neașteptate. Jean-Denis Monory a mers direct la sursă, a cercetat vechi documente și ceasloave, gesturile, expresiile jocului actoricesc sunt reconstituite după gravuri de epocă, gândirea plastică e îmbogățită de texte și mărturii ale vremii. Căci și corpul și mișcările sale aveau alte reguli : gesturile, poziția picioarelor, a mâinilor, a degetelor erau codificate, exact ca în alt gen teatral de epocă, dansurile indiene kathakali. Anumite gesturi sunt împrumutate din limba semnelor. În spectacol, lumina venea de la o rampă strajuită de lumânări, ce sublima chipurile actorilor machiați după moda vremii, farduri albe, ca niște măști străpunse de jocul expresiv al privirii, al ochilor subliniați cu negru, un soi de magie lentă se instaura, un tablou de epocă prindea viață. Totul devine atunci clar, explica regizorul în programul festivalului : „Andromaca sau Phèdra sunt fiice de Regi și de Zei și dintr’odată lumea noastră modernă nu le mai pune la îndoială : durerea lor implacabilă și imensă ne mișcă cu o simplitate derutantă.” Variațiile vocale pline de muzicalitate, legate de gesturi codificate – simbolice sau demonstrative – pot sublinia astfel poezia unui autor tragic, ca de pildă Racine, sau savoarea comică a unui Molière. *Fabrica de teatru* amesteca în mod fericit toate genurile dramatice, de la *Andromaca* de Racine, Poveștile lui Perrault sau fabulele lui La Fontaine, adaptate scenic, la teatrul de bâlci, cu *Tabarin*, sau scrierile libertine, ca de pilda *La Ruelle du plaisir*, Străduța plăcerii până la un Molière, plin de viață, de zgomot și de culoare cu *Médecin malgré lui*, Medic fără voie. Nimic nu înlocuiește însă șocul sonor al unui astfel de spectacol, imaginea ireală a unei lumi ce a atins paroxismul durerii sau stridența jocului...Merita fără îndoială să ne punem întrebarea pentru a găsi câteva fragmente de rapuns... posibile, nesigure, căci efemerul lasă doar firave și înșelătoare mărturii.



Cum se pieptăna *Cîntăreața cheală* de E. Ionesco, ieri și azi¹⁵

Le Pompier: A propos, et la cantatrice chauve ?

Mme Smith: Elle se coiffe toujours de la même façon !

Cîntăreața cheală, anti-piesă, Scena X

Nimeni nu ignoră astăzi debuturile furtunoase și dificile ale piesiei lui Eugen Ionesco, mai întâi în 1950 la Théâtre des Noctambules, fost garaj reconvertit în sală de spectacol, astăzi dispărut și în fine începînd din 1956 la „cavoul” sau pivnița de la Huchette, în inima Cartierului latin din Paris. Tot cum nimeni nu ignoră că piesa se joacă aici fără întrerupere pînă în ziua de astăzi, minusculă sală legendară devenită de acum un adevărat muzeu al teatrului de avangardă a anilor 50. După insultele și neînțelegerile profunde al căror campion a fost pe vremuri nefericitul critic de la *Figaro*¹⁶, au urmat anii consacrării și ai „clasicizării” incomodului dramaturg. Și de aici roata a început iar să se învîrte, în sens invers, reproșîndu-i-se de astă dată căderea într-o altă formă de convenționalism, avangarda anilor 50 era acum bătrînă la rîndul ei. Ionesco continuă însă să fie jucat traversînd toate acestea valuri, la modă sau împotriva ei și fiecare generație descoperă fiecare un alt chip. În 1991, o tînără companie animată de regizorul dramaturg Jean-Luc Lagarce alege să se confrunte cu acest text fondator al „anti-teatrului contemporan” (cu mult înainte ca Hans Thies Lehmann să inventeze „teatrul postdramatic”, în 2006). Jean-Luc Lagarce este un dramaturg jucat și cunoscut în România, grație traducerilor Ancăi Rotescu și spectacolului lui Radu Afrim cu *Pur și simplu sfîrșitul lumii* și nu mai e nevoie să amintesc aici datele sale biografice ca și tragica sa dispariție. Ori, se petrece un fenomen interesant și rar, la cincisprezece ani de la creația spectacolului și la aproape zece ani de la moartea regizorului, interpreții săi decid să reia spectacolul, exact cum a fost, păstrat în memoria actorilor și cu decorul inițial, conservat în mod miraculos. Fenomenul e rar, dar nu unic, e gestul unei echipe, neconsolate, unite în jurul unui creator, răpit prea devreme de zeii geloși pe noi bieții muritori, pentru a păstra o parte din ce i-a unit odinioară.

¹⁵ Piesa, pusă în scenă de Jean-Luc Lagarce în 1991, a fost reluată în 2006 la Théâtre de l'Athénée Louis Jovet din Paris. După «anul Lagarce» în 2007, cînd regizorul, dispărut în 1995, ar fi trebuit să împlinească 50 de ani, au urmat o serie de turnee în Franța și străinătate, printre care FNT, București în noiembrie 2009.

¹⁶ Mult mai tîrziu, în pragul bătrîneții, Jean-Jacques Gautier, care a semnat cîteva decenii cronică teatrală la *Figaro*, mărturisea cu tristețe că ratase acest debut dar că de acum gustă din plin piesele acestui „fumist genial”, după spusele unui alt critic celbru al aceluiași cotidian, Pierre Marcabru, „metec deșrădăcinat” (expresie a filozofului și dramaturgului Gabriel Marcel, devenit academician). Pentru J.J. Gautier, revelația a fost *Regele moare*, și bătrînul cronicar se revela sensibil, aproape complice cu angoasa profundă ce a traversat întotdeauna teatrul lui Ionesco, oroarea de bătrînețe, spaima de moarte.

Așa s-a întâmplat de pildă cu unul dintre cei mai interesanți coregrafi francezi, Dominique Bagouet, dispărut și el în 1992 de sida, ale cărui coregrafii au fost prezervate și continuă să fie difuzate de membrii fideli ai companiei sale. Gestul e mult mai facil pentru un spectacol coregrafic, căci dansul clasic ca și baletul contemporan pot fi notate, după o codificare proprie, ajutate astăzi de numeroase versiuni filmate. Pentru *Cîntăreața cheală*, există bineînțeles textul, declarațiile regizorului, fotografiile. Dar baza, după spusele actorilor, conduși de un coleg devenit regizor, François Berreur, care interpreta rolulul căpitanului de pompieri, a fost reconstituirea pas cu pas, a memoriei gestului, a desenului scenic. De fapt ce conta în primul rînd era viziunea regizorului ce răsturna la rîndul său în 1991 convențiile și propunea o lectură ce spăla pur și simplu de pe retina spectatorului amintirea de acum „clasică” de la Huchette sau ideea pe care spectatorul contemporan și-o face despre teatrul absurdului. Ce mi se pare interesant, mai ales pentru epoca noastră, este faptul că odinioară se vorbea despre Ionesco ca despre un Picasso al teatrului. Comparația vă situează epoca și omul. În 1991, Lagarce privește mai degrabă spre televiziunea anilor 50, mai precis foiletoanele americane cu estetica lor kitsch și morala tipic mic burgheză. Căci pentru regizor piesa și personajele sale trebuie jucate serios, *au premier degré*, căutînd chiar, dar amuzîndu-se de astă dată, un filon polițist ce sare în ochi, de pildă, dacă luăm *à la lettre* replica finală a bonei, „de fapt, numele meu este Sherlock Holmes”. Cum arată spectacolul? Interiorul burghez cu mobilele sale prăfuite a dispărut. Cît despre indispensabila pendulă ce bate aiurea orele, dar care punctează totuși trecerea de la o secvență la alta, Lagarce a înlocuit-o cu o lună ce străbate cerul la fel de capricioasă și de neașteptată. Lagarce decupează astfel scenele prin cortine de lumina dîndu-le o fluiditate aproape cinematografică, sau mai degrabă de serial de televiziune, unde nu lipsesc nici hohotele de rîs, ce izbusnesc stupide ca în emisiunile de varietăți. Suntem în exterior, pe o peluză cu un gazon verde impecabil, cu o casă desenată parcă pentru păpuși, căci dimensiunile sale față de actori ne catapultează dincolo de oglindă, undeva unde Alice ia ceaiul cu ducesele și reginele din jocul de cărți. Sincer să spun, mă așteptam să-l văd alergînd și pe iepurașul de martie, consultîndu-și grăbit ceasul. Dar nu, personajele rămîn ionesciene, îmbrăcate țișător și ușor marionetizate. Prost asortate ca talie, un Domn Smith mic și rotofei, cu o nevastă lungă și zăludă, căreia îi corespunde o Doamnă Martin, îmbrăcată identic dar mică și rotofeie. Din fericire, personajele sunt interșanjabile, piesa ar trebui să reînceapă în final, ca în clasicul de acum spectacol al lui Nicolas Batataille de la Huchette, dar Lagarce preferă să-i acorde Bonei privilegiul de a încheia spectacolul și să spună pur și simplu didascaliile astfel cum au fost conservate în ediția publicată a piesei: „Toți urlă în culmea furiei, luminile se sting, în întuneric se aude pe un ritm din ce în ce mai rapid, nu e pe acolo, e pe aici, nu e pe acolo, e pe aici. Cuvintele se opresc brusc. Din nou lumină...” La cîteva decenii de la premieră, Nicolas Bataille¹⁷ care a jucat multă vreme cu aceiași interpreți, avea obiceiul să spună că ceea ce se uza erau numai costumele. Interpreții lui Lagarce au recroît aceleași costume, tocmai bune la talia lor, și-au regăsit gesturile și motivațiile, și după cincisprezece ani actorii au regăsit plăcerea jocului și poate undeva, din înălțimile scenei zîmbetul amuzat al camaradului de odinioară. Se spune că cei dispăruți trăiesc atîta vreme cît ne mai amintim de ei. *Cîntăreața cheală* purtată de memoria unui grup de prieteni și complici fideli o confirmă.

Scena.ro, n° 5, noiembrie 2009.

17 Actor și regizor francez, născut în 1926, dispărut pe 28 octombrie 2008.

A-ți aminti e cîteodată un gest politic

«Ceea ce e în joc nu este conservarea trecutului,
ci realizarea speranțelor din trecut »¹⁸

În martie 1919, Vsevolod Meyerhold, fost regizor la teatrele Imperiale, părăsește urgent Petrograd pentru a se îngriji într-un sanatoriu din Crimeea Roșie, sau bolșevică, cucerită însă de generalul alb Denikin. Regizorul e arestat, petrece două luni în închisoare, e eliberat apoi în așteptarea unui proces. Aflat astfel în prima linie a frontului, Meyerhold e catapultat într-o veritabilă „școală a revoluției”. Când Armata Roșie recucerește Crimeea, el participă cu entuziasm la reorganizarea noilor instituții culturale și educative. Revenit în septembrie 1920 la Moscova, Anatoli Lunacearski, comisar al poporului pentru educație și cultură, îl numește director al Departamentului teatral și Meyerhold devine repede un lider al „frontului teatral”. Proclamă imediat sub lozinca „Octombrie teatral”, necesitatea unui teatru revoluționar, organ de propagandă comunistă; în ianuarie 1921 noul director al teatrelor declară războiul civil în teatru. Meyerhold atacă și amenință toate teatrele profesioniste „burgheze” cu asemenea violență încît Lunacearski îl retrogradează în februarie iar Meyerhold demisionează după 5 luni de activitate administrativă destul de haotică.¹⁹ Stranie și de prost augur această paranteză pentru cel care avea să revoluționeze teatrul european, să inventeze noi forme, noi alianțe estetice, să fie atacat și persecutat la rîndul său pentru formalism și să sfîrșească cu un glonte în ceafă într-o închisoare stalinistă. Dar în anii 20, pentru Meyerhold arta nu poate fi decît politică, „arma cea mai solidă a propagandei și a agitației comuniste „. În numele proletariatului...

A fost odată un Proletkult

Căci regizorul nu propovăduia în deșert. Născut în valurile de entuziasm ale Revoluției din Octombrie, *proletkult-ul* sau *proletarskaia kultura* a fost o ideologie în care s-au regăsit, de voie, de nevoie, mulți artiști și intelectuali ruși de avangardă sub ochiul binevoitor al tinerei Puteri sovietice. Bogdanov, Buharin, Lunacearski (acesta doar la început) au fost printre principalii săi susținători. Proletkultul propovăduia o artă proletară, în numele

18 Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, trad, E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, pp. 15-16.

19 Vezi Béatrice Picon-Vallon, *Meyerhold*, Les Voies de la création théâtrale, col. «Les Arts du spectacle», vol. 17, Ed. CNRS, 1990, 2004, 430 p.

și pentru proletariat, făcînd *tabula rasa* de valorile culturale „burgheze” ale trecutului, ca de exemplu Tolstoi, Cehov sau Dostoievski. Lenin a fost clar împotriva, nici Troțki nu a fost convins, argumentînd că valorile culturale sunt universale și că aparțin în egală măsură proletariatului. Proletkultul a dispărut repede, minat de propriile contradicții și de Puterea sovietică ce voia să-l controleze, dar a lăsat urme trainice în viitoarea teorie a realismului socialist, fixată de cuvîntarea lui Jdanov la Primul Congres al scriitorilor sovietici din 1934. Proletkultul a avut însă meritul de a antrena în șuvoiul său curente avantgardiste, cubo-futurism, constructivism, foarte puternice în Rusia anilor 20, în numele modernismului noii societăți. Teatrul de agit-prop, care a dăinuit până în anii 30, își trage rădăcinile din această dorință de a crea o nouă estetică revoluționară. Noțiunea de teatru de agit-prop a traversat însă frontierele, forme caracteristice sunt regăsite în această perioadă în Rusia, Germania, Franța, SUA, Polonia și chiar în România, care va descoperi însă mult mai tîrziu, în anii regimului comunist, deliciile „brigăzilor artistice de agitație”...²⁰. În anii 20, pentru Erwin Piscator scopul unui astfel de teatru era clar: „Arta nu este decît un mijloc în funcție de un scop. Un mijloc politic. Un instrument politic. Un instrument de propagandă”²¹. Spectacolele sovietice de agit-prop sau de artă auto-activă făceau apel la mijloace diverse, tăieturi de presă, documente de actualități, sau la mijloace pe care astăzi le-am numi noi tehnologii, deși încă rudimentare, proiecții de filme, „vitrine ale satirei”, concerte-miting. Era un teatru, simplu, naiv chiar, direct, în general de amatori, bine încadrați politic. Imensul teritoriu al noilor republici sovietice era traversat de sute de trupe, organizate în cluburi de amatori, de trenuri „agitatorice”, trenuri militare blindate, căci în plin război civil Armata Roșie era un vector important. Toate aceste date trebuiesc reintegrate pe fundalul extraordinar al epocii, la cumpăna dintre lumi, clocotind de încheștări și speranțe imense. Și aici aş desprinde un strop strălucitor de culoare și poftă de joc, adus de o anume *Bluză albastră*, o trupă de teatru, la granița dintre avangarde și agitație revoluționară.

Ce era Bluza albastră sau Siniaia bluza

Numele pleacă de la o uniformă de lucru, un halat sau o bluză albastră, costum neutru și banal al muncitorilor din uzine. Actorii se revendică deci muncitori ai scenei și se adrează cu precădere unui public de muncitori. Regăsim de altfel „uniforma de lucru” în alte spectacole „constructiviste”, vezi actorii din *Incornoratul magnific* de F. Crommelynck, pus în scenă de Meyerhold în 1922. Ar trebui citite aici teoriile sale despre constructivismul teatral, sau despre metoda de antrenament actoricesc, biomecanica, ce utiliza teoriile productiviste despre organizarea științifică a muncii sau teoriile reflexologiei sovietice despre comportamentul uman.²²

20 O echipă de cercetători „Théâtre moderne” du GR 27 CNRS, condusă de Denis Bablet; a publicat o serie de 4 volume, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932; écrits théoriques et pièces*; collection théâtre des années 20, Lausanne; La Cité, L'Âge d'homme, 1977. Citatele articolului fac referință la această publicație.

21 E. Piscator, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, p. 27 (prima ediție în germană 1930, tradus în română în 1966, Editura Politică, București)

22 Teoria periferică a emoțiilor a americanului W. James sau reflexologia sovietică a lui Pavlov. Vezi Béatrice Picon-Vallon, *Meyerhold*, ed, citată. pp. 104-124.

Bluza albastră se considera „adevăratul teatru sovietic de varietăți roșii „(cum am opune ulii și porumbeii, roșii și albi...). Într-o publicație dedicată în 1928 aniversării a cinci ani de existență ai grupului putem citi: „*Bluza albastră* este o formă clasică de jurnal vibrant (...) o agit-formă, un spectacol de actualități, născută la Revoluție, un montaj de fapte politice și evenimente cotidiene efectuat la lumina unei ideologii de clasa: cea a proletariatului (...) Ea s-a născut în mod spontan și a gonit din cluburi piesele mic-burgheze, cultul lui Ostrovski și amatorismul de doi bani.” Cît despre mijloacele sale artistice: „*Bluza albastră* are ca mijloace de acțiune: cuvîntul, cuvîntul ce devine lozincă; gestul, mecanizarea gestului; afișul, foto-montajul; muzica; cîntecul; mișcările acrobatice; mișcările de dans excentric, etc.(...) Toate acestea provin din „micile forme”, de la „music-hall” și de la maeștrii de stînga: Meyerhold, Foregger. Actorul este sintetic: cîntăreț, gimnast și transformist.²³

Termenul de *excentric* nu e gratuit ci trimite la un grup de avangardă, creat în cercurile artistice intelectuale. G. Kozînțev, S. Iutkevici și L. Trauberg fondează în 1921 *Fabrica actorului excentric*, sau FEKS, care face figură, pînă în 1929 cînd grupul este dizolvat, de „copil teribil” al filmului și teatrului sovietic. Manifestul grupului proclamă sus și tare: „Noi debarasăm teatrul de conceptul învechit de subiect. Aruncăm în aer ritmurile impasibile ale spectacolului. Jucăm de-a valma în același spectacol operă și circ, dramă și operetă, cinema și varietăți, sîntem mîndri să ne numim TEATRU DE PROST GUST. Copleșim spectatorii cu gagurile cele mai abracadabrante (...). Îl salutăm pe bunicul nostru Marinetti și ne punem pe treabă!” Manifestul futurist lansat de Marinetti datează din 1909...Doisprezece ani au fost deajuns pentru ca turbulentul futurist, profet al modernismului accelerat, să fie înrolat ca strămoș ilustru...

Asaltul Palatului de iarnă sau revoluția ca spectacol

Frontiera între grupurile de amatori „proletare” și cercurile avangardiste e fluidă. *Bluza albastră* cunoaște căutarile artiștilor revoluționari și se recunoaște în ele. Putem vorbi în egală măsură în spectacolele lor despre tehnica unui „teatru de atracțiuni”, menită să „defamiliarizeze familiarul”, să trimeată la realitatea banalului prin mijloace inedite. Este ceea ce-și propun de exemplu în 1927 Serghei Eisenstein și Grigori Alexandrov într-un film de propagandă, inspirat de romanul americanului John Reed despre revoluția rusă din 1917, *Zece zile care au zguduit lumea*, film cunoscut sub titlul de *Octombrie*. Aureolat de gloria *Crucișătorului Potemkin*, în 1925, Eisenstein reconstituie asaltul Palatului de iarnă de la Sankt-Petersburg în 1917. De fapt tentativa aceasta nu era inedită și reprezintă unul din fenomenele cele mai originale ale teatrului rus de după revoluția din octombrie. În 1919 deja (în plin război civil) se joacă o scenarizare de masă intitulată *Căderea autocrației* în Atelierul teatral și dramaturgic al Armatei Roșii din Petrograd.²⁴ Spectacolul se baza în mare parte pe improvizații. De fiecare parte a sălii erau două estrade pe care se juca alternativ sau simultan, și reunite de o punte numită „drum al manifestațiilor”. Una din estrade

23 *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, vol. 2, ed, citată, p. 44-45.

24 Claudine Amiard-Chevrel, „Les actions de masse à Petrograd en 1920 », în *Mises en scène années 20 et 30*, Les Voies de la création théâtrale, vol. 7 ; Editions du CNRS, Paris, 1979, pp.243-276. Sankt-Petersburg devine Petrograd după 1917 și Leningrad după moartea lui Lenin.

figura autocrația, cealaltă revoluția. Lupta dintre cele două tabere avea loc pe punte, fără monoloage, doar coruri, strigăte și pantomime de grup. Tipul acesta de punere în spațiu îl vom regăsi în teatrul de agitație și reprezintă deja embrionul spectacolului cult, *Asaltul Palatului de iarnă*, dirijat de N. Evreinov, care va pleca la scurtă vreme în exil. *Asaltul Palatului de iarnă*, rememora un trecut apropiat, impunea o viziune simplistă și manicheiană, dar profund împlântată în psihologia colectivă. Cît despre filmul lui Eisenstein, în mod paradoxal, în lipsa unor documente istorice oficiale, el reprezintă astăzi un document aproape oficial referitor la acest eveniment.²⁵ Și totuși, filmul a fost criticat de autorități pentru devierile sale formaliste, celebrul procedeu tipic pentru Eisenstein, cel al montajului de atracțiuni, procedeu utilizat în teatrul de varietăți, adică o serie de imagini, șocante sau bizare, ce pot fi asociate pentru a potența sensul mesajului. Procedeu prea intelectual, ce făcea filmul de neînțeles de un public popular, socotit un eșec din punctul de vedere oficial. Se pare că Pudovkin ar fi suspinat: „Ce n-aș da și eu să cunosc un eșec de o asemenea forță!” Un alt mare regizor rus, Iuri Liubimov, reia în 1965 la legendarul său teatru de la Taganka o adaptare după *Cele zece zile ce au zguduit lumea*. Aici ar trebui să deschidem însă un alt capitol. Teatrul politic revine în forță pe scenele europene în anii 60-70, dar, departe de a fi un teatru de celebrare sau de propagandă în interiorul unui sistem, este un teatru de protest, hrănit din alte utopii...repuse la moda zilei.

Scena.ro, nr, 23 (3), 2013.

25 Filmul, 1h 39 min, cu o introducere de circumstanță, este vizibil sur internet <http://www.youtube.com/watch?v=56dnZ6JE800>

De la gustul cîrnaților de pe vremea terorii la sensul vieții ²⁶

Nu știu dacă Rusia Sovietică a anilor '20 mai are ceva în comun cu România de astăzi, dar terenul a rămas alunecos și propice unor posibile apropieri. „A fost odată comunismul” pare că nu mai spune mare lucru tinerei generații și poate e mai bine așa, deși balaurului îi mai pot crește oricînd și pe neașteptate capetele. Ce poate spune astăzi replica: „Lăsați-ne să spunem măcar în șoaptă că o ducem greu!” unei generații teatrale ce și-a făcut un program din a spune tare și pe șleau ce o doare și ce-i stă pe suflet (și chiar mai jos de el)?

Erdman e un supraviețuitor

Cred că teatrul sau stilul de vodevil politic profesat de Nikolai Erdman a păstrat, totuși, o forță scrișnită, capabilă să pună pe gînduri, o teatralitate plină de energie de tipul „diavolilor ce țîșnesc din cutie“. Și, în acest sens, *Sinucigașul*, în regia lui Felix Alexa, de la Teatrul Național din București, este un spectacol necesar, teribil de lucid, bîntuit de fantomele de altădată devenite strigoii domestici. Se rîde mult și cu desfătare, la adăpost aș zice, căci primejdia acestui text, ce și-a trimis odinioară autorul să respire aerul curat al Siberiei staliniste, a dispărut demult, publicul e tînăr și se desfată ca la un bun text absurd. Cred că această senzație de distanță, de libertate a cuvîntului, în sala Naționalului bucureștean, de care mă leagă alte amintiri, în alt context, e una dintre senzațiile cele mai agreabile de care nu încetez să mă bucur de cînd am revenit la teatrul românesc. Piesa a fost scrisă în 1928, întîmplarea a făcut să revăd recent, pe o scenă pariziană, un alt text, scris tot în 1928, dar de cealaltă parte a baricadei, în „lagărul capitalist“, *Opera de trei parale* de Brecht, montată de Bob Wilson. În cele două colțuri ale Europei, lumea era în criză, dar distracțiile erau diferite. Poet entuziast de avangardă, dramaturg montat de un Vsevolod Meyerhold, în anii '20, măturat de cenzura stalinistă, exilat în Siberia, tolerat apoi ca scenarist al cărui nume dispărea miraculos de pe afișe în anii '40, în fine, revenit în teatru grație colaborării cu un alt mare regizor, Iuri Liubimov și al său Teatru Taganka, Erdman e un supraviețuitor. (Aflat în culisele Ansamblului NKVD-ului sau al poliției secrete, unde fusese angajat după exilul său siberian, Erdman e în uniformă de ofițer cekist și nu se recunoaște în oglindă: „Iura – i-ar fi spus el îngrozit lui Liubimov – au venit iar să mă aresteze!“).

Anecdota e veridică și spune mult despre simțul umorului sau al terorii în Rusia sovietică.) În cele două piese care au rămas de la el, sîntem așadar în plină epocă a NEP-ului (celebra „nouă politică economică“ a regimului sovietic deja asfixiat și gata să pactizeze temporar, foarte temporar, cu diavolul economiei capitaliste, perioadă în care se mai

26 *Sinucigașul* de Nikolai Erdman, regia, versiunea scenică, ilustrația muzicală: Felix Alexa, Teatrul Național București (Sala Amfiteatru), 2009.

tolera iluzia unei relative libertăți critice), epoca e contradictorie și aspectele sînt realmente bufonice, într-o societate birocratică rigidă, unde cadrul ideologic al Puterii Sovietice este dominant. În *Mandatul*, o replică al cărei comic sună teribil de tragic astăzi, încheia furtunoasele aventuri ale micilor burghezi intrați în panică: „Ce vom deveni – se întreabă cutremurate personajele, prinse cu mîta în sac – dacă nici măcar nu mai vor să ne aresteze?“. (Dar nu e oare grotescul sau amestecul de comic și tragic una din categoriile estetice ale secolului nostru, cu a sa variantă slavă, de la strămoșul Gogol la Ilf și Petrov, acești geniali cronicari ai sistemului comunist de pretutindeni?) Bineînțeles, greșeala a fost repede reparată la nivelul întregii societăți și arestările au mai continuat cîteva decenii. În teatrul lui Erdman, personajele reamintesc același tip uman, consacrat de scrierile lui Gogol, mici burghezi penibili, ridicoli și inconsistenți. Dar cei capabili să semneze mandate sau să controleze viața intimă a tuturor, cei care pot aresta și teroriza întreaga Rusie, comuniștii, nu apar niciodată în scenă: ei rămîn undeva în umbră, o amenințare fără chip, dar permanentă. E important de înțeles că cei din spatele decorului reprezintă un sistem mult mai condamnat decît aceste biete personaje grotești ce se agită sub ochii noștri.

Sistemul, așa cum apare el în cele două piese ale lui Erdman, se poate rezuma la cîteva cuvinte de necontestat astăzi: birocrație, minciună, represiune, teroare. Viziunea acestor personaje despre realitatea sovietică e comică, dar nu departe de adevăr. În *Sinucigașul*, eroul, în șomaj, ar avea motive solide să se sinucidă. Iar cînd un vecin, ca un ecou al lozincilor oficiale, îi spune că viața e minunată în secolul electricității, el îi răspunde: „Într-adevăr, am citit în Pravda. Dar cred că vor publica o dezmințire“. Rămîne demonstrația practică, cum și de ce nu se mai sinucide Semion Semionovici Podsekalknikov. Într-o bună dimineață, eroul nostru se trezește cu o irezistibilă dorință de a mânca niște lebăr, se ciondănește un pic cu soția și pleacă furios. Toți cred că a plecat să-și pună capăt zilelor, îl regăsesc și încearcă, la început, să-l convingă să renunțe. Dar apoi fiecare își dă seama ce foloase ar trage de pe urma acestei sinucideri, iar cînd bietul om își dă seama că nu poate să facă gestul, că viața merită să fie trăită, indignarea e generală, la un pas de crimă colectivă. Piesa fost interzisă, fiind considerată reacționară și antisovietică, prin însuși faptul că nega fericirea de a trăi în raiul comunist, pe un fundal de „măști sociale“ ce agrava cazul. Felix Alexa nu a vrut să facă un spectacol „demascator“ cu orice preț, căci astăzi o astfel de miză nu mai e urgentă, și nici să facă un spectacol neapărat actualizat. Ceea ce-l interesează e drama unui biet individ aflat într-un moment de criză, chiar dacă recunoaște că piesa „e ciudat de actuală“.

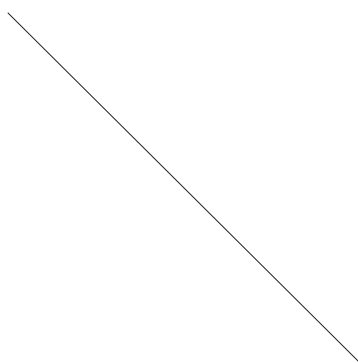
E interesant de amintit, de pildă, că piesa a fost jucată în Franța, în 2004, în traducerea lui Michel Vinaver, dramaturg angajat a cărui obsesie este societatea capitalistă în criză. Piesa, jucată de o trupă normandă, pune accentul pe drama eroului șomer, cu o privire clar îndreptată pe problemele sociale contemporane. E o lectură posibilă, dar drama ce se ascunde în spatele acestor personaje de vodevil sovietic vine din alt coșmar, și chiar dacă fantomele sale nu mai sperie pe nimeni, ele nu trebuiesc uitate în „lada de gunoi a istoriei“ (prin forța lucrurilor, îmi vin la îndemînă tot soiul de formule de pe vremea „obsedantului deceniu“). Programul de sală bine documentat, cu o bibliografie și cîteva texte de specialiști, de la Béatrice Picon-Vallin, Passionaria franceză ce nu jură decît pe Meyerhold, la alte cîteva articole excelent documentate despre Erdman în spațiul totalitar stalinist, e bine venit, totul e bine spus, bine gîndit. Ce mi s-a părut interesant de la bun început însă a fost lumea creată pe scenă: cadrul, de o răceală cenușie, cu multele sale porți

în fundal, poate trimite la o închisoare, dar și la o altă referință, pur și simplu tehnică, mai puțin sinistă: **Sinucigașul** este un pur „vodevil sovietic“, ce-mi aduce aminte de un refren cântat pe vremuri (traducerea e rudimentară, dar exactă: „Hei, russki narod, poporul rus, vesel în pușcării trăiește“). Cheia tehnică a vodevilului o constituie porțile, care asigură fluiditatea și ritmul. Dispozitivul scenic de la București îmi amintește, de altfel, de o imagine celebră, decorul *Revizorului* de Gogol, montat de Meyerhold în 1925 – an în care a montat și *Mandatul*, prima piesă a lui Erdman: un fundal cu 11 porți, ce se deschid și se închid lăsând să treacă personajele care se înghesuie să-l mituiască, să-l flateze pe falsul inspector general. Apropierea sau citatul (căci programul indică clar o bună cunoaștere a subiectului și a epocii) mi se par fericite, și nu e vorba aici de imitație sau de „plagiat“, pentru a aminti o inutilă polemică recentă.

O sarabandă irezistibilă

Cadrul scenografic semnat de Diana Ruxandra Ion funcționează astfel perfect, lăsând să circule personajele, să se acumuleze amenințările și grotescul situațiilor. Se circulă mult și repede, ritmul e susținut, o sarabandă irezistibilă în care trăsăturile tind firesc către caricatură, vezi efectul bulgărelui de zăpadă, din care se desprind Costel Constantin, Adela Mărculescu, Marius Bodochi, Andrei Finți sau mai tinerii Ileana Olteanu, Marius Manole, toți evident amuzați și intrați cu meserie în joc. Dar dacă Felix Alexa a vrut să axeze spectacolul pe drama eroului, penibil, dar înduioșător, lăsând comedia politică inerentă să se degajeze de la sine, fără cîrje simplificatoare cu orice preț, el a reușit asta, în primul rînd, grație unui interpret, în rolul titular de o mare inteligență și expresivitate scenică. L-am întâlnit mai demult pe Dan Puric la un Festival European de Teatru, la Grenoble, cu un spectacol creat de el, *Made in Romania*, cred, și am fost cucerită de umorul și originalitatea sprintară a stilului său. Aici, armele sînt diferite și Dan Puric e el singur un spectacol, un candidat la sinucidere fără voie, extraordinar de fragil și uman, știind să treacă de la un comic aproape gogolian la tremurul vocii, devenite pe neașteptate albă, și care ne dezarmează, față-n față cu o întrebare deodată esențială: pînă la ce punct viața merită trăită? Dan Puric e unul dintre rarii actori în stare să ne facă să rîdem plecînd de la cîrnați și să ne lase descumpăniți și palizi, poticnindu-ne de sensul vieții.

Observator cultural, nr. 493, 24 septembrie 2009.



Revizorul lui Gogol, de ieri și de azi, sau avatarurile unei păpuși de bîlci, de la Petrușca la Spectrul general

Habent sua fata libelli

Se știe că toate repertoriile își au oile lor negre, văzute mai de aproape însă, oile negre par să se înmulțească pe vremuri de restriște, mai precis sub regimuri autoritare, și mai nou totalitare. Imprudență sau insolență a oamenilor de teatru, veți spune, dar ce plăcere intensă, ce eliberare salvatoare acest dat cu tifla în hohotele de rîs ale mulțimii. Ați înțeles poate că vreau să vorbesc despre destinele unei piese ca *Revizorul*, pe aici și pe aiurea, avînd în linia de țintă spectacolul lui Lucian Pintilie din 1971, a cărui interzicere cu surle și tobe a continuat și agravat în România alți aproape 20 de ani de demență și cenzură din ce în ce mai stupidă. Dar despre strategiile mai mari sau șopîrlele mai mici menite să conturneze această barieră ridicată de prostia oficială, voi vorbi poate altă dată. Pentru moment, aflu de pildă că Eugen Vutcărau, venit din Chișinău, intermediar ideal pentru teatrul clasic rus, dezlănțuiește se pare pe scena Teatrului național de la Timișoara o adevărată sărbătoare de teatru popular, ah celebrul *balagan* sau teatru de bîlci rus, drag inimii genialului și hulitului martir care a fost Meyerhold ! Dar, din fericire contextul s-a schimbat demult și mizele sunt altele. Sper să văd cu prima ocazie spectacolul de la Timișoara și acest nou Hlestakov în persoana tînărului Cătălin Ursu, pe care l-am văzut pînă acum în roluri contemporane și a cărui vivacitate m-a făcut să cred în talentul său.

Înapoi, la mantaua lui Gogol

Se știe că Gogol l-a detestat pe primul interpret al rolului, un anume Nikolai Dür, dansator și bariton la Teatrul Alexandrinski din Sankt Petersburg, specializat în roluri de fanfaroni mondeni și de bătrîni de comedie. Nici Dimitri Lenski, un alt actor de varietăți nu a fost pe placul său, și Gogol a fost nevoit să precizeze că în ciuda cîtorva detalii, personajul nu trebuia asimilat cu șmecherii de duzină. Să nu uităm că Hlestakov, după spusele contemporanilor, a împrumutat multe trăsături de caracter ale autorului său: se pare că în societate Gogol era un mitoman plin de farmec, care, de pildă, și-ar fi convins toată viața mama că el ar fi inventat motorul cu aburi al vapoarelor de pe Volga! Dacă privim însă imagini cu spectacole rusești ale *Revizorului* de-alungul secolului al XIX-lea, Hlestakov e un tînăr complet normal, elegant dar fără exces. Stanislavski îl pune în scenă pentru prima dată în 1908 în cadrul programului său de „reîntoarcere la repertoriul rus „. A fost o cădere! E drept, a rupt cu tradiția dar nu a evitat o serie de contradicții. Machiaje caricaturale, costume ponosite, decor banal și pe acest fond de prost gust, Hlestakov trebuia să strălucească ca un prinț șarmant dintr-o gravură de modă. Din nefericire, interpretul principal, Apollon Gorev (*sic !*), fiu al unui actor celebru, dar lipsit și de formație și de talent, a dezamăgit critica vremii care vorbește de amatorism și de bufonerie

ieftină. Stanislavski va relua însă piesa, de data asta cu un actor extraordinar, Mihail Cehov, proiect schițat din 1913, dar care nu a putut fi realizat decât după Revoluție, în 1921. Colaborarea între cei doi mari artiști nu a fost însă o plăcere : repetițiile au fost un supliciu, regizorul și interpretul aveau viziuni diferite. Dacă în spectacolul din 1908, Hlestakov încarna o rază de lumină în universul cenușiu al provinciei, în spectacolul din 1921 accentul era pus pe banalitatea acestei lumi, pentru a explica mai bine alungarea în delir. Hlestakov nu mai era un elegant la modă, ca Apollon Gorev, ci un soi de clown, un Petrușca sau o paiață gata să încaseze oricând o mamă de bătaie. Un critic nota: „Caracteristicile fizice ale lui Mihail Cehov conveneau perfect personajului și nu necesitau practic niciun machiaj: era slăbuț, mic de statură, cu nasul cârn, ochi naivi de copil, aproape lipsit de sprâncene; părul său blond și rar era pieptănat pentru acest rol cu o elegantă creastă de cocoș”.²⁷ Figura astfel creionată amintește de cea a unui clown, Stanislavski adora circul, la care, în acel moment, avangarda făcea apel frecvent. Mihail Cehov va reveni la acest rol după 5 ani, ca regizor și interpret, într-o viziune, se pare, absolut sinistă, Hlestakov nu e numai un individ demoniac ci și un veritabil *agent provocator*. Pentru Meyerhold de altfel, Hlestakov nu era numai Inspectorul General ci și Spectrul General. Revoluția sovietică cu spaimele ei trecuse pe aici...Rolul îl va acompania multă vreme pe Mihail Cehov în exilurile sale la Riga, Paris și New York. *Revizorul* va fi de altfel ultimul său spectacol, în 1946, la Hollywood.

Meyerhold, spectacol emblematic și de apogeu

Pentru Meyerhold, *Revizorul* este fără îndoială spectacolul cheie la care nu a încetat să se gândească din 1908, data eșecului lui Stanislavski. Spectacol este de o complexitate covârșitoare, căci este toată opera lui Gogol pe care Meyerhold vrea s-o aducă în scenă, de la *Revizorul* la *Suflete moarte*. În acest decembrie 1926 într-o Rusie deabia ieșită din războiul civil și în pragul NEP-ului, noua politică economică, *Revizorul* lui Gogol aduce o lectură contemporană a piesei, care la nivelul anecdotic prezintă o actualitate aproape comică. La fel cum Gogol nu a inventat fabula piesei care i-a fost sugerată de fapte diverse din epoca sa, la fel presa din anii 20 vorbește despre impostori care, în provincie, se prezintă ca reprezentanți ai organelor centrale... Totuși, la premiera din decembrie 1926, *Revizorul* lui Gogol a declanșat o imensă polemică care a atins în primăvara lui 1927 o astfel de intensitate încât Meyerhold depune o plîngere împotriva criticii acuzînd-o de campanie premeditată și răuvoitoare împotriva teatrului său. Pentru organizația proletcultistă RAPP, care a susținut odinioară spectacolele sale revoluționare din cadrul lui Octombrie teatral, spectacolul este mistic, simbolist, estetizant, decadent și, în fine, reacționar. Curînd nu se va mai glumi cu astfel de acuzații, și cum știți, Meyerhold va sfîrși în 1940 cu un glonte în ceafă, acuzat printre altele de formalism estetic. Dar să nu ne grăbim, se vor găsi nume importante, ca cel al comisarului poporului pentru cultura, Anatoli Lunacearski să apere spectacolul și regizorul. *Revizorul* a rămas pe afișele teatrului GOSTIM pînă la

²⁷ Pentru referințele la Mihail Cehov, vezi volumul colectiv, *Mihail Cehov, de la Moscova la Hollywood, de la teatru la cinema*, și în mod particular pentru *Revizorul*, articolul lui Laurence Senelick «La vacuité existentielle du Khlestakov de M. Tchekhov», vol. dirijat de Marie-Christine Autant-Mathieu, Montpellier, L'Entretemps Editions, 2009, pp. 143-157.

închiderea sa definitivă în 1938.²⁸ Fără îndoială, spectacolul a marcat o dată, dar este interesant de amintit aici opinia unui om de teatru român, la început, mai degrabă reticent. Haig Acterian este la Berlin în 1931 și asistă la repetițiile trupei cu *Revizorul* în turneu în Germania. „Actorii mă uimesc prin perfecția lor gimnastică. Dar piesa să fie *Revizorul* lui Gogol ? Sunt 15 tablouri. Un scenariu diferit, personaje pe care nu le cunosc și muzică, muzică ... Aflu că e prelucrarea lui Meyerhold. Actorii sunt minunați. Regizorul are aerul unui maior peste un batalion sovietic. La sfârșitul actului I o comandă : „Actul I încă o dată !” Se reîncepe imediat. Am stat șapte ceasuri (...) Am rămas aiurit de gesturi multe, de cățărări, de tumbe, de alergături. N-am priceput nimic, n-am simțit nimic.”²⁹ Un an mai târziu, apreciază însă cu ochiul cunoscătorului capabil să înțeleagă perfect sensul inovator al demersului meyerholdian.: „Un spectacol Meyerhold nu are cortină. Acțiunea se petrece pe platforme trapezoidale sau pe un schelet de scări și planuri(...) Jocul e fascinant. Actorul sintetic nu este un om obișnuit, e un demon în veșnică mișcare, un cunoscător al legilor echilibrului, al spațiului și al trupului omenesc.”³⁰

Sau cum continuă dansul macabru pe marginea prăpastiei

Și iată cum creaturile lui Gogol, sovietizate sau doar mereu eterne, traversează deceniile și spațiul și se regăsesc în 1971 la București în spectacolul lui Lucian Pintilie de la Bulandra, spectacol interzis de putere și care a făcut obiectul unuia din cele mai celebre scandaluri din cultura română³¹. Formele puterii ceaușiste se regăseau aici perfect identificate în absurdul lumii gogolienă. Pintilie voia să sfârșească spectacolul său cu ultimele rînduri din romanul neterminat al *Sufletelor moarte* (și el, ca și Meyerhold, are nevoie de totalitate, de spiritul vizionar al lui Gogol), înainte ca ciuperca unei explozii atomice să iradiază scena și lumea sa condamnată

Volumul de memorii al lui Lucian Pintilie, *Bricabrac*, apărut în românește în 2003, publicat în Franța în 2009 (*Bric-à-brac. Du cauchemar réel au réalisme magique*) și distins la Paris cu premiul Sindicatului criticilor de film, se deschide cu o amplă evocare a acestui traumatism, traumă personală dar și la dimensiunile teatrului românesc din acei ani. Gogol și-a intitulat *Sufletele moarte* poem, și manuscrisul său rămas neterminat se încheia astfel : „Vă chem să vă dați seama îndeaproape de datoria dv. pe pământ, de ceea ce privește rostul dvs pe pământ, întrucât pentru noi acest lucru nu este prea limpede, și noi de abia....”

Aici manuscrisul lui Gogol se oprește... ca și, poate, multe din coșmarurile noastre, de astăzi.

Scena.ro, n° 8, aprilie-mai 2010.

28 O reconstituire și o analiză excepțională care resuscită, pe bază de documente diverse, acest spectacol, pot fi consultate în volumul lui Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Les Voies de la création théâtrale, vol, 17, Paris, Ed, du CNRS, 1990, cu numeroase reeditări recente.

29 Haig Acterian în *Vremea*, 24 mai 1931, reprodus în H. Acterian, *Scieri despre teatru*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 1998, pp. 235-236.

30 Haig Acterian în *Floarea de foc*, 6 februarie 1932, reprodus în H. Acterian, *Scieri despre teatru*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 1998, p. 131.

31 Vezi Georges Banu în revista *Comediei Franceze*, Actes Sud, Paris 2000.

Cînd trece *Topitorul de nasturi*, sau a fost odată un flăcău scandinav

Avem cu toții o carte sau o piesă de teatru unde ne întîlnim cu noi înșine, sau mai precis cu spaimile și coșmarurile noastre și pe care reușim să le spulberăm, exorcizate de distanța protectoare a lecturii. Spaima livești așa dar...Să zicem spaima de topitorul de nasturi, personajul misterios ce-i apare lui Peer Gynt la capătul unei lungi hoinăreli ce a ținut o viață și care amnenință să-l retopească, căci viața lui nu a servit nimănui și riscă să treacă la căldare sau la reciclare universală. (Am spune astăzi că nu există mici economii pentru a salva planeta...) Peer Gynt este un erou năzdrăvan ce pleacă în lume ca să fie el însuși și care e mereu altcineva, o viață ratată și totuși plină, o viață de ucenicii repetate și de inițieri perpetue. Peer traversează lumea și lumea îl schimbă, lăsîndu-l în același timp fidel cu el însuși. Ne regăsim mulți în el, noi cei care am plecat să traversăm lumea, alunecînd din iluzii în deziluzii și apoi în noi speranțe, cei care cu egoismul tinereții am visat să ne urcăm mama cu tot ce am lăsat în urmă pe acoperișul morii și să ne fie teamă apoi de clipa cînd vom sfîrși prin a o conduce într-o sanie imaginară spre celalată lume...

Peer Gynt poate fi fiecare dintre noi, și intuiția acesta am regăsit-o și verificat-o odinioară într-unul din marile spectacolele ale tînărului pe atunci Patrice Chéreau. Era în primăvara lui 1981, tocmai teminase de montat Tetralogia wagneriană la Bayreuth și căuta o operă cu care să se confrunte la aceeași „înălțime”. S-a gîndit o vreme la *Faust*, dar a renunțat pentru Peer Gynt. „Am ambiția, subterană, spunea el, a unui spectacol care ne-ar învăța să trăim. Aș dori un teatru alegoric unde ideile reîncarnate vor declanșa în fine emoția. Prin forța frumuseții.”³²

Nu putem spune că în Franța Chéreau e primul care descoperă textul, dar în orice caz el produce o ruptură și se înscrie într-o continuitate față de marii săi predecesori. La Paris, *Peer Gynt* a fost creat de Lugné-Poe la Théâtre de l'Œuvre în 1896, spectacol la care Alfred Jarry a adăugat cîteva scene, din nefericire pierdute. (După gustul epocii, multe piese străine erau „adaptate” pentru a „menaja” sensibilitatea franceză. Pentru Ibsen, cazul era special dacă nu catastrofic, multă vreme Contele Prozor, aristocrat rus căsătorit cu o suedeză, avea exclusivitatea pentru traducерile dramaturgului norvegian.) Au urmat cîteva reluări pariziene, în 1922 la Teatrul Mogador, sau în 1937, cînd, la Théâtre des Champs Elysées, în cadrul Expoziției Universale, Teatrul Național din Oslo prezintă primele trei acte, cu o orchestră și o trupă de dansatori. Peer este descris de critici ca un elf săltăreț, ce nu-și găsește locul printre pămînteni, ca un spirit al văzduhului, dar care nu e bine venit nici printre gnomii subpămînteni. Muzica lui Grieg și dansuri folclorice par să fi caracterizat la epocă o serie de spectacole scandinave și străine. În Germania mari actori ca Friederch

32 Patrice Chéreau, în programul spectacolului, aprilie, 1981.

Kayssler (1913), Werner Krauss (1928), Heinrich George (1931) au interpretat personajul apropiindu-l de Faust. Alte reprezentații, ca cea de la Old Vic, venit în 1945 la Comedia Franceză sau cel de la Cartoucherie de Vincennes la Théâtre de la Tempête în 1972 (Michel Hermon) nu au reușit să redea dimensiunea de poem fluviu a textului.

Lucrurile se schimbă cu Ingmar Bergman la Malmö în 1957, sau cu Peter Stein la Schaubühne în 1971, unde Peer Gynt este debarasat de imaginea folclorică, și chiar de muzica lui Grieg. Spectacolul suedez dura cinci ore - mai avea deci tăieturi în text - reunea peste 90 de interpreți și Max von Sydow – actor fetiș din filmele lui Bergman – juca Peer de la un capăt la altul, la toate vîrstele. Spectacolul începea în tonuri de un realism magic, vibrînd de culori și tonuri sumbre și sfîrșea în asceza cea mai totală. Ambianța scenei de la nuntă era de o violență demoniacă. Erotism și grotesc se nășteau din imagini de coșmar, bînuite de monștri, de troli sau de bolnavi din azilul de nebuni. Ultima scenă, cea a morții eroului în brațele lui Solveig, iubita fidelă din tinerețe, reamintește finalul din *Urfaust*, spectacol montat cu puțin timp înainte de Bergman: Peer și Solveig în avant-scenă ca Faust și Margareta, și în fundal, Topitorul de nasturi, ca Mefisto. La Schaubühne, Peter Stein juca spectacolul în două seri, în rolul lui Peer se succedau 5 actori, din ce în ce mai corpulenți și cocîrjați. Scenele erau anunțate cu subtitluri ca în filmele în episoade, o muzică de bîlci și spoturi de muisc-hall acompaniau prima parte. Spectatorii erau așezați bifrontal, de fiecare parte a scenei centrale într-un spațiu dreptunghiular, la fiecare extremitate se afla o estradă unde erau jucate evenimente speciale. Ultima imagine, o *Pietă* derizorie, Peer, bătrîn și orb pe genunchii lui Solveig, devine un clișeu fotografic pe care actorii îl distribuie în final spectatorilor. Peer, văzut de Peter Stein, era mai aproape de Ubu decît de Faust.

Pentru Chéreau întîlnirea cu acest text de legendă este un șoc interior și un imens proiect estetic. „Mai ignoram încă, acum un an, că era ca o planetă, un continent pierdut, și că în spatele falsei reputații de feerie de nejuțat, se disimula un monument ascuns, un text profund și luminos, exigent și senin³³”. Spectacolul lui Chéreau, creat la TNP Villeurbanne în 1981, nu a căutat nici asimilările folclorice pitorești și nici identificarea cu Faust, referință familiară mai ales în Germania. Chéreau joacă textul integral, 7 ore de spectacol, cu 23 de actori și un singur interpret, Gérard Desarthe, pentru Peer, de la 17 la 70 de ani.³⁴ Un an de pregătire, 4 luni de repetiții și încă o lună la reluarea de la Théâtre de la Ville. Maria Casarès este Ase, actori excepționali ca Didier Sandre, Andrzej Seweryn, Roland Bertin joacă mai multe roluri. Chéreau montează textul integral dar elimină muzica lui Grieg, pe care o găsește dulceagă, o partitură care trimite la sensibilitatea unei epoci. Împreună cu scenograful său, fidel colaborator, Richard Peduzzi, el organizează un spațiu unde locurile călătoriei lui Peer apar, se șerg și se tolesc în mereu alte imagini, un loc teatral unde convențiile teatrale sunt afișate, scripeți și mașinării, unde măestria mijloacelor tehnice permite ca plăcerea scenică să se transforme într-o magie teatrală ce pare că vine din vechile spectacole iluzioniste

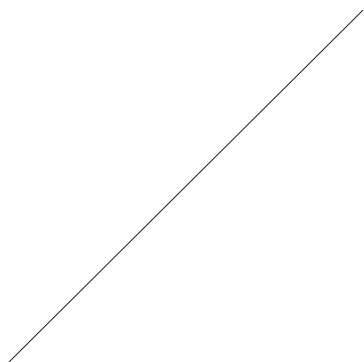
33 Patrice Chéreau, *Peer Gynt*, Paris, Ed, Beba, 1981, p. 7.

34 Spectacol jucat în două seri alternative : la T.N.P. Villeurbanne, mai 1981, și la Théâtre de la Ville, Paris, septembrie 1981. În același an, Chéreau joacă rolul lui Camille Desmoulins în filmul lui Wajda *Danton*.

din secolul al XIX-lea. Spectacularul magic e abandonat treptat însă pentru a lăsa un spațiu complet golit de realitățile sale prozaice. Puține, răzlețe pe scenă, semnele realității par să fi dezertat locul. Impresia de ansamblu este la prima vedere, cea de vid, de spațiu gol al visului sau al coșmarului, unde fiecare construiește propria sa realitate, un spațiu lipsit de obiecte vizibile sau palpabile – singurele semne de aderență la o realitate pe care o recunoaștem și care ne liniștește³⁵. Dar, discrete, sau recuperate de imensa mașină-capcană a spectacolului, pierdute sau integrate în cenușiul obscur al acestei saga gyntienne, obiectele trăiesc, palpită dincolo de limitele vizibilului, obiecte – fanatisme ale delirului, obiecte neant ale frustrării, obiecte recreate de gestul și cuvântul lui Peer, obiecte umile sau banale care se pierd ca niște semne de punctuație pe o pagină căreia îi ritmează gândirea și îi dau sensul.

Spectacolul practica o estetică deliberată a vidului, a neantului, semnele, obiectele nu persistau, de fiecare dată imaginile erau măturate, înghițite de tenebre, dar ele reveneau cu încăpăținarea monotonă a valurilor pe o plajă pustie. Eram într'adevăr „într-o lume dură și obscură, un pământ deșert și înghețat unde Peer copil e minuscul și omul Peer strivit și gol”³⁶. Lumea s-a uzat și a îmbătrânit cu Peer și am regăsit astfel la sfârșitul reprezentației, pe celalalt versant al vieții eroului, obiectele tinereții sale, în celebra scena a vânzării la licitație. Reprezentația a făcut vid în jurul lui Peer, pe scenă goală nu a mai rămas decât un om singur, încovoiat în fața morții. A fost odată un flăcău scandinav...

Scena.ro, n° 7, februarie-martie 2010.



35 Cf. Mirella Nedelcu-Patureau, „Peer Gynt. Fonctionnement des objets”, in Chéreau, *Les voies de la création théâtrale*, vol. XIV, Paris, Ed. du CNRS, 1986, pp. 247-255

36 Patrice Chéreau, „Introduction”, în *Peer Gynt. Matériaux, documents et commentaires*, un volum de Sylvie de Nussac și François Regnault. Paris, Ed. beba, 1981, p. 7.

Turandot, ca un vis nebun

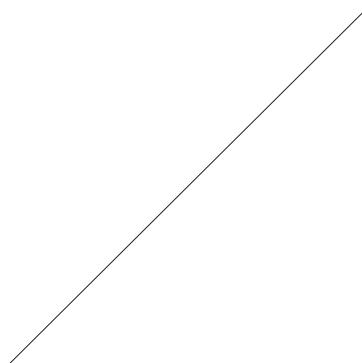
Mă aflu între două spectacole, primul, nu l-am văzut și nu-l voi vedea niciodată dar pe care-l pot descrie, comenta, urmări aproape imagine cu imagine în circumvoluțiunile cerebrale ale creatorului său, grație mărturiilor sale detaliate și pasionante, celebrul *Turandot* după Gozzi și Puccini, pus în scenă de Lucian Pintilie³⁷, regizorul izgonit din cetatea sa de baștină la începutul anilor '70 și primit cu brațele deschise la Paris. Cel de al doilea, din nou *Turandot*, montat în toamna lui 2009 la Sibiu de Andriy Zholdak pe care-l voi vedea fără îndoială la Festivalul de la București, și pe care-l situez deja pe orbita unor deliruri familiare, căci după ce l-am văzut pe bravul soldat Woyzeck catapultat dintr-un univers concentraționar est-european direct în cosmos, nu mă mai mir de nimic și aștept cu încredere și un anume deliciu, gradul de provocare la care vom fi supuși. Pe Zholdak l-am întâlnit cu ani în urmă la Festivalul de teatru european de la Grenoble, mi-a vorbit atunci de tehnica sa de șaman, personajul magic sau inițiat care în folklorul siberian cade în transă și se cațără pe arborele vieții pentru a căuta în cer sufletele celor de vindecat – vezi Mircea Eliade. Zholdak se sinchisește prea puțin de statutul personajelor sau al textelor pe care le pune în scenă, ele nu sunt decât pretextul, materialul viu care-i permite să urce „spre cer”, să caute mai departe propriile sale viziuni, cel puțin astfel mi-a explicat el pe atunci. Ce personaje a întâlnit de data asta în cerescul său periplu înainte de a coborî pe terenul ferm al scenei și de a ne prezenta povestea lui Turandot, fecioara sîngeroasă din cetatea interzisă este pariul la care mă pregătesc să asist curînd. Există unele titluri sau unele legende ce vă urmăresc o viață, apărînd de fiecare dată ca niște leit-motive al căror sens vă scapă. Aud parcă de fiecare dată sublima arie a prințului Kalaf și vocea solara a imensului tenor Luciano Pavarotti, *All'alba, vincero*, În zori voi învinge, din opera lui Puccini, legată și ea de un destin tragic înscris în partitura sa secreta. E vorba de un scandal ce a izbucnit în 1906, cînd, învinuită pe nedrept de soția geloasă a compozitorului, o tînră servitoare se sinucide. Puccini nu a iertat nicodată gelozia criminală a soției sale și *Turandot*, operă rămasă neterminată la moartea sa în 1924, rămîne deschisă pentru totdeauna pe aria servantei Liu ce se sinucide penra a nu trăda numele prințului necunoscut. Fantoma prințului învingător mi-aduce pe ecranul viziunilor mele personale, silueta elegantă a uni alt prinț plecat demult dintre noi, Iuri Zavadski, pe cînd, tînr actor la Studioul numărul 3 al Teatrului de Artă din Moscova, nu era încă venerabilul artist al poporului, înțepenit în sistemul esteticii stanislavskiene, îmbălsămate de optica jdanov-stalinisită. E vorba de *Turandot* montat de Vakhtangov în 1923, feerie plină de culori și de grație, în plin război civil, într-o Moscovă înghețată și flămîndă. Spectatori încotoșmăniți ce aplaudă fără să-și scoată manșile și strigă bravo cu voci răgușite de frig, nu vă aduc aminte de nimic, vouă, spectatori români ai iernilor de acum mai bine de douăzeci de ani, veniți să găsească la teatru căldura interioară a unei bucurii pe care nici o dictatură nu o putea îngheța? Repetițiile lui Vahtangov începuseră în 1920, premiera a vut loc în februarie 1923, căci Studioul condus de Vahtangov era o școală – laborator. Vahtangov montează feeria lui Gozzi, scrisă în 1762, reinventînd la rîndul său o *commedia dell'arte*, în spiritul timpului. Contemporanii săi, Myerhold cu „balaganul” sau

37 Lucian Pintilie, *Bricabrac*, Editura Humanitas, București, 2003 și „Turandot”, în *Secolul XX*, n° 228-229-230, București, 1980.

teatrul de bîlci, Tairov în căutările sale sofisticate de la Kamernîi Teatr luaseră același drum. Cum arăta spectacolul, un fost elev își amintește: „Imaginați-vă, spunea Vahtangov, că vedeți un actor intrînd în scenă. Este eroul principal, ochii săi strălucesc de focul luminos al pasiunii, își spune monologul. Obrajii săi se acoperă de lacrimi. Nu le ascunde, plasîndu-se în fața publicului : priviți cum plîng, cum sufăr... aplauzele izbucnesc de pretutindeni. Cu ochii plini de lacrimi el prinde din zbor portocalele ce i se aruncă, trimite o sărutare pe vîrfurile degetelor unei frumoase de la balcon, în fine, se așează pe marginea scenei, cu picioarele balansîndu-se spre sală și mestecînd placid portocala privește jocul de pe scenă”.³⁸ Trebuie să vă imaginați această demonstrație exuberantă, plină de veselie înconștientă a tinereții dirijată cu un curaj și o energie eroică de un om de 38 de ani în fază terminală de cancer. Transportat de urgență acasă după repetiția generală, Vahtangov nu a putut asista la premieră. Atmosfera e fabuloasă și merită povestită : sala, plină de un public avizat și complice cade imediat sub farmec. După primul act, Stanislavski îi telefonează lui Vahtangov pentru a-l felicita și fugă imediat să-i povestească direct succesul. Tot teatrul așteaptă fremătînd întoarcerea sa și spectacolul se reia în aceeași atmosferă delirantă. Marele actor Mihail Cehov, nepotul dramaturgului, strigă alături de ceilalți spectatori : „Bravo Vahtangov !” Erau colegii cunoscători, presa și o parte din oficialități strîmbă însă din nas, tratîndu-l de formalist, supremă insultă în pragul inventării realismului socialist. Spectacolul va continua însă triumfal cu o serie de turnee în Europa, din 1923 în 1927, de la Talin la Stockholm, Berlin sau Paris. *Turandot* de Vahtangov rămîne astăzi ca una din cele mai luminoase, mai colorate și mai fericite pagini din istoria teatrului universal. Prințul învingător avea dreptate :

All'alba vincera !

Scena.ro, n° 5, noiembrie 2009.



38 Boris Zakhava, *Evguéni Vakhtangov et son école (E.V. și școala sa)*, Editions du Progrès, Moscova, 1973.

Matthias Langhoff sau arta de a organiza scandalul (*Hamlet*)

*Hamlet-ul cabaret*³⁹ pus în scenă de Matthiass Langhoff la Teatrul din Dijon acum doi ani, plimbat pe câteva alte mari scene din Franța printre care Théâtre Odéon din Paris nu a putut veni la Craiova. M-am străduit, în cadrul unei sesiuni de comunicări din cadrul Festivalului să-l fac să trăiască pe aceste meleaguri în câteva imagini, și multe alte vorbe, vorbe, vorbe... Dar ce m-a atras în primul rînd a fost să aduc în mijlocul unei adunări de serioase și docte comunicări științifice figura unui provocator, a unui iconoclast de profesie pentru care teatrul a fost și rămîne arta de a organiza scandalul, adică de a dezgropa lucruri ascunse și de a le azvîrli în fața lumii pentru ca ele să nu fie uitate sau trecute cu vederea. „Dacă totul ar merge bine, spune cu o falsă inocență regizorul, nu văd de ce aș mai face teatru”⁴⁰. Și Langhoff face asta de prea multă vreme pentru a nu-i acorda toată încrederea că știe s-o facă. Să zicem că refuză teatrul convențional, cu toată energia tinereții ce traversează intactă de decenii spectacolele sale : cultivă un soi de baroc *ad-hoc*. O meta-teatralitate ce invadează spectacolele sale, pînă la exces, pînă la sufocare. Lumea întreagă e cîteodată convocată pentru a veni să depună mărturie, lumea ieșită din țîțîni, pe care dacă nu le poate pune la loc, se opintește serios să le zdruncine. „Îmi place cînd teatrul devine un șantier în lucru”⁴¹, teatrul său este un bricolaj permanent iar scena, atelierul bazar al unui meșteșugar ce amestecă totul, într-o dezordine în continuă mișcare și care dă senzația unei energii vitale dezlănțuite. Langhoff nu e la primul său Shakespeare, *Othello*, *Titus Antdronicus*, *Regele Lear*, *Macbeth* au fost de fiecare dată spectacole grele de sens, uriașe mașini de destabilizare ; ultimul dintre ele, un *Richard al III-lea*, *Gloucester time -materiale Shakespeare* în 1995 mărturisește din titlu : textul, fie el al marelui Will nu e decît un material, un element din construcția ce se eșafodează. Langhoff reinventează piesa fără s-o denatureze sau să-i piardă sensul, dimpotrivă potențînd-o la maximum.

Spectacolul la care am asistat, după *Hamlet*, este o traducere a unei traducerii : Langhoff a lucrat inițial cu Heiner Müller la o versiune care a fost la rîndul său tradusă în franceză. Și limba se resimte, cuvintele lui Müller sunt mai violente, mai brutale, mai vii, chiar prin vîlul traducerii franceze, ce nu reușește s-o dilueze. De ce un Hamlet la cabaret ? În nici un caz din provocare gratuită: este un cabaret în tradiția cabaretului german din anii 20-30, unde cînta un Karl Valenti sau unde își acorda ghitară tînărul poet Bertolt Brecht (există un fir direct aici, copil fiind, Langhoff, fiul unui regizor celebru pe atunci s-a jucat pe genunchii lui Brecht, a debutat apoi la Berliner Ensemble, dar după moartea dramaturgului, pe cînd teatrul era condus de văduva sa, actrița Helen Weigel, și anii acestei ucenicii se resimt fără îndoială în estetica lui Langhoff). Pe de altă parte, teatrul elizabetan este legat mai mult decît credem de tradiția cabaretului sau a *music-hall*-ului englez: nu se adresează oare bufonii săi direct publicului iar muzica

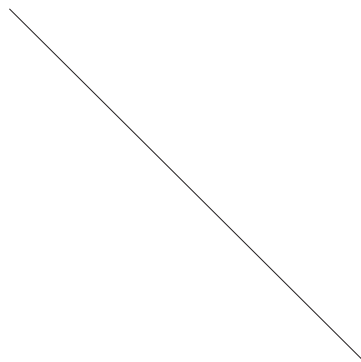
39 În mantie roșie, dimineața traversează roua, ce pare sîngerie la trecerea sa sau *Hamlet-cabaret* - regie și scenografie de Matthias Langhoff, Dijon, 2008.

40 Convorbire cu Odette Aslan, volumul *M.Langhoff*, colecția Mettre en scène, Actes Sud Papiers/CNSAD, Paris, 2005

41 Vezi M, Langhoff, O activitate dinamică, în volumul *Repetițiile și teatrul reînnoit - secolul regiei*, Nemira, FITS, 2009, pp.243-250.

nu întovărășește adesea cuvintele lor? Apropierea este însă și de sens: pentru Langhoff, piesa vorbește de o vreme tulbure, în criză, și piesa reunește pe același fir roșu lumea elizabetană și cea modernă, a zilelor noastre, trecând prin anii nazismului. Căci, încă o constantă la acest provocator de profesie: o piesă clasică nu-l interesează decît în măsura în care o poate apropia de noi, fără s-o „re-lookeze”, ci doar pentru reflecția politică pe care o poate degaja. Cum procedează meșterul nostru făurar, care sunt materialele la îndemîna sa ? Să zicem printr-o dublă explozie, cea a textului, cu multiple fisuri și rasturnări de replici, și cea a spațiului; piesa se desfășoară, cîteodată simultan, pe mai multe arii. Spațiul de joc și de interacțiune este aici atent distribuit: o parte din public e pe scenă, în jurul unor mese ca la cabaret, în fund, o scenă-cutie unde se joacă, în stînga, un soi de scoică uriașă se deschide deasupra unei platforme ce adăpostește o orchestră de jazz și un pian. Un soi de punte de scînduri șerpuieste pe această avanscenă-cabaret, printre mese. Actorii cîntă, joacă, coboară printre spectatori, distribuie prospecte sau dulciuri, se adresează direct publicului, fără să rupă nici o clipă magia textului în sensurile lui cele mai profunde. Iată, de pildă, celebrul moment al monologului *To be or not to be*, a fi sau a nu fi. La început, e abordat ca un refren de music-hall, de un cor săltăreț de actori și muzicieni plini de ritm. (Transgresiunea spre comic nu e cu totul inedită, să ne amintim comedia lui Lubitsch, *To be or not to be*, din 1942, și remake-ul său din 1983, făcut de Alan Johnson, cu Mel Brooks și Ann Bancroft.) Complicitatea și veselia sălii sînt la culme. Proiectoarele se sting brusc ca pentru un final, în mijlocul sălii, la lumina intimă a unei veioze, Hamlet susură primele replici ale monologului la urechea unui spectator, ca o confesiune în noapte între amici. Refrenul corului muzical reia totul de la capăt. Hamlet, sau François Chattot, magnific și de o ironie corozivă, reapare pe puntea de scînduri, în cămașă albă descheiată, într-un cerc de lumină. Și aici, în liniștea ce se lasă, își reia celebrul monolog: nu am auzit niciodată cuvintele sale căzînd atît de clar, de cutremurător în teribilul lor adevăr, reînnoite parcă de duritatea timpurilor ce le trăim. Citez din memorie: cine-ar mai vrea să suporte mizeriile vieții de toate zilele, nedreptățile, sila, insolența Puterii, dac-am putea să le punem capăt dintr-un singur gest printr-un somn fără sfîrșit. Dar ce vise vom visa în somnul morții, iată întrebarea ce se repetă mereu și mereu, de peste patru secole, și iată de ce pe toate tonurile, în toate felurile, nu ne mai săturăm să ascultăm povestea tristului Prinț al Danemarcei...

Scena.ro, n° 9, iunie-iulie 2010.



Cu Victor Garcia, la răspîntia dintre imagini și cuvinte

Cu mult înainte de Garcia Rodriguez, ce scutură astăzi praful de pe scenele europene cu provocările sale de adolescent sadic, un alt argentinian, Victor Garcia, născut în 1932 undeva în pampas, a făcut să răsunе pe bătrînul continent furia și zgomotul unei lumi primare. Făcea parte de altfel din valul hispano-american care a adus în Franța anilor 60-70 un gust al revoltei în culorile robuste și în același timp rafinate, ale unui baroc de dincolo de tropice. Erau anii cînd europa descopereau marii romancieri sud-americani, celebrul boom latino-american, argentinianul Julio Cortazar, mexicanul Carlos Fuentes, peruvianul Mario Vargas Llosa și columbianul Gabriel Garcia Marquez (dealtfel romanul acestuia din urmă, *Un secol de singurătate*, apărut în 1967, a fost tradus imediat în România, în 1968 cred, înainte de Franța, apărut mai întîi în revista *Secolul XX*, condusă de Dan Hăulică), anii cînd europenii, prinși în același elan integrau ultimele experiențe din avangarda internațională. Dacă rămînem în domeniul teatrului hispano-american, amintim Grupul TSE, creat în 1966 la Buenos Aires în jurul lui Alfredo Arias și venit la Paris în 1968 ce practica la bază sinteza artelor, Jorge Lavelli, nativ și el din Buenos Aires, venit în Franța în 1960, care, tînăr regizor la Teatrul Națiunilor, „lua ochii” montînd *Opereta* lui Gombrowicz în 1961, spectacol ce l-a impus definitiv pe scena franceza (Lavelli, devenit cetățean francez în 1977, va fonda și conduce Théâtre de la Colline între 1987-1996, dedicat cu precădere repertoriului internațional contemporan). Din același val făceau parte și un Alejandro Jodorowski, venit din Chile, cunoscut mai ales pentru filmele sale esoterice și suprarealiste, ce va anima, alături de Roland Topor, francez cu părinți evrei polonezi, și de Fernando Arrabal, grupul acționist, sau anti-mișcarea, **Panique**, numele fiind derivat aici de la zeul antic Pan. Cei mai mulți sunt în exil, Arrabal, venit din Spania franchistă, aduce moștenirea unei anume literaturi hispanice, de la grotescul lui Quevedo la suprarealismul modern, trecînd prin fantasticul unui Valle-Inclan sau coșmarurile lui Goya. Un articol apărut în acea epocă, cînd grupul era foarte la modă, vorbește despre **Panique**, ca despre „un carrefour des métèques”, o răspîntie a străinilor adunați de peste tot. (Termenul de metec, peiorativ cu o oarecare moderație, fusese aplicat prin anii 50 de Gabriel Marcel, cunoscut filozof dar dramaturg fără succes, autorilor teatrului absurdului, Ionesco, Adamov, Beckett...). Victor Garcia trebuie deci citit și înțeles în acest context, la această răspîntie, și în același timp privit ca un trecător unic în genul său, un splendid meteor, care a dispărut prea repede, în plină fulgerare a geniului său și a cărui strălucire a rămas suspendată undeva în amintirile sau lecturile noastre, lumina stelei ce a apus...

Crescut într-o fermă izolată la 2000 de km de Buenos Aires, Garcia nu este țărănușul necioplit pe care l-am putea imagina: a vrut mai întîi să devină psihiatru și a început medicina, a studiat apoi arhitectura, artele plastice, dansul și mima, arte care l-au condus firesc către teatru. Origina sa explică poate un aer de sălbăticie masochistă, un soi de păgînism difuz ce colorează spectacolele sale, dar e vorba mai puțin aici de o provocare gratuită cît despre expresia

unui refuz visceral al oricărei măști sociale sau al oricărui conformism. Fondează la Buenos Aires un grup de teatru independent, dar se exilează repede la Paris unde cunoaște începuturi dificile, lucrează chiar o vreme ca hamal în piață (celebrele Les Halles pariziene). Intră la Universitatea Teatrului Națiunilor și atelierul pe care-l crează obține premiul întâi cu *Le Petit Retable de don Cristobal* de Lorca, pe care-l va relua la Pavillon de Marsan și-l va completa cu *La Rosa de Papel, de la luxure et de la mort* de Valle Inclan. „*La Rosa de Papel (Trandafirul de hîrtie)* era o melodramă pentru marionete, eu am montat-o ca pe o comedie barbară, cu actori adevărați; este o revoltă existențială împotriva unor secole de catolicism, o dorință de a distruge valori rigide” declara regizorul cu această ocazie. Putem spune că geniul său se dezvăluie în toată plenitudinea în marile texte ale barocului spaniol, în paginile de un exaltant lirism, de un farmec veninos, ale unui Jean Genet sau în universul grotesc și suprarrealist ale tînărului, pe atunci, Arrabal.

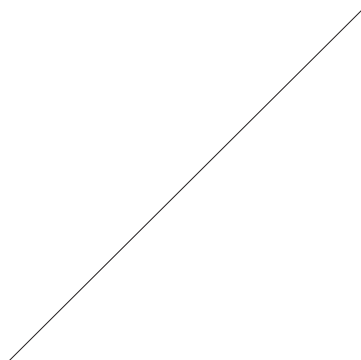
În 1966 monteaza prima versiune a *Cimitirului de mașini* (un colaj de 4 piese de F.Arrabal), pleacă apoi în Portugalia unde pune în scenă cîteva *autos sacramentales* de Calderon, prezentate și la Biennala de la Paris. Spectacolul cu *Cimitirul de mașini* va deveni unul din spectacolele sale de referință și va fi reluat în mod regulat la Théâtre des Arts, astăzi dispărut. Victor Garcia semnează în general scenografia sau structura spațiului scenic, univers ce determina concepția spectacolului, ca o emanație directă a acestei lumi, elementare, brute, unde personajele sunt în permanent pericol. În *Cimitirul de mașini*, scena, acoperită de carcase ruginite, coboară către sală, gata s-o înghită, ca o uriașă groapă de gunoi. Spectatorii sunt încercuiți de o pasarelă pe care se desfășoară o procesiune ritmată de zgomote ciudate, asurzitoare ce acompaniază și acoperă texul, ca o ceremonie barbară și stranie. Vine mai 68 : Barrault părăsește Théâtre de l’Odéon, Brook se întoarce la Londra, Garcia pleaca în Brazilia la Sao Paulo unde pune în scenă *Balconul* de Genet. În 1968, Nuria Espert îl cheamă la Barcelona ca să monteze cu ea *Cameristele* lui Genet, care vor fi reluate la Paris la Cité universitaire. Parisul descoperă atunci, grație lui Garcia, una din marile tragediene ale secolului trecut, și tot atunci, grație unui film, decorul din *Balconul*, montat de el în Brazilia: un imens ascensor cu pereții din stinghii, unde sunt instalați spectatorii care urmăresc jocul isteric al unor actori cu fizicuri monstruoase.

Garcia e apoi chemat la Londra la National Theatre de Laurence Olivier ca să monteze *Arhitectul și Impăratul Asiriei* de Arrabal : doi actori, aproape goi, pe platforma îngustă a unui soi de macara, par că se autodevorează. Repetiția generală este furtunoasă, spectacolul nu rămîne multă vreme pe afișe, Garcia părăsește repede Londra, orașul îl angoasează. Montează apoi cu Nuria Espert *Yerma* de Lorca, care obține un succes imens în Spania și la Paris, la Théâtre de la Ville. Pleaca la Sao Paulo pentru a relua piesele *autos sacramentales*, pe care nimeni ne le va vedea; e deja bolnav, profund deprimat. În 1979 crează la Théâtre National de la Chaillot *Ghilgameș* în cadrul Festivalului parizian de toamnă. O adaptare după epopeea legendarului rege din Uruk, în cîteva „flashuri”, sau cîteva momente puternice ale povestirii, după un decupaj propriu. Din nou spațiul scenic este determinant în relația sală/ scenă: spectatorii sunt așezați în potcoavă în jurul unei arii de joc goale, traversate de bare imense de oțel pe care evoluează actorii, majoritatea neprofesioniști, aproape goi, atletici și de o energie sălbatică. Nu era oare eroul mitic reprezentat luptîndu-se victorios cu un leu sau cu un taur ? Spectacolul era jucat în arabă, limbă pe care Garcia nu o cunoștea dar pe care a ales-o pentru sonoritatea ei aspră,

și mai ales spera că spectatorul, fără să înțeleagă limba, putea fi astfel transportat într-o lume îndepărtată, diferită. A fost ultimul său mare spectacol: regizorul dispare în septembrie 1982.

Victor Garcia, venit de departe, purtat de impulsul unor mituri și ritualuri străvechi, dar hrănit cu o cultură occidentală între baroc și avangardă, s-a înscris cu vigoare pe drumul deschis odinioară de Craig, de Appia și mai ales de Artaud, convins că teatrul trebuie să recucerească suflul său vital, forțele sale ascunse și magice. La răspîntia între imagine și cuvînt, Garcia a ales teatrul ca o cale de mîntuire dincolo de cuvinte...

Scena.ro, n° 13, aprilie-mai-iunie 2011.



***Pescarușul*, pasăre rănită, dulce pasăre a memoriei**

Un spectacol relativ recent din regiunea pariziană cu Ana-Maria Marinca în rolul Ninei Zarecinaia din *Pescărușul* lui Cehov, pus în scenă de Christian Bendetti,⁴² un bun cunoscător și iubitor al teatrului românesc, mi-a oferit pretextul să mă întorc la surse, sau mai bine zis la cuibul acestei păsări mitice în lumea teatrului.

Pescărușul și-a început prost călătoria: premiera la Teatrul Alexandrinski din Sankt Petersburg în 1896 a fost o teribilă cădere. Marea tragediană Vera Komissarjevskaja a avut un asemenea șoc că și-ar fi pierdut o vremea vocea, riscând să experimenteze astfel o nouă variantă a zicalei, fiecare pasăre pe limba ei piere. Cehov însuși a fost profund rănit. Mănușa însă a fost ridicată de un tânăr teatru ce tocmai se înființase și care căuta „forme noi”: Teatrul de Artă din Moscova. Povestea montării *Pescărușului* la Teatrul de Artă din Moscova în 1898 a rămas în toate memoriile celor care au trăit-o. Era de altfel primul spectacol cu o piesă de Cehov al tinerei companii înființată cu un an înainte de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, după celebra lor întâlnire la restaurantul Bazarul slav. Pentru creatorii Teatrului de Artă era într-un fel dorința de a-l răzbuna pe Cehov și mai ales prilejul să impună noile lor metode de lucru. *Pescărușul* a devenit de atunci emblema Teatrului de Artă, umbra sa cu aripile larg desfăcute străjuiește și astăzi cortina sa grea de catifea.

A fost mai degrabă alegerea lui Nemirovici-Dancenko, care considera succesul sau eșecul piesei ca un test personal. Dar, reținut pentru alte repetiții la Pușkino (unde compania era în reședință sau în „stagiul de vară”) îi încredințează regia lui Stanislavski care asumă așa dar totala responsabilitate a pregătirii spectacolului; de fapt, contrar mitului ce s-a stabilit apoi, pe atunci lui Stanislavski nu-i plăcea de loc Cehov⁴³, nu înțelesese originalitatea piesei, nici adevăratul lirism cehovian și acceptase s-o monteze mai mult în silă. Și cu toate astea, grație intuiției sale scenice excepționale, a reușit să creeze un spectacol care a marcat o epocă. Ca de obicei, Stanislavski scrie mai întâi „caietul de regie”, pe care-l trimite treptat lui Nemirovici-Dancenko care fixează prima lectură la masă: discuțiile durează peste 4 ore. Cîteva zile mai târziu, totul devine mai precis, se lucrează deja pe nuanțe, semitonuri și subtexte. Nemirovici nu e de acord cu avalanșa de detalii pevăzute de Stanislavski și pe care vrea să le suprimă. „*Pescărușul* este scris cu o peniță foarte fină și cere, după părerea mea o prudență extremă. Uneori nu putem dispersa atenția spectatorului cu detalii din viața cotidiană.” Pe scurt, în acel moment Nemirovici-Dancenko este cel ce e interesat în primul rînd de finețea psihologică a personajelor și Stanislavski întîrzie pe detaliile concrete. Pentru distribuție, la

42 De pe 28 februarie pînă pe 2 aprilie 2011, la Théâtre Studio d'Alfortville.

43 Pentru acest episod, vezi cartea lui Claudine Amiard-Chevreil, *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, Editions du CNRS, Paris, 1979, pp, 220 -239

început Nemirovici-Dancenko nu vedea nici un actor din trupă capabil să-l joace pe Trigorin, scriitorul răsfățat de soartă și de femei, și îi propune lui Stanislavski să joace rolul doctorului Dron, argumentînd că rolul cere mai multă reținere și autocontrol, că știe să rămînă calm în mijlocul unor personaje surexcite. Dar Cehov, sprijinit de toată trupa, îl impune pe Stanislavski pentru Trigorin. În ceea ce privește Nina și Treplev, ce-l interesa era să fie tineri, căci amîndouă personajele sunt lipsite de maturitate și toate nefercirile lor vin de acolo. Se pare că în rolul Ninei, o tînără actriță care țipa și plîngea fără încetare îl irita teribil pe Cehov (o anume Rozanova). Nu întîmplător în rolul lui Treplev, tînărul febril care cauta „forme noi”, în fața impunătorului Trigorin, întruchipat de Stanislavski, îl găsim pe Meyerhold, regizorul revoluționar, discipol și dizident al Teatrului de Artă. Treplev, după aprecierile lui Cehov, este pivotul spectacolului. Pe atunci, tînărul Meyerhold pradă îndoielilor, a adus personajului o parte din angoasele și propria sa nervozitate. Unii critici i-au reproșat o anume bruschețe, chiar o uscăciune. Nemirovici l-ar fi vrut „tandru, înduioșător, în mod evident un degenerat „. Cu lungi plete negre, cu ochii de un albastru deschis, personajul avea ceva romantic; alții l-au văzut ca pe un neurastenic tipic, dar un neașteptat actor tragic. A rămas celebru conflictul născut în jurul bruitajului, nu mai puțin celebrele orăcăituri de broaște la care Stanislavski ținea deosebit în primul act al scenei de teatru în teatru. Un prim subiect de discordie între cei doi fondatori ai teatrului, dar repede rezolvat. Chiar dacă Stanislavski nu a avut dreptate cu acest exces naturalist, el a prefigurat aici o lege a contrastelor, căci, spune el într-o scrisoare către colegul său: „În teatru tăcerea se exprimă nu prin mutism, ci prin sunete. Dacă nu umplem tăcerea cu sunete, nu putem obține nici o iluzie”. La care răspunde o nu mai puțin cunoscută scrisoare a lui Cehov, care le anunța o piesa, unde în didascalii va preciza că nu se aude niciun cîine, nicio broască...*Pescărușul* rămîne așa dar spectacolul fondator al Teatrului de Artă, prin relația sa privilegiată de acum înainte cu dramaturgia lui Cehov, prin raportul pe care a știut să-l găsească între stările sufletești ale personajelor și lumea materială.

***Pescărușul* lui Pintilie și realismul magic sau dubla realitate ⁴⁴**

La venirea sa la Paris imediat după șocul cu *Turandot*, această uriașă metaforă barocă a relației dintre creator și opera sa, Pintilie est mai mult ca niciodată omul-teatru, omul-imagine, omul măștilor grotești. Dar există și un alt Pintilie, cel al nostalgiilor cehoviene, al spaimei de timp, al contemplării surîzătoare a unor existențe pierdute, ce se scufundă domol în nisipuri. Așa cum a apărut odinioară la Bulandra în *Livada cu vișini* de Cehov, autor căruia i-a rămas fidel și pe care-l îl va relua la Paris în cîteva spectacole de o frumusețe magică: *Pescărușul* în 1975 și *Trei surori* în 1979 (Pintilie montează din nou *Pescărușul* în 1983 la Guthrie Theatre, Minneapolis). Printr-un accident geografic – și poate prin sensibilitate – regizorii români (sau în general cei din Est, ca de pildă cehul Otomar Krejča) au fost considerați la Paris intermediarii ideali între teatrul occidental și marii autori clasici ruși. Dincolo de forța originalității sale, Pintilie a fost văzut deci și ca un ideal *go-between* între publicul francez și piesele unui Cehov sau Gorki (din care montează tot la Théâtre de la Ville *Dușmanii* și *Azilul de noapte*). Să nu uităm însă că teatrul

⁴⁴ Vezi capitolul «*Pescărușul*» în Lucian Pintilie, Bricabrac, Humanitas, București, 2003, pp.31-54, cu articolul, reluat în întregime, semnat de George Banu «Pintilie și Pescărușul său proustian», în *Le théâtre, sortie de secours*, Aubier, Paris, 1984.

românesc al anilor 60 sau 70 a reușit să-și afirme noutatea tocmai prin apelul la alți clasici ruși decât cei impuși de realismul socialist: teatrul lui Meyerhold contra metodei fosilizate a lui Stanislavski, devenită dogmă oficială, tradiția marei avangarde contra teatrului de tip *Tînăra gardă* sau *Eroul a murit în zori*. Spectacolele Cehov montate de Pintilie, de Ivan Helmer sau de Alexa Visarion în acei ani, o carte ca *Dramaturgia lui Cehov* de Leonida Teodorescu, au devenit atunci armele subversive ale noului teatru românesc. *Pescărușul* lui Pintilie de la Théâtre de la Ville a răsturnat de la bun început toate imaginile consacrate: piesa începe cu actul al IV-lea, momentul când Nina revine ca o fantomă nefericită pe „locurile crimei”, în casa și grădina unde s-a produs traumatismul inițial. Totul funcționează apoi ca un imens *flash-back*, revenim *ille tempore*, în aceea noapte poetică și stranie, un soi de preistorie a copilăriei eroilor, un paradis pierdut pentru totdeauna, și unde cunoașterea poate deveni maledicțiune sau eliberare tragică. Aici est nodul delirului Ninei , „da,sunt un pescăruș...nu, sunt o actriță”. Nina se transformă după un ritual magic, prin mișcări lente, vătuite, într-o pasăre stranie și însîngerată. Glasul ei vine de departe, cuvintele se deapănă într-o ritmică vrăjită, tectonica sonoră a spectacolului descoperă lumea nebănuită a subconștientului eroilor. Spectacolul se defășoară astfel sub semnul unei duble realități, cea a reprezentației ratate și cea a întâlnirii finale dintre Nina și Treplev. Era un spectacol din umbre și lumini, din zgomote și șoapte, în fragil echilbru între vis și realitate. Cadrul scenic creat de cuplul Boruzescu, Radu și Miruna, parteneri fideli ai perioadei sale pariziene, e un cadru mirific și în același timp minuțios ca o litografie de epocă. Și totuși, spectacolul nu era povestea unei iluminări ci tragica poveste a unei duble ratări, acceptată cu resemnare prin automistificare, pentru Nina, sau respinsă cu sentimentul dureros al autodistrugerii, pentru Treplev.

Obsesia contemporaneității

E imposibil să inventariem multitudinea de spectacole cu *Pescărușul* din ultimii ani, pariurile nebune, dorința de a surprinde cu orice preț, sau pur și simplu impulsul firesc de a repovesti după propriul său cod artistic. Philippe Calvaro în 2002 la teatrul Bouffes du Nord din Paris îi face să danseze pe eroi după langurosul *Over the rainbow*, Katie Michell preferă în 2006 la National Theatre din Londra acordurile unui tango, într-o adaptare scenică semnată de Martin Crimp. Dar cu pene sau fără pene, pariul rămîne întotdeauna acela al contemporaneității...

Elev al lui Antoine Vitez, căruia îi datorează întâlnirea cu Cehov, Christian Benedetti a montat pentru prima dată *Pescărușul* acum 30 de ani, la ieșirea din Conservator. Tînăr învățăcel studios, era obsedat, după propria mărturisire, să joace piesa așa cum și-ar fi dorit-o Cehov, pariu vag și nebulos. De atunci au trecut ani, a văzut și montat multe alte spectacole și a revenit astăzi într-un teritoriu cunoscut dar cu o altă obsesie: ce înseamnă să fii contemporan. Spectacolul său, montat la Théâtre-Studio din Alfortville, în sudul Parisului, se înscrie în această cheie de lectură. El însuși joacă Trigorin. Spectacolul e extrem de direct, de violent, se joacă fără pauză, la o viteză neobișnuită, parcă pe nerăsuflăte. Personajele aparțin fără îndoială lumii de astăzi: Nina e în blugi și cu o vestă de piele, Arkadina poartă rochii imprimate, banale, cu un pulovăr legat în jurul taliei, iar Trigorin un pulovăr de lînă roșie, gata de mers la pescuit sportiv. Scena

e goală, cu cîteva elemente simple de decor, cîteva scaune, bare de lemn ce delimitează spațiul. Regizorul merge mai departe, pescărușul ucis nu mai e o biată pasăre împăiata: e pur și simplu o siluetă desenată cu creta pe podea și care e ștersă apoi cu o cârpă muiată într-o căldare. Dar scena care mi s-a părut extrem de nouă și care schimbă dintr-o dată sensul privirii din sală spre scenă este momentul teatrului în teatru.

Actrița – Ana Maria Marinca care joacă pentru prima dată în limba franceză ⁴⁵, „complice” a regizorului de vreo zece ani, cu care a jucat Sarah Kane la Piatra Neamț, Paris sau Londra - începe să recite monologul, strania invocare a unei lumi post apocaliptice; personajele-spectatori sunt așezați cumiți în fața ei, cu spatele la public (Antoine și Stanislavski au fost cei care au jucat pentru prima dată cu spatele la public, gest „revoluționar” pentru epocă); actrița coboară apoi în sală continuă să vorbească din fundul sălii, personajele sunt obligate s-o urmărească, cu fața de astă dată la public și devin dintr-o dată personajele principale: căci acesta este sensul scenei, ceea ce ne interesează sunt reacțiile acestui public din interiorul teatrului, plictisul, uimirea și mai ales atenția încordată a lui Dorn și replica sa, ”nu știu, poate sunt prost, e ceva aici, pe mine m-a mișcat!” Da, spectacolul lui Benedetti a făcut să miște în public ceva din inerțiile sale, să-l oblige să primească drept în față, ca o lovitură de pumn, mănunchiul de tenebre și angoase ale timpurilor noastre. Un spectacol impetuos, năvalnic și extrem de aproape; personajele coboară de pe scenă, se joacă deseori printre spectatori, barierele par doborâte și în același timp el impune o distanță – un moment de cumpănă. Benedetti îl citează pe filozoful ce i-a călăuzit gândirea în acest proiect, Giorgio Agamben: a fi contemporan este a se înscrie în prezent semnalîndu-l în același timp ca arhaic...”arhaic înseamnă a fi aproape de *arké*, adică de origini: originea ca un element contemporan al devenirii istorice”.

În anii cînd Stanislavski și Nemirovici-Dancenko montaseră *Pescărușul* la Moscova, intelectualii ruși trăiau angoasa unei societăți pe cale de dispariție, *Livada cu vișini* și sunetul misterios al unei coarde ce pleznea undeva în străfunduri, sunt ecourile unui sfîrșit de lume. Teatrul lui Cehov nu încetează să ne arunce în față toate aceste ecouri înfundate, venind din străfundurile noastre arhaice. Cu condiția ca un regizor, sau un ghid în întuneric, cum îi place lui Brook să se definească, să știe să capteze aceste sunete și să ni le transmită. *Pescărușul*, metaforă arhaică a rostului nostru în lume ...

Scena.ro, n° 14, iulie-august-septembrie 2011.

45 Un critic sublinia admirativ jocul actriței și performanța ei într- limbă străină. adaugînd că actrița româna aduce un farmec și o notă orientală, ultimă precizare care îngustează puțin limitele geografice ale Europei dar are darul să ne apropie puțin de magia unor o mie și una de nopți... Îi mulțumim, dar nu i se cerea de bună seamă atîta imaginație.

Pirandello sau postdramaticul *avant la lettre*, cînd personajele o iau razna cu autorul după ele...

Nici Pirandello, nici Cehov nu au avut noroc cu primele lor piese. *Pescărușul* a fost mai întîi o cădere la Teatrul Alexandrinski din Sankt Petersburg în 1896, teatrul marei actrițe Vera Komissarjevskaja, pentru a triumfa doi ani mai târziu la teatrul de Artă din Moscova, în regia lui Stanislavski, pe atunci în căutare de „forme noi”. În 1921 *Șase personaje în căutare de autor*, „manifest” pirandellian prin excelență⁴⁶, provoacă un scandal teribil la Teatro Valle din Roma, agravat de prezența dramaturgului, nevoit să înfrunte publicul dezlănțuit într-o serie de insulte și huiduieli, ca de pildă, *Buffone* și *Manicomico*, adică pur și simplu, obsedat psihic! Trebuie spus însă că suntem în pragul anilor nebuni, ce prelungesc și potențează avangardele începutului de secol, cînd scandalurile dadaiste sau suprarealiste se țin lanț. Însă aici ne aflăm mai degrabă într-un conflict de *arrière garde*, și mai ales în anii ce pregătesc triumful fascismului italian: un public”burghez” și conservator e confruntat cu un tip de spectacol ce-i zdruncină schemele intelectuale, scutură un confort teatral lenifiant și tradițional. Pirandello nu va uita însă această teribilă scenă și se va răzbuna într-un text din 1925, *Ciascuno a suo modo (Fiecare în felul său)* unde intermediile erau jucate în foaierea teatrului, invadat de un public dezlănțuit, împărțit în două tabere care protesteau și urlau. (De aici se va inspira fără îndoială Lucian Pintilie, care va utiliza și el în 1987 foaierea teatrului, pentru un alt text pirandellian, din trilogia pe tema teatrului în teatru, *Questa sera si recita a sogetto, Astă seara se joacă fără piesă*, dar, vom vedea, cu alte mijloace și efecte).

Și astfel vocile reale, teatralizate, manipulate, deveneau un Public-Personaj, implicat în discursul metateatral pirandellian. Ce i-a șocat de fapt pe spectatorii italieni din 1921? Sau la ce putem reduce în cîteva cuvinte noutatea formulei pirandeliene? Mai puțin drama scabroasă a unei familii burgheze și transgresiunile morale cu consecințe tragice - incest virtual, o fetiță înecată, un alt copil ce se sinucide – totul prezentat destul de corosiv și de ironic- ci faptul că publicul era invitat să asiste la o comedie *de făcut* și nu *gata făcută*. Mai mult, publicul se regăsește într-o atmosferă de repetiție pe o scenă goală, cu vedere spre culise și e obligat să asiste la un decodaj critic și tehnic al unui spectacol de teatru. Cît despre esența pirandellismului, autorul ne simplifică sarcina, în cele zece pagini ale prefaței din 1925, unde reia dilema ireductibilă între viață și formă și aplicarea ei la expresia teatrală. Piesa e reluată imediat la Milano și la New-York unde triumfă, ca și la Paris, unde Georges Pitoëff o pune în scenă la Comédie des Champs Élysées. Piese sale sunt jucate din ce în ce mai mult peste hotare Pirandello aderă la fascism în 1924, fără convingere însă, păstrînd o anume distanță.

⁴⁶ Subiectul îl preocupa pe Pirandello. Printre sursele piesei amintim două nuvele, *Tragedia di uno personaggio*, 1911, și *Colloquio coi personaggi*, 1915, și mai ales un început de roman, rămas neterminat, cu un titlu omonim cu piesa.

Șase personaje pe Cîmpiile Elizee

Georges Pitoëff, unul din cei patru mari regizori ai Cartelului, voia demult să joace piesa lui Pirandello și mărturisește: „Dintre toți autorii străini pe care i-am montat, Pirandello a fost fără îndoială cel mai viu, cel mai „tînăr de spirit” Pentru a rezuma într-o expresie psihologia lui Pirandello, trebuie să recunosc că era posedat de spiritul scenei, era *Teatrul devenit om*.”⁴⁷ A urmat o lungă corespondență cu autorul despre spectacol, dar păreriile lor erau destul de divergente, încît, alarmat, directorul teatrului, Jacques Hébertot, îi cere lui Pirandello să vină la Paris. A fost punctul de plecare al unei lungi prietenii. Repetițiile au durat două luni. În realitate, didascaliile precise și imperative nu lăsau regizorului prea multe posibilități. Piesa nu are nici acte, nici scene. La intrarea în sală spectatorii găsesc cortina ridicată, scena goală, fără decoruri, într-o obscuritate aproape totală. Reprezentația este întreruptă prima dată, fără să se lase cortina, cînd Directorul și Tatăl se retrag ca să stabilească scenariul. Actorii ies și ei din scenă. A doua oară întreruperea ar fi fost greșeala unui mașinist care a coborît cortina prea devreme, dar în realitate este doar un pretext pentru a instala un bazin unde se va îneca fetița. Fotografiile din 1923 confirmă o fidelitate perfectă față de indicațiile autorului. Intrarea celor șase personaje, la începutul piesei, este un moment capital pentru Pirandello. Introduși din culise, ei stau în rînd, unul lîngă altul, în fundul scenei, unde „de la apariția lor, îi înconjoară o lumină stranie, deabia perceptibilă și care pare că strălucește din ei, ca niște aburi ușori ai realității lor fantastice.”⁴⁸ Pitoëff a imaginat o „descindere din cer” (*deus ex machina*) într-un ascensor scaldat într-o lumină verde, utilizînd liftul din fundul scenei, folosit pentru decoruri.

La final, personajele intrau din nou în șir în ascensor și dispăreau în înaltul scenei. Pirandello, speriat de scandalul de la Roma, voia să evite un alt scandal și la început s-a opus. Asistînd însă incognito la o repetiție, s-a lăsat convins de această soluție. Însă, în indicațiile modificate ale ediției definitive a textului, personajele nu vin nici din fundul scenei și nu coboară din niciun ascensor, ele vin din fundul sălii și se urcă pe scenă. În 1937, la reluarea de la teatrul Mathurins, Actorii ocupă în scenele cheie primele rînduri din sală în vreme ce Directorul rămîne singur pe scenă cu Personajele. În 1925 Pirandello preconizează pentru prima dată utilizarea măștilor pentru a sublinia sensul profund al piesei: măștile pot face din personaje niște figuri imuabile, creaturi mai consistente decît chipurile Actorilor, cu „firescul lor schimbător”. Și adaugă, în 1921, că Personajele trebuie să păstreze „o anume inconsistență a visului.” Pitoëff utilizează un machiaj alb, Brasillach vorbește în 1937 de „marionete devastate și tragice” iar Artaud evocă chipurile care debarcă din ascensor ca „ieșite dintr-un vis”, „chipuri de spectre” dispărînd în același ascensor „ca niște mumii”. Antoine a fost impresionat de puterea halucinatorie a spectacolului. Cînd piesa intră în repertoriul Comediei Franceze în 1952, în regia lui Fernand Ledoux, critica regretă „vehemența surdă” a lui Pitoëff care „dădea impresia că adevărata sa ființa plutea în altă parte.”⁴⁹

47 Jacqueline Jomarron, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, L'Age d'homme, Lausanne, 1979, p. 137. Citatele despre Pitoëff, ce vor urma fac referință la acest volum.

48 Pirandello, *Théâtre*, versiune franceză de Benjamin Crémieux, Gallimard, Paris, 1956, tome 1, p. 12.

49 Théâtre des Arts, condus de Georges și Ludmila Pitoëff vine în turneu la București în februarie 1926 cu mai multe titluri dintre care *Șase personaje în căutare de autor*. Pitoëff este apreciat mai ales ca „un admirabil demonstrator de acțiune dramatică” În *Facla*, 21 feb. 1926, citat în *Istoria teatrului în România*, vol. III. Editura Academiei Române, București, 1973, p.115.

Un Pirandello poate ascunde un alt Pirandello

În 1987 Pintilie montează *Astă seară se joacă fără piesă* (sau *Ce soir on improvise*) în scenografia lui Radu Boruzescu, cu care a semnat de altfel toate spectacolele sale de la Théâtre de la Ville din Paris. De la bun început, regizorul afișează un pirandelism ostentator și introduce cu umor o anume distanță livrescă față de spectacolul pe cale să se realizeze în fața publicului: sunt proiectate diapozitive cu portrete ale dramaturgului, texte succințe și ironice despre teatru și caracterul său efemer. Muzica generoasă a *Trubadurului* lui Verdi participă și subliniază convenția spectacolului, strălucitoare și excesivă, ca un ecou îndepărtat al filmului lui Visconti, *Il Senso* și al său *Il Trovatore* la *Fenice*...dar magia verdiană se oprește aici. În mijlocul reprezentației intervine și aici o ruptură de mijloace sau de tehnologie, fără să contrazică însă dialectica jocului între iluzie și realitate: în timpul antractului, care nu e de fapt un antract, pentru că jocul continuă, este activat un circuit de televiziune închis care funcționează între sală și foaier. Pe un ecran suspendat deasupra scenei, publicul rămas în sală, poate urmări personajele care evoluează în foaier și la barul teatrului. În același timp, spectatorii din bar pot urmări scene filmate în direct pe scenă, revolta artistei care joacă cântăreața de bar, etc. Dacă Pirandello obligă publicul să suporte șocul unui spectacol unde se discută fără încetare despre cum să se facă un spectacol pe cale să se realizeze în același timp, camera video, care îi urmărește pe actori în foaier, ne transmite imagini ale personajelor care redevin actori sau indivizi, în mijlocul unui public complice, fără să părăsească semnele unui teatru în curs de realizare. Acest procedeu nu mai revine pentru moment în scenele următoare, dar în mod paradoxal, acest efect de *ciné-vérité* întărește ideea de teatru în teatru. Ca într-un sistem de realități care intră unele în altele, ca un joc de cutii, turnajul în direct și proiecția sa simultană pentru un public diferit, supun spectatorii la un schimb de tiruri încrucișate, obligându-i să se situeze de fiecare dată la un alt nivel de realitate. Finalul revine însă la iluzia cinematografică, ultim efect de distanțare. Actorii vin la rampă și-și spun textele în fața unor microfoane, ca într-o înregistrare de post-sincronizare, în vreme ce în spatele lor, pe marele ecran – care a servit pentru proiecțiile din antract – îi revedem în prim plan, în stop cadru. Scena e reluată, în buclă, ca un incident tehnic care va pune capăt ultimelor iluzii de realitate.

Șase personaje în căutare de autor, între commedia dell'arte și reality show

În vara lui 2012 Stéphane Braunschweig⁵⁰ crează piesa lui Pirandello la Festivalul de la Avignon și o reia în toamnă la Teatrul de la Colline. Taxat deja ca un „clasic”, teatrul pe care-l practică Braunschweig nu este însă străin de formele cele mai recente ale teatrului contemporan, care revendică lipsa de bariere între arte, care insistă pe prezența

50 După studii de filozofie la prestigioasa fabrică de intelectuali de elită care este Ecole Normale Supérieure din Paris, Stéphane Braunschweig, născut în 1964, urmează trei ani de zile cursurile Școlii înființată de Antoine Vitez la Théâtre National de Chaillot. După Orléans (1993-1998) și Strasbourg (2000-2008), unde a condus importante scene naționale, vine la Paris în 2009 unde preia direcția Teatrului de la Colline, pe care-l părăsește în 2015 pentru direcția Teatrului Odéon Théâtre de l'Europe.

corpului sau a actorului în jocul improvizat sau creat pe platoul scenic. Braunschweig face un teatru solid, clar, cu viziuni ușor de recunoscut, căci semnează întotdeauna și cadrul scenic, o scenografie elegantă, din câteva linii și volume tăiate în alb și negru, cu tente de culoare discrete, o lume ce intensifică textul și expresivitatea sobră a jocului actoricesc. Și pariul pe care ni-l propune cu acest text pleacă tocmai de la această discuție despre teatrul contemporan, reactivând tăciunii lăsați sub spuză de întrebările pirandelliene.

Stéphane Braunschweig a ales și el „noile tehnologii” pentru a se situa între realitate și ficțiune: mai precis un platou de televiziune, camere de luat vederi, deși momentul de lectură la masă rămâne punctul de plecare. Cele Șase Personaje țîșnesc brusc pe un platou de televiziune unde o echipă de actori discută viitorul lor spectacol. De data asta ceea ce l-a atras la Pirandello a fost ideea însăși a acestor personaje desprinse din imaginația unui autor și cutreerînd lumea pentru a-și prezenta sau țipa propria lor dramă, exprimată destul de desuet și melodramatic în versiunea originală italiană din 1921. Braunschweig a văzut aici un simptom specific epocii noastre: această dorința de a-și mediatiza propria viață pentru a-i da un sens. Gîndiți-vă la platourile de televiziune invadate de indivizi gata să-și arunce în vazul lumii gîndurile și mai ales pornirile cele mai ascunse, la moda emisiunilor de *reality show*, unde rufele murdare nu se mai spală în familie ci pe un platou de televiziune; tendință agravată de explozia rețelelor sociale, *face-book* și altele. Decorul e simplu, cu mai multe spații de joc: în dreapta, sala de repetiții sau de lectură la masă, în stînga o platforma de un alb stralucitor, cu 2 camere de filmare și un mare ecran în fundal. O oglindă uriașă în fundalul sălii de lectură reflectă sala, unde spectatorii se vor regăsi în fiecare moment, martori și ... actori. Procedeu folosit des de altfel în regia modernă. Spectacolul poate să înceapă. Braunschweig a scris un prolog, după o serie de improvizații cu actorii, ce se întreabă cum trebuie să arate teatrul de astăzi, care e rolul textului, al autorului, pe cale de dispariție. Și în acest moment, din stînga sălii, urcă spre scenă cele Șase Personaje, anacronice și aproape caricaturale. Revenim în parte la textul lui Pirandello, cu câteva inserturi sau interludii cînd actorii fantasmează la rîndul lor pe marginea dramelor invocate, momentele video și imaginile traficate alternează cu scene melodramatice jucate *live*. Cîteva scene video, apariția uriașă a patroanei de bordel, terifianta Madame Pace, o siluetă imensă ce domină platoul, apoi povestea teribilă a morții celor doi copii, incestul consumat sau nu, personajele care dispar în umbra scenei. Unde e viața, unde e ficțiunea? Regizorul-personaj de pe scenă, alter ego-ul lui Braunschweig, care nu se cruță, cu o anume auto-ironie, rămîne singur și buimac pe scenă, în vreme ce decorul din placaj se prăbușește și dezvăluie silueta uriașă a unui personaj rigid, ce pare a fi mînuit totul din umbră, purtînd pe față masca binecunoscută a lui Pirandello. Morala: scuturați teatrul, filmați-l, distrugeți-l, în spate se va ascunde întotdeauna silueta secretă a autorului, indestructibil.



Platonov, sau portretul artistului la tinerețe

Am ajuns odată în grabă la un spectacol din estul Parisului, la Theâtre de la Colline, atrasă de un nume, Platonov, și am asteptat liniștită să văd intelectuali ruși lîncezînd și filozofînd pe malul apei. Mai aveam în minte imaginile din filmul lui Nikita Mihalkov. Pe scenă se perindau colhoznici în pufoaice, cîntece revoluționare și fanfare pe cheiul unei gări; ciudată *mise en abyme* mi-am zis și am privit în fine programul. Vedeam de fapt *14 izbe* o comedie sovietică de Andrei Platonov. Uitasem că în literatura rusă există doi Platonovi de acum celebri, intelectualul veleitar din piesa „pierdută” a lui Cehov și Andrei Platonov, pseudonimul lui Andrei Platonovici Klimentov, scriitor sovietic, pus la index pentru crimă de *lèse-utopie* comunistă. Cehov avea în jur de 18-19 ani cînd a început să scrie *Platonov*, piesă rămasă neterminată, considerată multă vreme pierdută, după un refuz la Malîi Teatr și care e descoperită în 1921 în seiful unei bănci moscovite. Textul e imens, aparent haotic, are febra celor 18 ani ai autorului ce aruncă impetuos pe hîrtie tot ce are de spus, de strigat. Avem deja *in nuce* principalele teme și chiar personaje din universul ce va veni. Excelent material pentru o critică genetică ce nu ignoră nicio ciornă, niciun „regret” sau corectură. Personaje ce se simt ființe de prisos, neputincioase și veleitare, ridicole sau tragice, se plictisesc printre sticle de alcool și conversații sterpe, hălăduiesc mahmuri pe moșia unei văduve scăpătate, înăbușind lacrima sub rîs sau invers. Livada sau moșia sunt deja pierdute, Lopahin, sau aici Petrin, și rasa lor de mitocani învingători ocupă scena, unchiul Vania e doar puțin mai tînăr alături de alte personaje ce-și caută cu înfriguare rostul în lume, prinse de panică în fața vidului ce se cascadează sub picioare... Piesa e cunoscută sub mai multe titluri, de la prudentul *Piesă fără titlu*, la *Un Hamlet de provincie*, sau *Un Don Juan în manieră rusească*⁵¹. *Platonov*, operă matrice, e un text multiplu și imperfect, unde fiecare poate alege ce-i convine și crede esențial. Nikita Mihalkov aude în 1977 o muzică specială pe o *Partitură neterminată pentru pianină mecanică*, și face apel la un mare actor de teatru în rolul lui Platonov, Alexandr Kaliaghin. Cehov mărturisea într-o scrisoare unui prieten: „Îmi scriu piesa cu plăcere, deși mint cu nerușinare față de convențiile scenei. E o comedie, trei roluri feminine, șase masculine, patru acte și un peisaj (vedere spre lac); sunt multe discuții despre literatură, e cam puțină acțiune și sînt șase puduri de dragoste.”⁵² Iată deci, dincolo de cîteva secrete de fabricație, sursa acestui peisaj lacustru din filmul lui Mihalkov și mai tîrziu a piscinei lui Dodin.

Pe malul apei, acolo șezum și plînsam...

În filmul lui Mihalkov se joacă mult în exterior: lacul nemărginit, colțuri de grădină invadate de verdeață, o cîmpie bătută de vînt pe care se pierd în zare siluetele personajelor ca niște marionete și pe care se desenează dansul grotesc al lui Platonov, coborînd în cîteva linii frînte spre apa, largă și molcomă, pe melodia grațioasă a unei arii din Donizetti. Aici se va arunca acest Hamlet de provincie într-un gest final de disperare, într-o apă pînă la genunchi.

51 Gelu Colceag, alege *Un Don Juan à la russe*, la Odeon, București. 1997.

52 Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Universul, București, 1972, p. 34. p. 242.

Mihalkov alege varianta cu sinuciderea ratată cam la fel ca Andrei Șerban care îi refuză lui Ivanov, în spectacolul de la Bulandra în 2011, statutul de erou tragic. Și totuși strigătul final al lui Platonov, plângând jalnic în brațele nevastei, nu e mai puțin tragic: „Doamne, cât de puțin îi trebuie omului ca să fie fericit! O seară, un compartiment de tren, o lumină domoală și un tovarăș de călătorie”. Puțin mai devreme, același urla deja disperarea viitoare a unchiului Vanea: „Am 35 de ani! Napoleon era general! Lermontov era mort! Totul e pierdut!” (Firește, pentru un dramaturg de 18 ani, cât avea Cehov atunci, 35 de ani poate părea deja capătul vieții. E drept, Cehov e mort la 44 de ani.) Mihalkov face deci un film de o oră și 40 de minute unde reduce datele piesei - jucată în întregime ar dura 6 ore - durată ce i-a speriat pe cei de la Malîi Teatr în 1881. Și în același timp intensifică aluziile, legăturile cu marile sale piese, făcând astfel un soi de concentrat de cehovsim după canoanele consacrate. Inventează chiar un personaj mut, un băiețuș a cărui privire, venită parcă din viitor introduce distanța față de această stingere elegantă a unei clase, în sunetele cristaline ale unei pianine mecanice. Lev Dodin reia cuminte titlul *O piesă fără nume*, în 1997, pe care o prezintă în 2009 la MC 93 de la Bobigny, Franța, în cadrul unei retrospective din ultimii 20 de ani. Dar cuminența sa se mărginește aici, spectacol nu are nimic din moliciunea elegantă a siluetelor lui Mihalkov; decorul e și aici construit sub semnul apei, un bazin sau o piscină ce umple fosa orchestrei și o parte din scenă, acoperit în parte de scânduri de lemn pe care se trece, se alunecă, se dansează.⁵³ Sunt create astfel trei planuri de joc, care izolează și simbolizează diferitele locuri ale acțiunii. Un acompaniament de jazz, cu un solo de trompetă, imprimă ritmul sincopat al partiturii. Scena balului și a focului de artificii sunt o explozie de vitalitate, de dinamism dar ca un „bal în timp de ciumă”, epuizant și disperat. Personajele lui Dodin sfîrșesc scrișnind din dinți.

La manière russe à la française sau sărbătoarea fără sfîrșit și mașina de creat vidul

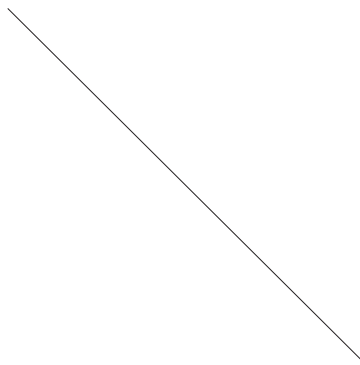
În Franța textul a fost descoperit cu interes poate și pentru că lărga repertoriul cehovian și mai ales pentru că se deschidea către lecturi diferite înscrise în contemporaneitate. În 2002, când Eric Lacascade o juca la Avignon, piesa era la cea de a 12 versiune scenică propusă în Franța. Printre versiunile încă „clasice”, aș aminti Gabriel Garran în 1979 cu Niels Arestrup, actor charismatic și violent, sau Jacques Lassalle la Comedia Franceză în 2003. Cu un an înainte însă, un tânăr regizor bulversase deja peisajul calm al lecturilor cehoviene. Eric Lacascade propusese alte titluri ale dramaturgului rus într-un triptic intitulat *Cercle de familie*, spectacole extraordinar de vii, de violente, de tulburatoare. *Ivanov* a fost primul din această ciclu, creat la Théâtre de l'Odéon în 1999. A urmat *Pescărușul* în 2001, și în fine, *Platonov*, care a fost în 2002 revelația Festivalului de la Avignon. Spectacolul se înscria perfect în noaptea din Curtea de onoare a Palatului Papal, cu ferestrele sale luminate, în spatele cărora se vedeau alunecând umbre și siluete în mișcare. Luminile, ca întotdeauna la Lacascade, erau superbe: focuri de artificii multicolore în moleșeala serilor de vară sau clar obscurul ce scâldea finalul, cu Platonov (Cristophe Grégoire), singur în lumina crepusculară, pe scena goală. În 2012 Alexis Armengol, din generația mai recentă, merge mai departe și propune la Théâtre de l'Aquarium o adaptare muzicală permițându-și multe libertăți față de text. Păstrează doar 7 personaje, pune accentul pe raportul

⁵³ Cam același decor, o construcție și un podeț de lemn pe marginea unui bazin, îl regăsim în *Unchiul Vania* pus în scenă de Yuri Kordonski la Bulandra în 2001.

eroului cu femeile, din care face un soi de adolescent șovăielnic și veleitar. Scenografia oferă un interior modern, exteriorul e schițat din câteva coloane metalice. Actorii poartă microfoane HF, ambianța e mai degrabă rock, tendință *electric groove*. Spectacolul nu deranjează dar virează complet în altă lume.

Cu ultimul *Platonov* în scenă la Teatrul de la Vanves, oraș din sudul Parisului, care găzduiește în ultima vreme noile tendințe ale teatrului și dansului contemporan, ne reîntoarcem la un teatru făcut pentru actori sau pentru o echipă, de un foarte tânăr regizor cu gustul bine venit al lipsei de măsură... Benjamin Porée păstrează aproape tot textul; suntem țintuiți pe scaune aproape 5 ore cu o pauză complice, moment în care actori și spectatori sunt invitați la un bufet. Regizorul joacă pe pariul lumii interioare și al dureroasei căutări de sine ca sursă a dramei sau a exploziei ce va distruge personajele. Spectacolul e construit ca un torent, un vârtej ce antrenează 16 actori și vreo 30 de figuranți – în scena banchetului și a balului, unde fiecare detaliu și „prim plan” sunt perfect stăpânite - o sărbătoare ce taie răsuflarea, un text ce malaxează scene și monoloage din Shakespeare, citează Sacher Masoch. Decorul cu care se deschide spectacolul amintește *Café Müller* de Pina Bausch, personajele se foiesc fără rost, se așează și se ridică de pe scaune. (Nu știu de ce, în mai toate spectacolele care mă interesează astăzi, predomină scaunele.) Toate femeile sunt nebune după Platonov, „Fumează-mă ca pe o țigară, strivește-mă, taie-mă în bucăți...” îl provoacă Ana Petrovna, după care sunt nebuni toți bărbații din piesă...În van, irezistibilul sex simbol de provincie (Joseph Fourez, excelent, venit ca mulți din echipă de la Cursul liber Florent) din ce în ce mai vid, mai obosit, se prăbușește în final, înjunghiat, răpus ca un animal. Un spectacol care vă prinde în valul său, extrem de corporal, și în același timp de o violență interioară care conduce personajele lui Cehov la un nivel de incandescență ce vă urmărește dincolo de porțile teatrului. Mi se întâmplă adesea după un spectacol Cehov unde ascultăm previziunile înflăcărâte ale personajelor ce așteaptă o viață minunată într-un viitor luminos, să mă întreb, oare câtă vreme mai avem de așteptat ? Încă o sută de ani, sau poate două ?... Dar vedeți dvs, viața e scurtă, doar arta e lungă, *ars longa, vita brevis*...

Scena, nr. 21 (1), 2013.



Trecea în zbor un stol de rațe sălbaticе...

Legendele norvegiene povestesc că atunci când o rață sălbatică își simte sfârșitul plonjează drept în adâncuri și se agață cu ciocul de algele din fundul mării, alegându-și singură moartea. Ce se întâmplă însă când o rață sălbatică rănită de un vânător e salvată și crescută într-un coteț în ogradă? Un adăpost minciună și o existență șchioapă. Legendă sau metaforă, povestea *Raței sălbaticе* scrisă de Ibsen în 1884 începe ca o comedie de moravuri și sfârșește în tragedie absurdă și inutilă. Rața sălbatică domesticită nu e numai imaginea tragică a unei fături rănite, dar și șocul teribil al unei realități construite pe minciună și compromisuri meschine. Odinioară, locotenentul Ekdal a doborât și a vândut o pădure ce aparținea statului și a plătit fapta cu ani de închisoare. Complicele său, industriașul Werle, a scăpat și s-a îmbogățit. I-a oferit fiului lui Ekdal, Hjalmar, un atelier fotografic și l-a căsătorit cu o fosta amantă și slujnică, Gina, cu care a avut o fiică, Hedwige. Piesa începe când fiul lui Werle, Gregers, revine după mai mulți ani și încearcă să restabilească adevărul cu orice preț. Ca întodeauna în piesele lui Ibsen, drama începe când personajele se așează față în față și încep să discute. Problema este dacă publicul vrea să asculte și ce anume alege el să înțeleagă...când spectacolul îi pune cu violență reflectoarele în ochi...

În Franța, versiunile au urmat vreme de peste un secol, fiecare cu adevărul sau eșecul ei...Să fi fost oare lectura unui regizor venit din Est care i-a redeschis ochii și i-a redat nu demult gustul pentru această zburătoare sălbatică? „Grăbiți-vă să vă duceți la Théâtre de la Ville” scria în martie 1981 Guy Dumur, unul dintre cei mai cunoscuți și influenți critici de teatru francezi. Și adăuga: „Ibsen renaște aici din propria cenușă, mai adevărat și mai aproape de noi ca niciodată”. Lucian Pintilie, care semnase regia acestui spectacol, e mai puțin tandru când își amintește de motivațiile sale: „Printre exhumările mele spectaculare se numără și *Rața sălbatică*. Esteticește această operație mă excita foarte tare pentru că am fost întotdeauna pierdut, topit după amestecul ăsta – sulfuros – dintre tragic și farsă sălbatică – pe care îl impune orice melodramă exemplară.”⁵⁴ Se apucă astfel să „repicteze mumia venerată a lui Ibsen” cu gândul mereu în altă parte, mai precis „acasă” și la proiectul cu filmul *De ce trag clopotele, Mitică*. (Filmul nu l-a abandonat niciodată pe Pintilie, și teatrul său a purtat întotdeauna marca sa latentă din ce în ce mai manifestă.)

Cenușă, mumie, la un secol de la triumful său pe scenele scandinave sau ruse, Ibsen pare clasat deja printre relicve. Dealtfel, de la început, dramaturgul venit din țăările nordice s-a impus cu greu în Franța, și primii pași îi datorează lui Antoine, la Teatrul Liber și mai ales lui Lugné-Poe, la Théâtre de l'Œuvre, două estetici complet diferite și chiar opuse: naturalismul „feliilor de viață” și un simbolism abstract. Trebuie invocată totuși o circumstanță atenuantă: traducerile contelui Prozor care a avut ani de zile autorizația exclusivă a dramaturgului. Diplomat ruso-lituanian, Prozor era căsătorit cu o contesă suedeză, ceea ce l-ar fi calificat în mod bizar să traducă din... norvegiană. Antoine obține totuși dreptul în 1891 de a propune o altă traducere, dar spectacolul e ridiculizat de critică și de public care măcăie voios în sală. Lugné-Poe montează piesa în 1896 aseasonată după „sosul” simbolist: decoruri sumbre, pierdute în semiobscuritate, actori fantomatici care recitau pe un ton monocord un text plin de pauze, deplasându-se cu pași

54 L. Pintilie, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 134.

lenți. Adjectivul „ibsenian” devenise sinonim de incoerență, ermetism și mohoreală.⁵⁵ În perioada interbelică, ștafeta va fi preluată de Georges Pitoëff, unul din cei patru mari regizori ai Cartelului, și care văzuse deja la Teatrul de Artă din Moscova spectacole după Ibsen. Nici simbolistă, nici naturalistă, *Rața sa sălbatică* avea o „transparentă de cristal”. Pitoëff montează piesa în 1934 la Vieux Colombier, teatrul lui Jacques Copeau, care va juca dealtfel bătrînul Ekdal, Pitoëff, Hjalmar iar Ludmila Pitoëff, actriță magică, care avea pe atunci 40 de ani, este o foarte convingătoare Hedwige, fetița de 14 ani, după comentariile entuziaste semnate de Antoine, Copeau, Lugné-Poe, Robert Brasillach, Colette sau Gabriel Marcel... Tot în 1934 când spectacolul va fi reluat la Théâtre des Mathurins, bătrînul Ekdal va fi jucat de un actor român stabilit în Franța, Alexandre Mihalesco (1883-1974). Ibsen intră totuși la Comedia Franceză în 1921 cu *Un dușman al poporului*, *Rața...* va mai aștepta cîteva decenii, respinsă de Comitetul de lectură în 1930 și 1940, admisă în repertoriu deabia în 1993, un eveniment, în regia lui Alain Françon. Intre timp Pintilie a jucat-o la Théâtre de la Ville și am văzut, cu un dosar de presă extrem de generos în superlative. În februarie 2014 Stéphane Braunschweig propune la Théâtre de la Colline o nouă lectură a piesei lui Ibsen. Peste 30 de ani despart aceste două viziuni, ce le separă, ce le apropie?

Pintilie - Gustul amar al farsei

Cînd în 1986 Pintilie reia piesa la Arena Stage din Washington el ține să adauge: „*Wild Duck* e o melodrană naturalist-onirică.”⁵⁶ Cheia lecturii sale scenice se află în această dualitate a contrastelor.

Să revenim la spectacolul parizian din 1981. De la intrarea în sală, publicul e confruntat cu un perete-oglină în fundal ce îi trimite propria sa imagine. Oglindă „*sans tain*” mi-am zis, folosită în comisariatele de poliție, după cum am învățat din filmele polițiste. În realitate era un procedeu nou la epocă, imaginat de Radu Boruzescu, scenograful complice al regizorului, și care construise un perete din sticlă Saint-Gobin pe care l-a acoperit cu un filtru antisorar, utilizat în industria de construcții pentru marile imobile de birouri⁵⁷. La intrarea publicului, scena este deschisă, valeții ațîță focul într-un șemineu, aduc și aprind candelabre, prepară punch-ul. Asistăm la ritualul ceremoniei burgheze ce va urma: dineul în casa bogătașului Werle. Cînd întunericul se instalează în sală, peretele-oglină devine semitransparent și lasă să se vadă în spatele său siluete ce evoluează lent, ca niște măști monstruoase, se aude un zgomot confuz de conversații, cineva poartă un toast: o sărbătoare mondenă, cu un iz lugubru și spectral.

55 Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. Théâtre années vingt, 1979, p. 184.

56 L. Pintilie, *Bircabrac*, ibidem, p. 148.

57 Radu Boruzescu experimentase deja acest procedeu, căruia i-a suprapus procedee cinematografice, în 1975 pentru *Atlantida*, spectacol montat de Petrika Ionescu la Théâtre National de Chaillot. El a instalat la balcon un ecran înclinat în paralel cu un alt ecran optic pe scenă, din sticlă Saint Gobain. Pe ecranul de la balcon erau proiectate filme de animație care se reflectau pe ecranul de pe scenă. Dacă procedeul apare puțin întortochiat el nu e lipsit de o anume naivitate à la Méliès.

Avem deja două niveluri de realitate: un nivel spectral, dincolo de pragul oglinzii – umbrele ce traversează acest prag spre avanscenă își recapătă materialitatea în decorul banal al realității burgheze. Se joacă astfel între prezență și aparență, imaginile personajelor în spatele pragului de sticlă sunt luate în sensul arhaic de evocare a absențelor sau a morților – portretul mamei defuncte se ghicește în penumbră. Spațiul de dincolo de prag apare ca o cavernă mitică, populată de troli, stăpînii muntelui. De aici se va înălța la sfîrșitul primului act SOARELE-FACLĂ, semn care face racordul cu partea a doua a spectacolului, „căutarea adevărului” și care coincide cu replica lui Gregers despre țelul venirii sale. Cea de a doua parte a spectacolului, sau coborîrea în realitate, care are drept cadru atelierul fotografic al lui Hjalmar, se petrece într-un imens spațiu, hambar sau interior domestic al modestului cuplu Ekdal. Mobilele, obiectele au devenit adevărate, masive. Podeaua este domesticită – spălată, măturată. La acest nivel jocul devine realist, asistăm la treburi casnice, Gina jupoaie un iepure, prepară cina. Un amestec de elemente naturaliste și de convenții teatrale subliniind o nouă teatralitate. Mașinăria scenică este la vedere. Atelierul este răspîndit în spațiu, pierdut în măruntaiele unui pod uriaș, o scară ce urcă sinusoidală către înălțimile scenei. Podul care înglobează imaginea acestei fericiri domestice derizorii și mizerabile alunecă în fantastic și oniric. Un imens reflector, utilizat în fotografie, monstruos prin dimensiunile sale, soarele-faclă, se aprinde în momentele de adevăr, confesiunea Ginei, și se învîrte amenințător în momentul morții lui Hedwige. Lumină orbitoare a dogmei ce ucide. Dar tot în acest final, din podul casei, ce adăposește cotețe de găini și iepuri, cad fulgi, găinațuri și apoi trupul neînsuflețit al fetei. Sinucidere tragică dar derizorie, căci nu rezolvă nimic, lumina distrugătoare a adevărului a trecut fără să purifice.

Rața sălbatică la Théâtre de la Colline sau răzbunarea pădurii

Spectacolul lui Stéphane Braunschweig poate apărea ca o replică în timp la spectacolul lui Pintilie, de care se desparte dar pe care nu-l poate ignora. La intrarea publicului, o cortină din voal negru acoperă scena, peste care este proiectată imaginea fantomatică a unei păduri de brazi. Voalul se ridică încet și imaginea dispare. Primul act se desfășoară în fața unui perete alb, plasat ca o altă cortină în fața scenei. Nici aici nu asistăm în direct la dineul din casa Werle. Bănuim că recepția are loc în spatele peretelui alb, în vreme ce acțiunea principală are loc la avanscenă. Werle nu apare pentru moment decît într-o proiecție video. Chipul său imens e proiectat pe peretele alb în dialog cu fiul său, Gregers, el în carne și oase. Momentul acesta are o dimensiune fantasmatică: nu ne putem da seama dacă dialogul are loc cu adevărat sau doar în imaginația lui Gregers. În actul II, peretele alb se depalsează și descoperim o „cutie” din stînghii de lemn. Spațiul pare strîmb, înjghebat la repezeală și dă o impresie de precaritate. Este atelierul fotografului Ekdal. Un spațiu relativ redus, în dreapta o măsuță pe căpriori pe care este așezat un mare ecran Macintosh, lateral, un aparat fotografic pe un trepied și o pînză albă folosită ca fundal pentru portrete. Peretele din fund este constituit din două panouri culisante care se deschid pe faimosul pod sau loft al casei. Cînd aceste panouri sunt complet deschise în actul III descoperim „pădurea de brazi” (arbori de Crăciun) care se detașează pe un fundal de catifea neagră. Între actul II și III peretele alb coboară pentru un alt dialog semivirtual între Gregers și tatăl său. Între actul III și IV un interludiu o prezintă pe Hedwige care desenează pe laptop, imaginile sunt proiectate pe toată scena. Este un desen în

alb și negru, fundul mării, acoperit de alge marine de care se prinde cu ciocul o rață sălbatică în vreme ce la suprafața apei plutesc trunchiuri de copaci. În actul IV, când Hjalmar înțelege că Hedwige nu este fiica sa, toată cutia începe pe nesimțite să basculeze, podeaua se înclină puternic, dezechilibrând personajele. Când Hjalmar îi sugerează lui Hedwige să sacrifice rața sălbatică pe care o creștea pentru a-i demonstra dragostea, panourile spre pod sunt deschise pe un fond alb, basculând înainte, scăldate într-o lumină orbitoare. Pădurea de brazi a dispărut. În ultimul act, când auzim zgomotul împușcăturii, cutia scenică rebasculează ușor înapoi, pînă când descoperim corpul neînsuflețit al fetei. În același timp, pădurea de brazi re apare în umbre chinezești sinistre pe un fond luminos. Dialogul final între Gregers și medic, Relling, are loc în avanscenă, în fața perdelei de voal, coborîta, în vreme ce în transparență vedem familia îndurerată în jurul cadavrului lui Hedwige,

După 30 de ani...

Braunschweig semnează de obicei și scenografia spectacolelor sale. Spații albe, geometrice, în culori glaciale, platouri degajate și în pantă, care se metamorfează treptat în cursul acțiunii și pot amenința personajele. Ca și aici, unde dimensiunile spațiului se pot micșora, bascula, sau deschide spre un spațiu poetic, indefinisabil. Într-un *Tartuffe* montat de el în 2008 la Théâtre de l'Odéon din Paris, decorul se înfunda, coborînd din act în act. (Coincidență tulburătoare: Pintilie montează în 1984 la Minneapolis un *Tartuffe* ale cărui decoruri sunt distruse în final, toată casa se prăbușește...) De la bun început, la amîndoi regizorii, un perete-ogîndă sau un voal negru, ca suprafață de proiecție, separă cele două nivele de realitate. La Pintilie personajele traversau un prag mitic, la Braunschweig limita e introdusă tehnic; la Pintilie, figura mamei se ascunde în penumbră, la Braunschweig tatăl preia funcția dominatoare pe un ecran supradimensionat. Scenografie sa e minimală, introduce semne ale modernității, costume contemporane și noi tehnologii. În piesă, Ibsen descrie podul casei încărcat de dulapuri și de cărți unde bătrînul Ekdal și-a construit un refugiu, o pădure imaginară, unde mișună găinile, iepurii și o rață sălbatică rănită. Pintilie și Boruzescu construiesc un spațiu de un „bricabrac” fabulos, Braunschweig a renunțat să reconstituie ograda și a preferat să sădească brazi, arbori care simbolizează pădurea, distrusă de oameni, dar și pădurea păcatului, idee ce traversează piesa lui Ibsen. La Pintilie spațiul atelier e imens, dezordonat, plin de cotețe și de „orătării sortite cuțitului și pîntecului familiei”, la Braunschweig spațiul e geometric și precis, se mișcă și joacă ca o cutie dezarticulată. Pentru Pintilie, adevărul lui Gregers nu aduce decît o victorie falsă, dogma nu e adevărul. În 1981 regizorul român era bine situat ca s-o afirme. Astăzi, Braunschweig ezită, fiecare personaj are șansele sale. După 30 de ani, piesa lui Ibsen pare că s-a scuturat de penele și culorile altui secol și în cutia de stinghii strîmbe de azi a căpătat în treacăt un lejer aer *up to date*, chiar dacă brazii se mai răzbună ca într-o veche legendă de Crăciun.



Cui aparține *Prințul de Homburg*. Cîteva ipoteze.

Festivalul de la Avignon din vara aceasta trebuia să se deschidă, cu surle și trîmbițe, conform ritualului, cu premiera *Prințului de Homburg* de Kleist în regia italianului Giorgio Barberio Corsetti. Evenimentul nu a mai avut loc, ca urmare a mișcării intermitenților din spectacol ce au agitat breasla actoricească. Nenorocirile Prințului au continuat însă, oprit apoi de o furtună năprasnică ce s-a abătut asupra Curții de onoare a Palatului papal, spectacolul fiind jucat în aer liber. Și totuși, în cele cîteva spectacole ce au putut fi jucate, actorii arborau pe uniforme militare pătrățelul de fetru roșu, simbol al solidarității cu mișcarea greviștilor.⁵⁸ Era pentru prima dată cînd textul lui Kleist revenea după mulți ani la Avignon unde fusese consacrat odinioară de un spectacol de acum mitic. Căci *Prințul de Homburg* e legat de mitologia Festivalului. Idee confirmată de șocul pe care-l ai cînd intri în Casa Jean Vilar, nu departe de Palatul Papal și celebra Place de l'Horloge unde o expoziție reamintește povestea primului Prinț ce a inaugurat tradiția franceză a rolului, Gérard Philip, în regia lui Jean Vilar. Cîteva fotografii și imagini proiectate, o apariție de lumină și de grație, silueta nesigură de somnambul, pășind halucinantă pragul către moarte. Cîteva înregistrări audio, vocea nu se aude distinct, acoperită de mistralul unei veri de demult. O istorie teatrală metamorfozată în legendă...

Festivalul s-a născut în 1947 și miracolele au continuat vară de vară...pîna în acest magic an 1951 cînd Gérard Philip joacă Prințul de Homburg și Cidul. Sosirea lui Gerard Philip schimbă datele Festivalului. Vedetă de cinema populară, idealizat pentru aparițiile sale în filme ca *Le Diable au corps* sau în *Fanfan la Tulipe*, Gérard Philip era deasemnea un actor de teatru recunoscut. În timpul ocupației s-a remarcat în *Sodoma și Gomora* de Giraudoux, la Eliberare a încarnat *Caligula* de Camus, „o lovitură de bici decisivă în viața teatrală pariziană”.⁵⁹ La cîțiva ani de la Ocupația germană, i s-a reproșat de altfel lui Vilar gestul de a monta piesa lui Kleist, văzută, la o lectură rapidă, ca o odă a militarismului german. Provocarea e depășită însă de revelația spectacolului, de sentimentul trăirii unui moment unic. Spectator fidel, din primii ani ai Festivalului, Bernard Dort⁶⁰ scria: „Scena, cînd în fața Prințului Elector (Jean Vilar) și a Curții sale, micuța Nathalie de Orange (Jeanne Moreau), strînsă într-un costum de amazoană întinde o cunună de lauri și colierul Marelui Elector Prințului somnambul (Gérard Philip), continuă să bîntuie memoria mea de spectator. Într-un fel, este imaginea însăși a teatrului. Ea reunește, într-o clipă fugace, realități incompatibile: gestul și imobilitatea, tăcerea și cuvîntul, intimul și publicul, proximitatea și distanța, asprimea pietrei și precaritatea unui biet arbore, care-l adăpostea pe Prinț, îndoit sub suflul mistralului.” A urmat apoi Cidul, un Rodrigue strălucitor și fragil.

58 Spectacolul poate fi văzut, alături de alte trei titluri printre care spectacolul fluviu, *Henri VI*, de Shakespeare, pe site-ul Festivalului, <http://www.festival-avignon.com/fr/webtv/cat/en-direct>

59 Georges Perros. Extras din *Papiers collés*, II, Gallimard, 1973.

60 B. Dort (1929-1994), important critic de teatru, „brechtolog” pasionat, eseist, universitar, a pus bazele Institutului de Studii Teatrale de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Prefață la *Avignon, 40 de ani de Festival*, ed. Hachette, Festival d'Avignon, 1987.

Reveriei Prințului îi răspundea sărbătoarea războinicului triumfător. Același Bernard Dort își amintește: „Gérard Philip lăsa să se bănuiască Prințul în Rodrigue (vocea sa firavă se abandona în lungi derive și – cum se rănise la un picior în repetiție – juca Cidul șchiopătînd: în prima seara așa a povestit bătălia împotriva Maurilor) și lumina albă a lunii Prințului mai stăruia încă în reflexele solare ale Cidului său”. Pentru critici, cuvintele erau prea sărace pentru a exprima emoția lor. De o strălucire fără seamăn, ”Gérard era Prințul, visător, somnambul, luminos ca un arhanghel. „⁶¹ După două zile, miracolul se reproducea cu Cidul. Gerard era un Rodrigue de o tinerețe insolentă, reînviind Corneille. Festivalul a fost un triumf, teatrul o ceremonie...ritualul vilarian era fixat. Pe 16 iulie 1951 Vilar e numit director al Teatrului Național Popular, în dimineața cînd avea loc înmormîntarea lui Louis Jouvet care murise pe 14 iulie. O schimbare de șatafetă avea loc, *le Roi est mort, vive le Roi!*

Un somn lung de peste un secol...

Dacă Kleist a fost tradus în franceză destul de devreme, din 1830, el e redescoperit deabia după 1930 în mediul universitar și a trebuit să aștepte finele celui de al doilea război mondial pentru a fi jucat și publicat în Franța, în 1951 la Avignon unde va rămîne pe afișe pînă în 1955. Anii 70 marchează un punct important, Kleist revine în mod regulat pe scenele franceze. Semnalul a fost dat de turneul spectacolului lui Peter Stein venit în 1973 în turneu la Théâtre de l’Odéon cu trupa de la Schaubühne și cu Bruno Ganz, un alt mare actor de cinema, în rolul principal. De atunci, Kleist rămîne autorul clasic german cel mai jucat în Franța. Ce explică acest interes, ce poate spune povestea Prințului somnambul spectatorilor de astăzi?

Prinz Friederich von Homburg, dramă în 5 acte, în versuri libere, scrisă în 1810, într-o Europă travesată de războaiele napoloniene, a fost inspirat de memoriile lui Frederic al II-lea al Prusiei și dedicată familiei Hohenzollern, care va refuza însă dedicația. În ajunul unei importante bătălii împotriva Suedezilor Prințul e surprins de Curte în plină criză de somnambulism. Prințul Elector, unchiul său se amuză să-i dea o cunună de lauri. Natalie, prințesă de Orange, e tulburată și pierde o mănășă. Revenindu-și, Prințul privește mănășa și se întreabă dacă a visat sau nu. Distrat, nu ascultă instrucțiunile Prințului Elector de a nu ataca înainte de ordinul său. Prințul va comanda totuși atacul și va cîștiga bătălia, călcînd ordinul Suveranului său. E condamnat la moarte pentru nesupunere, panicat își strigă teama în fața morții dar sfîrșește prin a o accepta din spirit de datorie și după un simulacru de execuție e grațiat și încununat de Nathalie. Răpus de emoție, Prințul se prăbușește, revenind treptat la viață. Un text straniu, o lume între vis și realitate, amestecînd scene lirice sau de război, un romantism al unei violențe istorice ce cuprindea deja în sine sîmburii neliniștilor de azi. Este cheia lecturilor teatrale din ultimii ani, departe de imaginea romantică a unui Gérard Philip în cămașa sa albă cu jaboul în dantele, fluturînd în noaptea provansală...

Prințul de Homburg revine deci în Curtea Palatului Papal în regia lui Castellucci și reia în parte tradiția romantică a spectacolelor franceze. Interpretul de azi, Xavier Gollais, are farmecul fragil al personajului, ceva adolescentin în surîsul și spaimile sale. Spectacolul se înscrie între două momente imaginate de regizor, ca între două

61 Vezi volumul *Avignon, 40 de ani de Festival*, ediția citată.

coperti ale unei cărți. Prologul e într-un fel o invitație la vis, pe scena imensă a Curții în semiobscuritate, Prințul iese gol dintr-o trapă a scenei ca dintr-un mormânt. E înconjurat de patru efebi, acoperiți și ei doar de o cunună de lauri, ce-l îmbrățișează întinzându-i languros o cunună de lauri. Spectacolul continuă riguros, într-un decor ce se sprijină mai ales pe fațada superbă a Palatului papal, redesenată prin câteva efecte de lumină sau de proiecții pe ferestrele și zidurile sale, în spațiul imens și gol pe care sunt împinse practicabile și scări metalice. În final, pe un portic metalic uriaș este agățat Prințul leșinat, ca o marionetă ce revine la viață treptat, tras de fire, cu mișcări automate, grotești, războinicul învîrtind sabia gata să plece la bătăile...Epilogul imaginat de regizor trimite fără îndoială la un text celebru de Kleist, *Despre teatrul de marionete* (1810) unde autorul preferă marioneta unui actor, instabil sub povara sentimentelor.

Cel care a văzut murind un câine

Dar mai există și o altă tradiție a Prințului brandenburg, și ea vine desigur din Germania. Este o lectură extrem de violentă, marcată de istoria recentă a unei Germanii, sfîșiată de războaie și dezastre militare. Mathias Langhoff și Manfred Karge ⁶²propun în 1978 o nouă lectură de Kleist, scandalosă pentru unii, eveniment pentru alții, într-un spectacole dublu la Schauspielhaus din Hamburg, cu *Prinz Frederic von Homburg* și *Fatzer* (fragmente din Brecht, un montaj de Heiner Müller). În 1972 Peter Stein montase piesa lui Kleist la Schaubühne din Berlin, cu o distribuție restrînsă, cu Bruno Ganz în rolul titlu, cu draperii negre, o colină schițată sub un cer de un albasru palid, un soi de vis elegant dar dur. Karge și Langhoff se sprijină pe realitatea Brandenburgului, viitorul Stat prusac, în momentul bătăliei de la Fehrbellin în 1675, cea din dramă, unde 7000 de soldați nemți au învins 11000 soldați suedezi.. „Printre nisipurile din Brandenburg, cadavrele de cai și oameni, ruinele palatelor baroce, în dute-vino neconținut între Fehrbellin din timpul războiului de 30 de ani, Berlinul devastat din copilăria lor și Europa sfîșiată a acestui sfîrșit de secol, Karge și Langhoff ne povestesc istoria lui Frederic, erou rebel, redutabil și vulnerabil prins în capcana primei societăți militare moderne, condamnat la moarte pentru că a servit Ideea, apoi condamnat să trăiască pentru rațiuni de Stat, și istoria lui Heinrich(Kleist), poet sfîșietor pentru că e sfîșiat, prea slab să „repună el singur epoca sa în țîțîni.” ⁶³

Principala resursă a micului Stat Brandenburg erau cartofii. Regizorii umplu așa dar scena goală de la Schauspielhaus din Hamburg cu cartofi. Spectacolul începe cu proiecții pe cortina de la avanscenă de fotografii ale familiei regale din Prusia printre statui în mod miraculos neatinse de bombardele Berlinului din 1945. Aceste imagini vor fi din nou proiectate între scene, ca avataruri ale eroilor cununați de lauri la care visa Prințul. Soldați răniți, desfigurați, acoperiți de bandaje pline de sînge, un cal mort, bubuituri de tun. Ofițerii poartă uniforme din timpul celui de al doilea război mondial. Prințul pare fragil, zdrobit, în această lume dură. „Și-a pierdut mințile”, în final se aruncă la pămînt urlînd, ofițerii se apleacă să-l imobilizeze, tunurile anunță noi bătălii. Prințul trebuie

⁶² Tineri regizori, Mathias Langhoff și Manfred Karge s-au înîlnit la Berliner Ensemble în 1963 unde au creat împreună câteva spectacole, părăsesc BE în 1969 și continuă să colaboreze pînă în 1985, dată de la care și-au continuat cariera separat.

⁶³ Texte de Michel Bataillon, pentru spectacolul în franceză, realizat la TNP, în 1984.

să trăiască, poate că a fost grațiat pentru a deveni o mașină ucigașă. În 1984 Karge și Langhoff montează *Frederic, Prince de Homburg* la TNP din Villeurbanne cu actori francezi. Gérard Desarthe, neuitat în *Peer Gynt* sau în *Hamlet* de Patrice Chéreau, joacă rolul titlu. Cei doi regizori renunță complet la versiunea din 1978 și refuză textul poetic propus de traducător. Ei cer o nouă traducere care să „redea o poveste minabilă de sadomasochism militar”, lipsită de orice lirism și se situează astfel în contra curent a lecturii romantice franceze, susținută de aura mitică a interpretării lui Gérard Philp în 1951. Karge și Langhoff împing provocarea mai departe, subliniind grosolănia militară și raporturile de forță menite să zdrobească un om. „Istoria povestește cum se zdrobește coloana vertebrală a unui om. Electorul se antrenează să dresze o haită. În limba germană se spune despre un om supus că „a văzut murind un câine” – aluzie se pare la un vechi obicei egiptean unde singurul mijloc de a dresa o maimuță era să le sperie torturând sub ochii lor un câine. Electorul torturează un câine puțin prea independent, puțin prea „individualist”, în fața unei hoarde de maimuțe.” Spațiul scenic este regândit, cartofii și statuile au dispărut. Solul e acoperit de o pulbere nisipoasă, spulberată de tropotul bălăliilor, apoi udă de ploaie și acoperită de maldăre de cărămizi. Carcasa unui cal mort, câteva uniforme împrăștiate în bălălie. De fiecare parte a scenei, două loji, cu cariatide și îngerași. Prințul somnambul se rătăcește printre ele, este „teatrul isprăvilor sale” și Curtea îl observă din cele două loji, cu binocluri de teatru.

Aceste ruine evocă imagini dureroase ale Germaniei imediat postbelice, epoca dărîmăturilor, cea a așa ziselor *Trümmerfrau*. Langhoff își amintește: „Femeile degajau pietrele una câte una, mama mea a făcut asta” Finalul e derizoriu. Bătut de ploaie, cu capul acoperit și mâinile legate, Prințul așteaptă să fie executat. După o sincopă, își revine, ofițerii acoperiți de umbrele îl înconjoară și urlă excitați la ideea viitoareii bălălii. Karge și Langhoff au distrus complet mitul junelui romantic fără să revină însă la adevărul istoric. Un general de 40 de ani, în momentul bălăliei de la Fehrbellin, brav tată de familie și cu un picior de lemn, căci își pierduse celălalt pe cîmpul de bătaie. Publicul francez a rămas derutat de acest spectacol violent și excesiv iar spectacolul a fost destul de atacat de presă. Odette Aslan, autoare a unei ample monografii despre Mathias Langhoff, ⁶⁴subliniază că era de fapt reacția de fascinație-repulsie care a caracterizat adesea recepția producțiilor lui Karge Langhoff, „violența și excesul sprijinindu-se pe o muncă extrem de atentă și pe argumente adesea judicioase, pe impactul nedezmîțit al imaginilor scenice și pe actori împinși pînă la capătul puterilor lor.” Gérard Desarthe amintește că cei doi regizori nu înceteau să le repete: „Prințul de Homburg este un clasic german, nu unul francez.” Și cred că aveau dreptate...

Scena.ro, n° 26 (3), 2014.

64 Langhoff, „Les Voies de la création théâtrale”, vol, 19, Editions du CNRS, 1994. Citatele din text despre Karge și Langhoff fac referință la acest volum.

Recitindu-l pe Ibsen. Nora, sau cînd jocul cu păpușile devine periculos

Care este locul femeii artist în societatea contemporană, a fost întrebarea de la care a plecat proiectul „Surorile Heddei. Susținerea femeilor artist în teatrul din Romania și Estul Europei”, unul dintre cele trei proiecte câștigătoare ale grantului Ibsen Scholarships 2014, curator Cristina Modreanu. Dezbateri deschise de trei spectacole bucureștene recente⁶⁵, sau trei maniere diferite și subliniate actuale de a discuta despre locul și rolul femeilor în societatea contemporană. Unul din „subtextele” programului este și faptul că femeile-regizori nu sunt numeroase în teatrul românesc, al cărui punct de vedere rămîne astfel predominant masculin. Bineînțeles, este aici o chestiune practică de putere, dar, revenind pe planul estetic, personal, cred că teatrul, cel puțin gramatical, este neutru, un teatru, două teatre, pentru că, la urma urmelor, vocile feminine nu au fost niciodată realmente înăbușite pe scenă; cum ar arăta un teatru fără imprecățiile Antigonei sau fără inteligența subtilă a Portiei din *Neguțătorul din Veneția*? Problema există însă, mai ales cînd încercăm să ne confruntăm cu personaje și texte aparținînd unor epoci trecute. Și cred că alegerea unui dramaturg ca Ibsen poate ilustra perfect o anumită evoluție, pînă la o răsturnare radicală de „roluri”. Un text ca *Nora sau o casă de păpuși* a făcut scandal la vremea sa, în 1879 (prima reprezentare, 21 decembrie 1979 la Teatrul Regal din Copenhaga); am putea crede că astăzi adevărurile sale s-au tocit și nu mai șochează pe nimeni. Nu e tocmai așa, și, după o vreme, cînd părea uitat printre rafturi prăfuite, și „emanciparea femeilor” o cauză demult câștigată, Ibsen a revenit în actualitate și a devenit astăzi cel de al doilea autor cel mai jucat în lume după Shakespeare.

Cele trei spectacole bucureștene îmi servesc aici ca pretext sau punct de plecare în labirintul unor arhive relativ recent, al unor ninsori deabia topite. Întrebarea, pe care cele trei spectacole bucureștene o activează, este: în ce măsură dramaturgia ibseniană răspunde vremurilor noastre, sau cum ar evolua astăzi eroinele sale, aceste neîmblînzite surori ale Heddei ?

Salonul burghez – laborator sociologic

Ostermeier montează un text de Ibsen pentru prima dată în 2002, la Schaubühne. Este *Nora, sau o casă de păpuși*. A găsit textul din întâmplare. Toată lumea îl sfătuiește să renunțe, actori sau dramaturgi, găsind textul prăfuit, datat...conflictul familial,tema emancipării feminine, totul, după acești sfătuitoari, nu mai erau de actualitate. Dealtfel, era o vreme de cînd Ibsen era clasat printre relicve, cu respect și ignorat. Nu scria oare Pintilie, vorbind despre montarea sa cu un alt text ibsenian, *Rața sălbatică* la Paris în 1981: „Printre exhumările mele spectaculare se numără și *Rața sălbatică*. Esteticește această operație mă excita foarte tare pentru că am fost întotdeauna pierdut, topit după amestecul

65 Eu. *O casă de păpuși*, după *Nora* de H. Ibsen, de Carmen Livia Vidu, la sala Atelier a Teatrului Odeon; *Inamicul poporului*, după piesa omonimă a lui Ibsen, în regia Ioanei Păun la Teatrul foarte Mic, și *Ibsen incorporated*, un scenariu de Mihaela Michailov și Catinca Drăgănescu, după scrierile lui Ibsen, la Sala nouă a Teatrului de Comedie.

ăsta – sulfuros – dintre tragic și farsă sălbatică – pe care îl impune orice melodramă exemplară.”⁶⁶ La peste un secol de la triumful său pe scenele scandinave sau ruse, Ibsen pare clasat deja printre relicve.

Ostermeier nu ascultă așa dar de sfaturi și montează piesa cu Anne Tismer, o actriță de un temperament vulcanic și o tehnică impecabilă.⁶⁷ *Nora* surprinde prin mijloacele „impure” pe care le utilizează, un spectacol construit după principiul *montajului de atracții*, pe care l-a învățat de la Meyerhold sau Einstein. Piesa este pusă în scenă ca un *thriller*, cu efecte angoasante și proiecții de filme de oroare, citate și personaje din cultura populară, bande desenate, situat într-un *loft* berlinez din anii 90, și sfârșește cu o provocare finală: execuția lui Torvald, care este împușcat de Nora. Ostermeier se explică : „Este înainte de toate o provocare intelectuală. Am jucat aici cu mai multe imagini ale femeii la modă în anii aceia, care aliau puterea, sexul, violența și armele. Apoi am trișat un pic pentru a face să apară o armă în piesă, Nora se duce la balul mascat costumată în Lara Croft; în realitate este o armă împrumutată din *Hedda Gabler*. Ne-am întrebat ce s-ar întâmpla dacă această femeie nu s-ar servi de revolverul său doar ca de o jucărie, ca în jocurile video, ci dacă într-adevăr l-ar întoarce împotriva lui Helmer pentru a-și croi în fine, prin focuri de revolver, o ieșire din casa de păpuși ?”⁶⁸ Regizorul citează reacția unor feministe care i-au spus : era și timpul ca după 120 de ani să auzi niște focuri de revolver și nu numai o ușă trântită! Altele reacții au fost mai critice reproșându-i o interpretare machistă, probabil, Nora, femeie obiect.

Publicul descoperă așa dar că se poate monta Ibsen altfel decât în costume de epocă, că e posibil să fie apropiat de epoca sa, de comportările și de strategiile sale individuale. Și deodată., aceste piese, aduse în timpul prezent, fără stridențe, ca și cum am actualiza moduri de gândire, încep să vorbească, spune Ostermeier direct publicului.

Alte jocuri cu păpuși într-o casă cu pitici

Din nou mă întorc la un spectacol de Pintilie, primul său spectacol în Franța, *Turandot* după piesa lui Carlo Gozzi și opera lui Puccini. În rolul prințesei Turandot, Pintilie a distribuit-o pe Andrea Féréol, pe atunci aproape obeză, un soi de Brigitte Bardot wagnerizată după spusele sale, „prototipul mitului sexual care cumulează fericit platitudinea, lipsa de expresie, vidul interior”. În rolul Prințului Kalaf și al nefericiților pretendenți la mâna prințesei, Pintilie a distribuit o întreagă trupă de pitici, sau de liliputani, cum le spune el, ce mișună în jurul femeii dorite, metafora fizică și deosebit de crudă a unui raport de forță devorant. Nu am văzut spectacolul parizian, eram încă în România, dar am citit cronici și mai ales notele regizorului, am văzut o serie de fotografii, am colectat impresii tardive dar directe, pe scurt am fantasmă la rîndul meu un spectacol *Turandot*, care, prin filtrul anilor, îmi poate servi de referință.

⁶⁶ L. Pintilie, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 134.

⁶⁷ *Nora*, în regia lui T. Ostermeier și cu Anne Tismer a putut fi văzută la București, la FNT, 2007. Tot atunci a fost jucat *Concert la cerere (Wunschkonzert)* de Franz Xaver Kroetz, piesă non verbală, doar din didascalii, cu Anne Tismer, interpretă unică.

⁶⁸ Gerhard Jörder, *Ostermeier backstage*, tradus din germană de L. Mulheisen și Frank Weigand, L'Arche Editeur, Paris, 2015, p. 79

Şi iată că în toamna lui 2005, la teatrul parizian de la Colline, mă duc să văd un spectacol jucat de trupa new-yorkeza Mabou Mines ce montează piesa lui Ibsen, *Nora* sau *Casa de păpuşi* cu o distribuţie ce-mi aminteşte acelaşi raport de forţă sau de razboi între sexe: în centrul acţiunii, Nora, o femeie păpuşă, într-un spaţiu închis, înconjurată de „persoane de talie redusă”, *politically correct* vorbind, căci cei trei bărbaţi din piesă sunt jucaţi de trei pitici, agresivi, şi voit ridicoli. Bineînţeles apropierea de imagini e evidentă, şocul vizual e radical, ca şi în spectacolul lui Pintilie. Dar tezele şi motivaţiile celor doi oameni de teatru sunt diferite: Pintilie se confrunta cu un mit şi mergea pînă la capătul obsesiilor sale, plonja în abisurile imaginare ale individului; piesa lui Ibsen, e însă una din primele „piese de idei” sau ale teatrului cu teză, cu un mesaj feminist solid construit. Pentru Lee Breuer, care semna regia, alături de Maude Mitchel, care a adaptat textul şi juca rolul principal, cărţile sunt date pe faţă de la început : bărbaţii sunt nişte pitici, femeile sunt nevoite să meargă în genuchi, ca nişte păpuşi mecanice, cu gesturi sacadate şi voci piţigăiate. Tonul e burlesc, ritmurile sunt alerte, punctate de o serie de dansuri norvegice de Grieg, cîntate de o pianista cu un aer de păpuşă cu un machaj de porţelan chinezesc. Spectacolul începe cu aceste acorduri săltăreţe, pe măsură ce din plafonul scenei şi al sălii coboară o serie de cortine de catifea roşie, ale căror falduri închid treptat actori şi spectatori într-o cutie magică, unde orice iluzie e posibilă. Pe scenă, maşiniştii construiesc din cîteva cartoane o casă de păpuşi, cu mobile miniatură, cu accesorii jucării, în mijlocul căroră Nora ţopăie cu vioiciune şi falsă naivitate; căci e clar, Nora e perfect lucidă de jocul ei, pe care-l acceptă atîta vreme cît e convinsă de sentimentele lui Torvald. O lume miniatură, sau meschină, pentru că e construită pe măsura bărbaţilor, toţi nişte pitici. Pînă aici teza e clară şi demonstrată scenic cu un umor devastator : femeile uriaşe îşi poartă în braţe partenerii ca pe nişte prunci sau păpuşi, pradă unor instincte sexuale subliniate cu umor dar fără vulgaritate, vocile scîrţîie din ce în ce mai stridente, personajele devin nişte marionete dezarticulate. Totul poate deveni prea lung dacă finalul nu ar surprinde şi catapulta spectacolul pe o altă orbită : un absurd straniu, o lume aproape spectrală. După discuţia şi explicaţia finală, Torvald aţipeşte pe patul lui de păpuşă, Nora apare în înaltul scenei, într-un balcon, un soi de lojă într-un teatru *à l’italienne*. În jurul ei, în 24 loji miniatură, 24 de cupluri marionete par că repetă şi imită replicile ei : Nora revine aşa dar pentru a declara că totul s-a sfîrşit; Torvald e pentru moment adormit şi sforăie plin de satisfacţie, sforăit la care Nora răspunde cu un sonor „Nu mă întrerupe”, suntem încă în plină deriziune, în fine, Torvald se trezeşte, coşmarul e real, soţia îl părăseşte, bietul om se tîrăşte, imploră, promite, zadarnic, totul e cîntat pe arii de operă sfîşietoare, şi cu un ultim gest teatral, actriţa îşi smulge peruca blondă de păpuşă adorabilă, lăsînd să apară un craniu tuns chilug ca de manechin de ceară, îşi smulge apoi hainele, „înainte de a fi femeia ta, sunt în primul rînd o fiinţă umană”, corpul e slab, fără nici o formă, ca un android de *science fiction*, neliniştitor, la limita umanului. Situaţia e din nou răsturnată, Torvald, Mark Povinelli, în ciuda taliei sale de păpuşă, cu un chip realmente viril, e dintr’odată teribil de uman, de neajutorat, de tragic, traversînd sala, pierdut printre spectatori, chemîndu-şi soţia, nemiloasă Euridice, îneacă în fumul şi luminile unei lumi ce o înghite la rîndul său. Sub chipul femeii emancipate ce se îndepărtează, dragă tezelor feministe, nu am văzut în final decît chipul unui monstru, necunoscut, pe cale să se reconstruiască dincolo de sentimentele umane cele mai simple.



Reluările, mașina de făcut ordine în dulap sau de primenit hainele vechi...

Mărturisesc că mi-a trebuit un anume efort de memorie pentru a găsi câteva exemple pentru discuția noastră: reluările în teatru. Da, un spectacol poate reveni de la o stagiune la alta, în aceeași versiune regizorală, și nu e nimic reprobabil aici, asta face parte uneori din titlurile sale de glorie. Nu se joacă oare la celebrul Caveau de la Huchette din Paris *Cîntăreața cheală* în aceeași viziune, actorii preluându-și rolurile din generație în generație ca o ștafetă nemuritoare a avangardei anilor 50? Dar ce se joacă fără întrerupere, pe aceeași scenă, nu e o reluare, e doar un efort statorinc și într-un fel emoționant de a opri timpul. De fapt, cazul care ne interesează e mult mai simplu și iese din sfera istoriei teatrale, care înregistrează devenirile unui text, ale unui spectacol cu variantele aduse de fiecare creație. Ce se pune aici în discuție este un fenomen pe care nu l-am întâlnit pînă acum în teatrul francez contemporan, cel puțin în zona teatrului subvenționat : un spectacol reluat în *copy/paste* de pe o scenă la alta, semnat de același regizor. S-o luăm metodic, cînd și cum am regăsit aceleași nume pe afișe în ultimele stagii franceze. Apoi să vedem, de ce și ce ascunde această *bis repetitia placet* ? Suntem în țara unde Boileau a fixat acum câteva secole regulile Artei poetice, adică, băieți, *vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage*, aici le métier fiind pur și simplu războiul de țesut. Desigur, de douăzeci de ori e cam mult, și a mai trecut de atunci apă pe Sena și avangardele au cam încurcat ițele.

Tot o poveste cu *Cîntăreața cheală* montată în 1991 de Jean-Luc Lagarce. La dispariția dramaturgului regizor în 1995, moștenitorii săi reiau în 2006 la Théâtre de l'Athénée Louis Juvet din Paris spectacolul absolut identic, într-un decor prezervat miraculos, făcînd de fapt o operă de reconstituire. După „anul Lagarce” în 2007, cînd regizorul ar fi trebuit să împlinească 50 de ani, au urmat o serie de turnee în Franța și străinătate, printre care la FNT, București în noiembrie 2009. Caz de forță majoră deci, și din nou tentativă emoționată de a fixa memoria, dar care arată încă o dată că un astfel de procedeu rămîne excepțional. Desigur mulți regizori doresc să se reîntîlnească cu un text, tratat în tinerețe, sau pentru care ei simt că procesul artistic nu s-a încheiat, că trebuie reluat pe altă treaptă sau pe altă buclă a unei spirale. Lucian Pintilie montase o *Livadă cu vișini* mitică în 1967 la Teatrul Bulandra, și după plecarea din România, o reia în 1988 la Arena Stage din Washington, mărturisînd într-un jurnal de repetiții „Și dacă *Oh, les beaux jours!* era titlul secret al primei mele montări, *Sonata spectrelor* este acela al variantei pe care astăzi ne-o propunem. „ Tot el pune de două ori *Pescărușul*, la Théâtre de la Ville în 1974 și apoi la Guthrie Theatre din Minneapolis în 1983. Dar de fiecare dată merge mai departe, viziunea sa se înșurubează mai adînc în căutarea sensului, a vibrației venite din adîncuri...Cehov rămîne o întîlnire decisivă pentru regizorii francezi, un pariu cu ei înșiși. Christian Benedetti ambiționează să montreze cele 4 mari piese, are deja trei la activ. A început în 2011 la Studio Alfortville cu *Pescărușul*, avînd-o pe Ana Maria Marinca în

rolul principal. Dar nu a fost primul său *Pescăruş*. A fost dealtfel unul din primele sale spectacole, imediat de la ieşirea din Conservator. Tânăr învăţăcel studios, era obsedat, după propria mărturisire, să joace piesă aşa cum şi-ar fi dorit-o Cehov, pariu vag şi nebulos. De atunci au trecut ani, a văzut şi montat multe alte spectacole şi a revenit după 30 de ani într-un teritoriu cunoscut dar cu o altă obsesie: ce înseamnă să fii contemporan. Spectacolul său, montat la Théâtre-Studio din Alfortville, se înscrie în această cheie de lectură. Aş spune că Cehov a devenit un pariu important pentru tînăra generaţie de regizori francezi care-şi trec de la unul la altul, ca o minge de tenis acelaşi text, căruia fiecare îi descoperă alte faţete. Mă gîndesc la un *Platonov*, de fiecare dată altul, dar mereu contemporan, citit de Eric Lacascade, Benjamin Porée sau astăzi de Rodolphe Dana şi compania sa Les Possédés (multe lecturi dostoevskiene fără îndoială). Un alt caz, şi el puţin întortochiat: *Le Prince de Homburg* montat de Matthias Langhoff şi Manfred Karge în 1978, la Schauspielhause din Hamburg. Şi apoi, doar Langhoff, în 1984 la TNP din Villeurbanne cu actori francezi. De fiecare dată, viziunile extrem de violente, inspirate de ultimul război mondial răstoarnă viziunea romantică a Prinţului jucat în nopţile magice de la Avignon de Gérard Philip. Dar de fiecare dată, Langhoff rebate cărţile şi începe un alt joc. Recent, Emmanuel Demarcy Motta, directorul Teatrului de la Ville din Paris a reluat după 13 ani, *Şase personaje în căutare de autor* de Pirandello, într-o viziune miraculos intactă. Are dreptate, spectacolul era magic, în plină epocă post-strehliană şi ar fi fost păcat să i se piardă urma efemeră. Este cred unul din rarii regizori care revine la un autor sau la spectacole trecute, Ionesco fiind unul din autorii săi fetiş, dar o face în teatrul pe care-l conduce, fără să-şi „exporte” formulele pe alte scene.

Niciunul din spectacolele amintite nu poate intra însă în categoria mecanicului *copy/paste*, această veritabilă maşină de primenit vidul. În afară de elementare probleme de deontologie profesională, cred însă că mai există o cauză obiectivă ce ţine pur şi simplu de modul de producţie teatrală. În Franţa, cu excepţia Comediei Franceze şi a Teatrului din Strasbourg nu există trupe fixe. Fiecare spectacol se construieşte în jurul unui proiect, sau al unui regizor ce poate avea actori fideli, dar care pot fi diferiţi de la un spectacol la altul. Un spectacol durează în jur de trei săptămîni pe o scenă, poate pleca o vreme în turneu, dar în general dispare. Nu mă gîndesc aici la teatrele private, de boulevard, al căror interes este să facă să dureze un succes cît mai mult şi deci cît mai rentabil. Printre companiile private sau, să zicem independente, dar care majoritatea beneficiază de subvenţii diverse, şi care şi-au cîştigat o notorietate şi un statut special, compania Louis Brouillard a lui Joël Pommerat are o trupă constantă, cu actori formaţi cu stilul său de lucru, dar nimic nu e fix, trupa e mereu în evoluţie, ceea ce îi permite să facă turnee, să facă să circule spectacolele mai vechi şi să păstreze atfel un repertoriu, fapt rar în Franţa (cu excepţia Comediei Franceze). Théâtre du Soleil are de acum o trupă ce se reînnoieste păstrînd însă spiritul începuturilor, dar niciun regizor nu poate veni, sau propune aici o reţetă deja vîndută pe alte scene. Iată de ce, după mine, povestea cu la un popă a fost un cîine nu poate fi cîntată oriunde de la început...

Un secol de teatru și circ

Asistasem toamna aceasta la o reprezentație unde pe scenă se juca și filma spectacolul pe cale să se facă, *Nobody*, ambele versiuni fiind concomitente, într-un teatru, creuzet al noilor forme, loc dedicat experiențelor scenice hibride, teatru, film sau circ, Teatrul Le Monfort. Teatrul poartă numele unei mari actrițe, Silvia Monfort, dispărută în 1991. Situat în parcul Georges Brassens din Paris nu departe de un târg de cărți, un anticariat în aer liber unde se pot găsi cărți și ediții rare, teatrul are două săli, un amfiteatru de 450 de locuri și o „cabană” sau o baracă, un spațiu mai restrâns de 120 de locuri, cu o arenă centrală, dedicat unor spectacole mai intime sau unor tineri artiști în rezidență. Și pentru cordialitatea locului, o terasă, zisă vegetală, cu un bar, la umbra iederei și a câtorva copaci, unde se prelungesc discuțiile și întâlnirile după spectacol. Pe scurt, un popas cu un farmec aparte, un teatru aflat la frontiera dintre arte, vecine circului, căci directorul său din 2009, Stéphane Ricordel, este un fost acrobat, foarte cunoscut. Stéphane Ricordel codirijează acest teatru cu partenera sa Laurence de Magalhaes, amândoi venind dintr-o companie de circ celebră, fondată în 1993, les Arts Sauts (arcuri și salturi, cu voce tare, sonoritatea e sugestivă), ceea ce numim Noul circ, fără animale, dar foarte corporal, cu acrobații, mișcare, mult mai aproape de teatru sau de pantomimă. Stéphane Ricordel a urmat cursurile celebrei școli de teatru Florent, apoi a lucrat cu Claude Régy, în fine, școala de circ Annie Fratellini. Programarea locului se resimte căci aici se pot întâlni, între sala mare și „baraca” tinerilor artiști, toată din scînduri de lemn demontabile, spectacole din lumea circului, salturi și clowni, nu demult un Festival de Operă tradițională din Pekin, (care nu e operă, ci un gen aparte, mult mai aproape de circ), sau un Festival al iluziilor unde era programat de exemplu un spectacol de teatru după *Andromaca* de Racine, al cărui titlu nu mă pot împiedica să nu-l citez: *Oreste o iubește pe Hermione care îl iubește pe Pyrrhus care o iubește pe Andromaca care-l iubește pe Hector care e mort...* Asta mi-aduce aminte de altă adaptare iconoclastă după un clasic, *Ce băiat frumos e asasinul lui papa*, ați recunoscut desigur *Cidul* de Corneille. Teatrul Monfort înclină adesea balanța către cabaret, iarna aceasta un cabaret punk-rock, Terabak de Kiev, reunea publicul parizian în jurul unei mese cu bucate tradiționale ucrainiene, artiști de circ și dansatori acompaniați de un grup de muziciene, Dakh Daughters. Pe scurt, Teatrul Monfort reunește arta de a jongla fără complexe cu obiectele dar și cu cuvintele, un teren hibrid, dezinvolt dar extrem de reconfortant. Astăzi toate aceste tendințe nu mai șochează pe nimeni și se integrează într-un peisaj teatral multidisciplinar, unde se impun din ce în ce noile tehnologii, cinematograful pare să lase locul imaginilor video, hologramele sunt fantomele „noului teatru”, iar decorurile pot intra într-un DVD proiectat de pe un ordinator.

Cînd artele sparg hotarele ce le separă

Rădăcinile acestui stil de vagabondaj printre arte nu sunt însă inedite și nici surprinzătoare. Să ne întoarcem la începutul secolului trecut, la avantgarda anilor zece și douăzeci, se vorbește de „*decloisement des arts*”, artele ies din „țarcurile” ce le îngrădesc și le asigură caracterul nobil. Dacă cinematograful încetase să mai fie o distracție de bîlci, teatrul ia aproape sensul invers și se deschide către formele populare, circ, cabaret, marionete... Teatrul simbolist,

reacție antinaturalistă, face deja apel la marionete, la teatrul jucat pe căpriori, la personaje grotești, de la *Regele Ubu* al lui Alfred Jarry în 1886 la Alexandr Block și *Mica baraca de bâlci*, în 1906, cel ce l-a inspirat pe Meyerhold și al său *Balagan*. Dar lumea circului pătrunde în teatru mai întâi prin dramaturgie. Clownul, personaj burlesc sau amenințător, și călăreața de circ, *femme libérée*, sex simbol irezistibil, sunt recuperați mai întâi de autorii dramatici. Dincolo de Wedekind sau Maeterlinck, câteva titluri franceze: *Le Dompteur ou l'Anglais tel que l'on mange* (*Îmblânzitorul sau Englezul așa cum se mănâncă*) de Alferd Savoir, *Le casseur d'assiettes* (*Cel ce sparge farfurii*), unde în culisele unui music-hall putem întâlni un clown, un prestidigitator, un echilibrist și chiar un leu, sau *L'Appel du clown* (*Chemarea clownului*) de Hubert Gignoux. Dimpotrivă, teatrul de bulevard, sau de estradă, nu abordă decât superficial tema, în vreme ce „teatrul spiritului nou” este permeabil esteticii circului și a artelor „mai puțin nobile”. Astfel, acest nou tip de dramaturgie a impus un altfel de tip de punere în scenă. Oameni de teatru ca Appia, Craig, Fuchs, Reinhardt, Meyerhold, Jacques Dalcroze și alții au făcut sensibilă pe scenă semnificația plastică și emoțională a spațiului, a volumelor, a culorilor, a corpului și a vocii. Dacă în practică asistăm la o mare diversitate de împrumuturi din circ și din varietăți, din forme populare diferite, câteva caracteristici comune se impun. Textul își pierde prioritatea. Actorul devine polivalent, acrobat, dansator, clown, el pune accentul pe corpul și vocea sa. Jocul nu mai e psihologic, ci corporal, biomecanica e în marș. Se caută un spațiu specific sau în afara spațiilor tradiționale (Max Reinhard montează în 1910 *Oedipe Rege* de Sofocle la Circul Schumann din Berlin). Interferențe cu cinematograful care, și el, la începuturile sale împrumută mult de la music-hall, vezi Charlie Chaplin. Anii 20 cunosc apogeul intervenției circului și a teatrului de varietăți în teatru.⁶⁹

Cum se explică de pildă, fascinația teatrului francez pentru circ în anii 20? Pentru prima oară în teatrul francez, dominat de *Sire le Mot*, Majestatea sa cuvântul, se acordă o importanță mai mare vizualului, corpului, decât textului dramatic. Teatrul anilor 20 e vizibil inspirat de acest spațiu arenă propriu circului, de luminile sale vii și colorate, de parăzile muzicale, de clownii și lumea lor pestriță.

Parada și scandalurile avangardei

E clar, circul era la modă. Între fascinație și dispreț pentru saltimbanci și lumea lor, asistăm în anii 20 la un du-te vino permanent între circ și teatru, clowni participă la spectacole dramatice, actori adoptă stilul de joc clownesc. Căci împrumuturile din lumea circului se înscriu într-o tendință globală, izvorâtă în parte din futurism, și care tinde să distrugă orice academism, în formă și în stilul de joc. În manifestul său despre „L'esprit nouveau et les poètes”, Apollinaire lansează ideea unei arte noi „mai vaste decât simpla artă a cuvintelor, unde șefi de orchestră (...) vor avea la dispoziție lumea întreagă, rumorile și aparențele sale, gândirea și limbajul uman, cântul, dansul, toate artele și toate artificiiile, mai multe miracole decât cele pe care zîna Morgane le-ar putea declanșa, pentru a compune cartea văzută și auzită a viitorului.” În teatru, de la Marinetti la Ghelderode, de la Apollinaire la Ortega y Gasset asistăm la interpenetrații între medii și timpuri diferite, spectacolului i se imprimă un dinamism cinematografic, intervin viteza, simultaneitatea, surpriza. Actorului i se cere „să înceteze să mai fie ceea ce este astăzi, un simplu interpret al unei opere

69 Mai multe referințe în *Du cirque qu théâtre*, (De la circ la teatru), Equipe „Théâtre moderne” du groupe 27, CNRS, volum colectiv coordonat de Claudine Amiard-Chevrel, ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

scrise, pentru a deveni altceva, sau mai degrabă o mie de lucruri: acrobat, dansator, mim, jongleur, făcînd din corpul său plastic o metaforă universală.”⁷⁰ Apollinaire dorește un teatru de circ „mai violent sau mai burlesc, mai simplu decît celălalt.”⁷¹

Totuși, piesa sa *Mamelele lui Tiresias* în 1917 nu va fi creată într-un spațiu în rond⁷². O femeie clown, Thérèse se revoltă împotriva condiției sale feminine și-și zmulge sîinii, două baloane uriașe umplute cu gaz, care își iau zborul către sală. Thérèse a devenit un bărbat, unul din primele personaje *transgendre* din teatrul francez. Soțul ei devine la rîndul său o femeie și cedează farmecelor unui jandarm dînd naștere la 40.050 de copii, luînd în raspăr îndemnurile nataliste ale epocii. Premiera din 1917 a suferit cîteva accidente, cu un *avant-goût* de scandal dadaist, prin reacțiile turbulente ale spectatorilor. Un alt spectacol mitic, din epocă, care face appel la cabaret și la circ este *Parade*. Cocteau, care scrisese *Argumentul*, este inițiatorul proiectului, în colaborare cu arte diferite, este eliminat treptat de co-autori, Picasso și Satie, care elimină conținutul verbal în favoarea celui vizual și muzical. Picasso și Satie au propus personaje hibride, costume-decoruri cubiste, colaje muzicale de arii populare, utilizarea unor sonorități discordante, o gesticulație neobișnuită. „Să nu uităm ceea ce datorăm music-hallului, circului. De aici vin creațiile, tendințele, curiozitățile cele mai noi ale meseriei” scria Satie. Creat în 1917, spectacolul a declanșat și el un scandal, în sală au fost strigăte de revoltă „patriotică”: „Afară cu Nemții” (*les Bosches*, termen insultător la adresa lor). Să amintim că în 1912, cu ocazia unei dezbateri în Camera deputaților, Kubismul (*sic!*) a fost decretat mișcare anti-artistică, anti-națională, de origine germană. În plin război, în 1917, climatul era încărcat, cu cîteva zile înainte de premiera *Paradei*, Djaghilev care era la Paris cu Baletul ruse, a arborat pe scena de la Châtelet unde se juca *Pasărea de foc*, steagul roșu al Revoluției ruse.

În acest „nou teatru” al începutului secolului trecut, proclamat cu furie, cu insistență, se face apel la mai multe arte și tehnici. Împrumuturile din circ, printre altele, justifică respingerea celor trei unități din teatrul clasic, pulverizează noțiunile de timp și de spațiu, e clară voința de a pune în acțiune un întreg dinamic și simultan unde nu ar mai exista separare de genuri. Armonia e busculată, schimbările de decor se fac la vedere, psihologia dispare, spectatorul e agresat prin flașuri luminoase sau sonore, integrat...Iată așa dar cum s-a construit în parte teatrul nou de astăzi, noul de ieri... Paul Valery scria în notele sale: „Nimic mai original, nimic mai propriu sie-și, decît să te hrănești din ceilalți. Dar trebuie să-i digerezi. Leul e constituit din oi asimilate.” E bine întodeauna să recunoaștem partea leului.

Scena.ro, n° 36 (2), 2017

70 Ortega y Gasset, citat în *L'Art du théâtre*, antologie de texte teoretice reunite de Odette Aslan, ed. Seghers, Paris, 1963.

71 *ibidem*

72 Prima versiune de spectacol, din 1917, a fost pusă în scenă de Pierre Albert-Birot la Conservatorul Maubel, cu o muzică de Germaine Albert-Birot, în 1947m este creată o altă versiune, operă-bufă pe o muzică de Francis Poulenc la Opéra Comique din Paris.

II. PRINTRE ECRANE ȘI MAȘINI CIBERNETICE

O piesă de Eugène Ionesco între scenă și masă de montaj

„Dar eu vreau să fac să apară pe scenă o broască țestoasă, s-o transform în pălărie, într-un cântec, în crucișător, în apă de izvor. Putem să îndrăznim totul în teatru, și e locul unde se îndrăznește cel mai puțin.”

Eugène Ionesco, „Discurs despre avant-gardă”, în Notes et contre-notes, Paris, Gallimard, 1966, p. 84.

Ce se întâmplă când un regizor de teatru ahtiat după noile tehnologii montează un text purtat ca un drapel de o altă avangardă, de acum istorică, și îl obligă să accepte straietele unei noi mode ? Când în 1998 André Ligeon-Ligeonnet montează *Jacques sau supunerea* de Ionesco, el păstrează salonul mic-burghez dar îl transformă după placul său în sală de proiecție. Întâlnirea dintre acest tânăr regizor lionez și teatrul absurdului din anii 1950 nu e întâmplătoare. Cu mult înainte, Ligeon-Ligeonnet a împânzit scena cu ecrane și monitoare video, a făcut să vibreze interferențe și reverberații între lumea virtuală și cea reală. Personaj uimitor și într-un fel meteoric, el a fost unul dintre pionierii genului în Franța, aclamat sau huiduit, în orice caz recunoscut ca unul dintre copiii teribili ai acestui „val tehnologic” care s-a abătut peste Franța prin anii 1980. Provocător, „barbar” și mai ales vajnic combatant. Gata să-și schimbe de mai multe ori arma de pe umăr dar fără să renunțe vreodată la atac. „Erou” atașant al unei avant-garde pierdute, în zorii unei tehnologii naive și artizanale.

Să fie un vag aer de familie care l-a condus direct spre un alt fost copil teribil ai anilor 50, Eugène Ionesco ? Apropierea e prea facilă pentru a putea să mă satisfacă pe deplin. Cred că există o legătură subterană, mult mai subtilă, mai organică, care leagă teatrul „absurdului”, mai ales în primele sale scrieri, cele ale „formelor scurte”, schițate dintr-un condei rapid și jucând pe provocare, lansate ca niște strigăte de luptă și tipul de teatru *mixed media*, înjghebare febrilă de procedee variate dar cu o mecanică simplă, ca cel propus de Ligeon-Ligeonnet. Cuvântul cheie care reunește aceste două tipuri de teatralitate este fără îndoială imaginea, mai precis raportul față de imagine, termen vag sau ambiguu, care

ne permite totuși să înglobăm aici mai multe aspecte : imagine din artele plastice dar și din televiziune, imagine-mișcare din cinema, sau încă, imagine-simulacru a monitorului video.

Cu *Jacques sau supunerea*,⁷³ în 1988, Ligeon-Ligeonnet reia în registrul farsei experiențe deja rodite în spectacolele sale precedente (unde se confrunta cu texte clasice, *Macbeth*, *Othello*, sau *Woyzeck*) : actorul, fragil și real, față în față cu dublurile sale virtuale. I s-a reproșat pentru spectacolele sale shakespeariene – unde utiliza imagini filmate în prim-plan și manechine - că strivea prezența reală a actorului prin imaginea mecanică proiectată, prin mulțimea gadgeturilor. În *Jacques sau supunerea* termenii sunt puși în mod diferit. Este pur și simplu un joc de măști mult mai lejer, aproape aerian, și interesul spectacolului rezidă mai ales în performanța actorului, insolitul soluțiilor și în invenția ludică. Și dacă personajul se supune în final, supunerea sa este dublată și sugerată mai întâi prin raportul de forță între ecran și scenă.

Jacques este fără îndoială unul dintre primele portrete ionesciene în tînăr clown revoltat : alter ego al scriitorului înainte de vîrsta maturității, personajul e fragil și jalnic, dominat de biologic și recuperat de logica socială sau arta de a trăi mic-burgheză. Dar ne găsim deasemenea într-o farsă care basculează într-o lume feerică, unde cuvintele, obiectele, imaginile se acumulează, se precipită, se rostogolesc pînă la paroxismul ce precede „la quiétude finale biologique”⁷⁴ a individului supus sau „normalizat”. Conflictul e deci construit pe opoziția dintre acest individ singur în fața unei societăți care revine la atac de fiecare dată sub alt chip sau altă mască : cea a Mamei, a Tatălui, al Robertei, logodnica cu trei nasuri, etc.” În afară de Jacques, toate personajele pot purta măști” notează Ionesco în didascaliiile piesei. Această remarcă i-a inspirat regizorului principiul în jurul căruia a organizat întreg spectacolul : Jacques e singur în scenă în vreme ce celelalte personaje apar numai pe un ecran în fundul scenei. Ligeon-Ligeonnet joacă toate rolurile, în carne și oase sau filmat, machiat sau travestit, de nerecunoscut, insațiabil. El rămâne de altfel perfect fidel textului iar în dezvoltările video pe care le propune se sprijină pe stimulii vizuali, lingvistici, sau ritmici care structurează piesa. Cum a lucrat ? A făcut mai întîi un decupaj, schițând fiecare personaj și planurile ce-i corespundeau. Apoi fiecare personaj a fost filmat separat, pe un fond neutru. Toate efectele au fost realizate cu un *charisme*, aparat utilizat la epocă în studiourile numerice și care este în realitate un aparat de trucaj de imagini. Fondul neutru a fost înlocuit apoi cu un decor, recreat pe o mașină în 3D, cu imagini de sinteză (mobile, obiecte, un șoricel ce fuge speriat). Prima versiune a spectacolului era prea cuminte, prea minimalistă la nivelul imaginilor. De aceea el a recurs la efecte stroboscopice, anamorfoze, distorsiuni de imagini. O altă grijă permanentă a fost cea a sincronizării între jocul actorului și durata proiecției. Ecranul utilizat, de 3 X 4 m, era o pînză decupată în fișii subțiri princare actorul putea trece în anumite momente ale spectacolului.

Efectele utilizate sunt în general simple dar eficace – de pildă dansul cartofilor cu slănină, drapelele ce flutură în vînt și care subliniază discursul bătaios al tatălui. Mijloacele video au favorizat realizarea unor efecte stroboscopice:

73 Piesa a fost creată în 1955 la Huchette împreună cu *Tabloul*, în regia lui Robert Postec în decorurile lui Jacques Noël. Spectacolul a fost reluat în 1961 la Studio des Champs Elysées. În 1977 piesa este montată la Théâtre de la Ville de Lucian Pintilie cu decoruri și măști de Radu Borzescu. „Spectacolul videoscenografic” de A. Ligeon-Ligeonnet a fost jucat la teatrul Le Lavoir moderne din Paris în mai-iunie 1998.

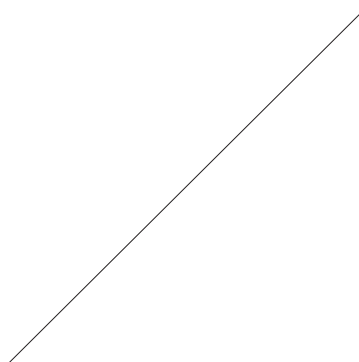
74 Expresie utilizată de Ionesco într-un interview în *Le Monde*, Paris, 11 octombrie, 1955,

astfel o explozie caleidoscopică de culori și de sunete acompaniază scena seducției și a orgasmului (sunt proiectate repede copite de cai care se cabrează, flăcări care colorează ecranul cu un roșu intens, ritmul imaginilor și al muzicii devine din ce în ce mai amețitor traducând tulburarea și emoția sexuală a personajului). În fine, camera video reușește să se plieze perfect pe jocul limbajului ionescian, traducându-l într-un adevărat balet de imagini : schimbul de replici fondat pe silaba „chat” este reluat pe ecran de guri ce se multiplică, se închid și se deschid— în imagini de sinteză —într-o înlănțuire serială al cărui ritm vizual pare suprapus pe fluiditatea dansantă a cuvintelor rostite.

Putem spune astfel că în spectacolul lui Ligeon-Ligeonnet mijloacele video „găuresc” spațiul redus al teatrului⁷⁵, după modelul procedeeleor de vizualizare frecvente la Ionesco și că, nu numai că nu anulează impactul textului, ci dimpotrivă, ele potențează teatralitatea sa specifică.

Teatrul lui Ionesco, mai ales în piesele sale scurte, oferă așa dar punți virtuale, evidente la o lectură atentă, care îl leagă de forme artistice paralele, îl fac accesibil altor *media*. În același timp, dacă lumea lui Ionesco prin dimensiunile sale feerice, insolite, acceptă un anumit miraculos tehnologic, nu cred că ea poate depăși un anumit prag al tehnologiei cu de-a sila. Ligeon-Ligeonnet a evitat această capcană: videast profesionist și artizan al scenei, cu farmecul său de saltimbanc nesupus și cu gustul înăscut al provocării, a știut să găsească aceea fantă îngustă care i-a permis ca un nou miracol scenic să se producă. Din nefericire, jocul cu focul tehnologic s-a oprit pentru el aici : după acest spectacol, Ligeon-Ligeonnet a dispărut din peizajul teatral francez, plecat undeva în Brazilia, către alte îndrăzneli și alte măști.

Scena.ro, n° 6, decembrie-ianuarie, 2009/2010



⁷⁵ Spectacolul a fost creat într-un „petit théâtre”, un spațiu intim de abia 200 de locuri unde artele vivante și artele electronice conviețuiesc de câteva decenii. Un fost lavoir sau spălătorie publică, construit în 1850 în cartierul de la Goutte d’or, pe un rîu subteran ce coboară de pe colina Montmartre, Le Lavoir moderne a fost descris de Zola în romanul său *L’Assommoir*. Dezafectat în anii 1950, sculptorul César a turnat aici primele mulaje ale *Degetului*. Din 1985, până astăzi, locul a devenit un loc de reprezentare, adevărat centru cultural alternativ, cutie de rezonanță ideală pentru experiențe multimedia ce îmbină teatrul, artele plastice, video sau fotografie.

Dacă Shakespeare ar fi avut un Ipad: Robert Lepage și noile tehnologii

Robert Lepage a prezentat în primăvara anului 2013 pe scena de la Atelierele Berthier a Teatrului Odéon din Paris un nou spectacol, mizînd pe atuurile sale bine cunoscute, și cu un titlu bizar, dar deosebit de exact: *Jeux de cartes I: Pique*.⁷⁶ Magie electronică și tehnică artizanală, iată „cărțile favorite” sau termenii pe care-i regăsim în mai toate cronicile ce acompaniază premiera pariziană, venită de la Madrid și care a traversat Europa. Nu vom putea evita așa dar tema „noilor tehnologii”, ajunse dealtfel astăzi la vîrsta maturității. Îmi amintesc de un alt spectacol al său după *Hamlet, Elsinur*, în care juca rolul principal, văzut în cadrul Festivalului de toamnă parizian din 1997, performanță actricească și tehnologică, și care mi-aduce aminte în același timp de cum încet-încet „noile tehnologii” au domesticit scenele contemporane. Un număr special al revistei canadiene *Jeu*, intitulat *Teatrul și noile tehnologii: scena invadată de ecrane*, ne avertiza din 1987⁷⁷: „Ecranele și calculatoarele au invadat viețile noastre, era normal ca mai devreme sau mai tîrziu să sfîrșească prin a ne invada și scenele.” Serge Ouaknine, care a conceput dosarul tematic, „agradează” cazul: „Nu mai e nicio îndoială, calculatoarele au devenit un spațiu teatral.” Capitolul ce a urmat e uriaș însă și ar merita volume întregi. Iată-ne de altfel la peste 30 de ani de cînd tehnologiile nu încetează să fie veșnic noi. Și-au pierdut forța de șoc, nu mai indignează pe nimeni, cîștigînd chiar un drept de cetate legitim, căci teatrul nu a ezitat niciodată să profite de descoperirile științifice și tehnice de-a lungul timpului, să integreze „mașinăriile” ce îi permiteau să producă extraordinarul, să facă vizibil, invizibilul. De la procedeele elementare ale vechilor greci, la descoperirea perspectivei ce a condus la construcția scenei *à l'italienne*, de la introducerea electricității pe vremea lui Antoine la proiecțiile cinematografice din avangarda anilor 20. Marinetti, inițiatorul mișcării futuriste, clama la începutul secolului trecut „Trebuie să instaurăm pe scenă domnia Mașinei!”⁷⁸ Iată, futuriștii au visat, contemporanii noștri au făcut-o! Robert Lepage venea din Québec și era purtătorul de torță al acestei tendințe, afirmate deja cu vigoare pe continentul nord-american. Scenele canadiene au fost invadate încă din anii 70 de ecrane, de televiziune sau de calculator, au explorat printre primele magia electronilor în libertate, baletul infinit de forme virtuale și de alunecări vertiginoase dincolo de oglindă.

76 Spectacol creat pe 9 mai 2012 la Teatro Circo Price din Madrid și produs de compania Ex Machina, Québec.

77 „Théâtre et technologies : la scène peuplée d'écrans”, dosar realizat de Diane Pavlovic și Serge Ouaknine, *Jeu*, Québec, n° 44, 1987, pp. 5-221.

78 Citat de Giovanni Lista, in *La Scène futuriste*, Paris, Editions du CNRS, 1989, pp. 113-114,

Definit ca artist multidisciplinar, Robert Lepage, născut în 1957, a urmat cursurile Conservatorului de artă dramatică din Québec și a venit să se perfecționeze la Paris în 1978 (la Paris III a fost o vreme studentul lui George Banu). În 1984 crează propria sa compani, Ex Machina, cu care crează câteva spectacole exemplare, printre care *Circulations*, 1984, *La trilogie des dragons*, 1985, *Elsineur*, 1995. Spectacolul cu *Elsineur* (palatul tristului prinț al Danemarcei) pleca de la o întrebare simplă. Generația anilor 60-70 descoperise cu Jan Kott un *Shakespeare, contemporanul nostru...* Lepage se întreabă însă cum ar fi scris Shakespeare *Hamlet* dacă ar fi cunoscut noile tehnologii? De pildă, celebrul monolog unde se pierde în supoziții despre despre ființă și neființă, sau scena din cimitir când ține în mână craniul lui Yorick, s-ar putea petrece astăzi mai degrabă într-un spital, tragicul erou pradă nebuniei ar putea fi supus unui scanner sau am putea avea pe un ecran imaginea encefalogrammei sale... Robert Lepage propunea viziunea sa asupra personajului și nu piesa, era unicul interpret și ne antrena într-un voiaj în universul fantasmagoric al personajului. Noile tehnologii - procedee videografice noi în 1995 - camere cu infraroșii sau termografice, sonar, proiecții video ce traversează pereții, draperiile – îi permiteau să decupeze textul după voie, să-l dinamiteze. În același timp îi permiteau să rezolve problema interpretului unic într-o piesă cu mai multe personaje, prin proiecții și holograme, sau imagini și personaje virtuale. Aventură vizuală în primul rând, *Elsineur* nu era o adaptare pe gustul zilei, căci decorul și costumele respectau epoca elizabetană, era doar o lectură contemporană cu unelte tehnologice moderne. În 1997 compania Ex Machina se instalează într-o fostă cazarmă de pompieri, din Québec, datînd din 1912, reamenajată. În aceste noi localuri și beneficiind de importante mijloace tehnice și artistice, Robert Lepage crează *Geometria miracolelor*, 1998, *Zulu Time*, 1999 și *Fața ascunsă a lunii*, 2000.

Cînd mașinile visează la fața ascunsă a lunii

Numele companiei lui Lepage evocă mașinăria: „Pentru mine, explică el, mașinăria este în actor, în felul lui de a spune textul, de a aborda jocul : și aici există o mecanică,⁷⁹ la fel cum există un mecanism în structura unei povestiri, în organizarea imaginilor scenice, în crearea unui spectacol. De altfel, explică el, fie că vorbim despre mașină, despre *machina* sau de *méchané*, aceste cuvinte au toate un dublu sens legat de rădăcina comună, *médomei*, care în greaca veche însemna mai întîi a imagina, a concepe, a inventa, înainte de a căpăta sensul de a meșteri sau a urzi. La origina mașinii deci se află imaginația, concepția, invenția creatorului: la origina oricărei mașini se află întotdeauna o altă „mașină”, cea a gîndirii, producătoare de imagini și de mașini de făurit imagini.

Numele companiei lui Lepage, Ex machina, trebuie luat așa dar în acest dublu sens, mai ales că producțiile sale nu sunt mecanizate decît parțial. Și chiar în acest caz (de pildă în *Cele șapte brațe ale rîului Ota* și mai ales în cel de azi), comanda mașinilor este manuală, adică artizanală, în perfectă sincronie cu actorii și nu invers. **Nu teatrul devine mecanic ci dimpotrivă, „mașinăria” este teatralizată.**

Este evident că o nouă poetică teatrală aplicată imaginarului contemporan și a mediului tehnologic în care trăim e pe cale să se precieze. E în orice caz ceea ce demonstrează de cîțiva ani teatrul de imagini al lui Robert Lepage

79 Robert Lepage, în Rémy Charest, *Robert Lepage, Quelques zones de liberté*, L'Instant même, ex Machina, 1995, p. 32,

care vine spre tehnologie pe calea metaforei.⁸⁰

În programul de sală al acestor alambicate *Jocuri de cărți* ni se promitea un spectacol total, dublat de o confruntare între două lumi: „Toate meseriile scenei, ale cercului, ale music-hall-ului sunt confruntate aici cu îndemînările (*savoir-faire*) de mîine: jocuri de oglinzi, trape, fire invizibile și alte secrete ale recuzitei sunt asociate tehnicilor video cele mai sofisticate pentru a produce un spațiu poetic ale cărui transformări, fluide și luminoase, sunt suficiente în ele însele ca să alimenteze reveria.” Intr-adevăr, mașinăria e superbă, putem visa cu ochii deschiși, dar poveștile, prea modeste, frînează decolajul...

Spectacolul a fost creat în cadrul Rețelei 360 °, ce se ocupă să „pună în valoare locuri circulare cu vocație artistică” (Mă gîndesc cu nostalgie aici la un articol de Liviu Ciulei și Paul Bortnovschi despre un experiment scenic la Teatrul Bulandra pentru *Cazul Oppenheimer* și *Nu sunt turnul Eiffel*, „Scena centrală”, în *Contemporanul*, București, 1966). La Atelierele Berthier spațiul nu corespunde exact unei arene, dar în mijlocul sălii este amenajată o platformă de joc circulară, destul de înaltă, înconjurată de spectatori care iau loc în jur pe patru gradene (viziune cvadrifrontală). Elementul fundamental, imaginat împreună cu scenograful Jean Hazel este un cerc în care se înscrie un pătrat, o complicată ecuație de cuadratura a cercului! Lepage mărturisește că dorea de mult timp să iasă din cutia închisă a teatrului *à l'italienne*. Găsește că într-un spațiu circular prezența publicului devine mult mai sensibilă. „În momentul cînd am început să dezvoltăm spectacolul, am simțit nevoia unui pătrat în centrul cercului. Simbol al civilizației, al omului ce impune matematica sa într-o lume organică.” În același timp, inelul exterior circumferinței cercului se deplasează, ca o scenă turnantă. Ceea ce permite de a avea un personaj staționar, pe acest inel, dar care pivotează și poate fi văzut de jur împrejur de toată sala. În podeaua cercului se deschid trape, din care urcă sau dispar pe scări personajele, elemente de decor, o piscină, un bar, ecrane, porți, totul cu o precizie și o fluiditate uluitoare. Deasupra scenei o cupolă absolut magică provoacă în final efecte de lumini de sfîrșit sau început de lume, o atmosferă realistă și onirică în același timp ca în pînzele halucinante ale americanului Hopper.

Joc de cărți 1, Pică / *Jeux de cartes 1: Pique.*

Precauți, gazdele au ținut să ne avertizeze: „Unele scene din acest spectacol sunt susceptibile să rănească sensibilitatea tinerilor spectatori”...M-am întrebat după spectacol ce ar fi putut șoca aici mai mult decît avem parte în filme sau la televiziune? Jocul de cărți, jocul de-a războiul, un actor trecut de prima tinerețe, învîrtindu-se gol pușcă pe inelul circular al scenei centrale, alte cîteva aluzii despre practici homosexuale, o crimă sordidă într-o cameră de

80 Observații pe care le datorăm unui studiu semnat de două universitare canadiene, Chantal Hébert și Irène Perelli-Contos, „L'Ecran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage”, în *Les Ecrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998, pp. 171-205.

hotel? Proiectul cuprinde 4 părți după cele patru culori ale jocului de cărți: pică, cupă, caro, treflă. Fiecare culoare va corespunde cu o tematică. Pica, cu al său crai de ghindă, după câte îmi amintesc este o carte ce nu prea prevestește de bine. În engleză, *spade*, cartea e legată de tema spadei sau a răboiului. Cupa e legată de lumea iluziilor sau a superstiției. Cartea de caro, *diamond* în engleză, e legată de lumea afacerilor și a banului și în fine trefla, *club* în engleză, se referă la baston sau măciucă, asociată cu mișcările populare violente. În prima parte, singura realizată pînă acum, oscilăm între Las Vegas, lumea jocului de cărți, și un grup de militari ce se antrenează în deșertul alăturat pentru războiul din Irak, o lume haotică, între iluzie, putere distructivă a banilor și violența stupidă a militarilor. Se joacă deci de-a războiul sau la ruleta de la cazinou, poveștile de dragoste se înfiripă sau destramă, o intrigă criminală agravează confuzia, un om de afaceri ruinat pleacă în deșert și cade peste un iluminat, o femeie de menaj, emigrantă clandestină, e speriată că are cancer dar de fapt a intrat la menopauză, soldați și ofițeri se antrenează în gol, firele nu fac decît să se lege, le vom regăsi probabil în celelalte culori ale jocului de cărți. La sfîrșitul spectacolului descoperim doar șase actori ce au jucat sumedenia de personaje, și mai ales, tehncienii, îndelung aplaudați, ce urcă din adîncuri, din culoarele subterane, subteranele secrete dar poate cele mai interesante în acest spectacol de magie și multă vorbărie...Craiul de ghindă și-a făcut datoria.

Scena.ro, nr. 22 (2), 2013.



De la mașinile celibatare la pulberea de oase. Actorul între mecanizare și pulverizare

În iarna trecută, spre finele Festivalului de toamnă parizian, un spectacol de Romeo Castelucci cu *Sărbătoarea Primăverii* de Stravinski⁸¹ a tulburat publicul. Critica erudită a amintit scandalul premierei pariziene din 1913 în coregrafia lui Rudolf Nijinski. Șocul însă a fost de astă dată de altă natură. Nu notele senzuale, dezlănțuirea lancinantă a corpurilor dezgolite au fost o problemă, ci... absența lor. Castelucci propunea un spectacol de dans fără dansatori, pentru 40 de mașini comandate de ordinatoare și câteva tone de pulbere de oase de animale. O astfel de viziune poate părea la prima vedere o provocare: într-o lume din ce în ce mai mecanizată, dominată de ecrane și circuite informatice, cochetând cu virtualul, teatrul sau spectacolul vibrant fac încă figură de ultim recurs, fondat pe o prezență vie și care celebrează de obicei o întâlnire actor/spectator. Castelucci deplasează întâlnirea pe un alt teritoriu, cel al unui dezastru anunțat, când mașinile pun stăpânire pe planetă și rămân singure în scenă. Imaginile sunt superbe, bizare, de o mare cruzime a imaginației, amintind radicalismul unui Artaud. Frumusețea, spune undeva regizorul italian, trebuie să ne surprindă, dar mai este oare asta o surpriză?

Printre roboți și manechine

Fără să coborâm departe în timp, „teatrele mecanice” înfloriseră în Europa anilor 20, vezi și căutările de la Bauhaus sau baleturile triadice. Impulsul venea desigur de la Gordon Craig, prima apariție a supermarionetei propovăduită de acest regizor vizionar a fost se pare un spectacol cu *Roi Bombance* (*Regele Ospățului*) de Marinetti, montat de Lugné-Poë în 1909. Tot Marinetti a fost cel care a utilizat acest mit modern în piesa sa *Păpușile electrice* unde Robotul apare ca un Dublu al personajelor. Dacă marioneta corespunde unei interogații ontologice, trădând o neliniște umană fundamentală, robotul este replica sa la ora civilizației industriale. „Teatrul mecanic”, ne spune Giovanni Lista, specialistul european al futurismului italian, a reprezentat un epifenomen al prezenței masive a mașinii ca protagonistă a civilizației moderne. Marioneta, ca o conștiință a Dublului, este una din imaginile mitice cele mai vechi ale umanității. În schimb mitologia mașinii este mult mai recentă. Michel Carrouges a identificat una din primele figurații ale acestei mașini în imaginea

81 *Le Sacre du printemps*, Grande Halle de la Villette, Paris, 9-14 decembrie 2014.

„mașinii celibatare” care circulă sub forme diverse de la Jarry, la Kafka sau Duchamps.⁸² Omul visează să fie o mașină, dorește să atingă perfecțiunea și puterea corpului mecanizat. Putem observa, după Carrouges, că toți umanii mecanizați sunt celibatari: disocierea Eului care a creat fantasma Dublului mecanizat e sancționată prin starea de celibat, adică prin pierderea dreptului de participare la viață și la comuniunea erotică. Futurismul italian era în căutarea de noi mituri capabile să legitimeze societatea industrială. Imediat după lansarea Manifestului futurist în 1909, Marinetti publică romanul *Mafarka futuristul*, dedicat unui erou care dă naștere, fără concursul unei femei, unui fiu înaripat, pe care-l construiește singur, piesă cu piesă. Povestirea se termină cu nașterea acestei creaturi mecanice și antropomorfe, care-și ia zborul către cer pentru a detrona Soarele. Marinetti fondează deci legenda supraomului futurist, imagine solară care trebuie să se nască din civilizația industrială, a realiza însă o umanitate de supraoameni presupune o creație celibatară. Primul război mondial a trecut pe aici și în 1927 mitul robotizării ființei umane devine sursă de profundă angoasă într-o piesă de Ruggero Vasari (1898-1968), cu titlu nespus de explicit, *Angoasa mașinilor*, creată la Paris de grupul Art et Action⁸³. Piesa se desfășoară în „Regatul mașinilor”, pe o planetă nedefinită, probabil Terra, locuită de o umanitate mecanizată, compusă din roboți și din „condamnați la mașini”, adică oameni robotizați. Energia vitală este asigurată de o centrală electrică ratașată la o mașină-creier care organizează viața întregii planete. Este o comunitate de mașini celibatare, masculine sau asexuate, căci femeile au fost trimise pe o altă planetă. Textul ne face să ne gândim la celebra distopie a cehului Karel Čapek, *R.U.R.*, pe care Vasari o cunoștea bine, căci asistase la reprezentația ei la Berlin în 1923, sau la spectacolul pus în scenă de Fiodor Komissarjevski la Paris în 1925. La Vasari există însă un contrast strident între verbal și vizual, între textul de un lirism ce amintește un D’Annunzio și între decorul futurist al Regatului mașinilor, unde se desfășoară acțiunea scenică. G. Lista avansează o explicație istorică influența Expoziției Internaționale a Noilor Tehnici Teatrale care a avut loc la Viena în 1924, unde au participat Schlemmer, Exter, Lissitzki, și pe care Vasari nu putea s-o ignore.⁸⁴ Textul final prevede prezența pe scenă a unor aparate electrice cu discuri luminoase, antene ce scânteiază, semnale care se aprind cu intermitență, în vreme ce mașina-creier și mecanismul său în mișcare zbîrnîie amenințător...

Sărbătoarea cibernetică a primăverii

În același tip de sumbră ambianță mecanică, *Sărbătoarea primăverii* propusă de Romeo Castellucci a reușit să facă, realmente, praf și pulbere un mit ancestral și să-i redea în același timp o zguduitoare forță contemporană. Avem cu toții în minte muzica ritmată, obsedantă a compozitorului rus, vechi ritualuri păgîne despre sacrificul unei fecioare în pragul primăverii pentru a reda fertilitate pământului, divinitate hrănitoare. Mai putem adăuga aici tradiția unor versiuni coregrafice de legendă de la Nijinski la Maurice Béjart și Pina Bausch. Dacă la Castellucci nu mai avem nicio imagine a Rusiei păgîne, violența persistă pe alt plan. Suntem în plină estetică a dispariției căci este o sărbătoare a primăverii

82 Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, Editions du Chêne, Paris, 1976.

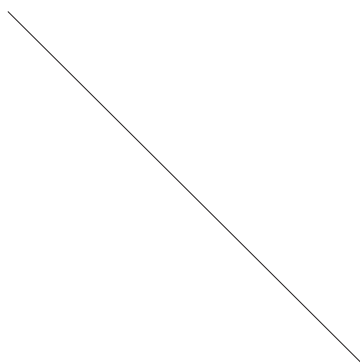
83 Grup teatral de cercetare și de avangardă. Creat de Louise Lara și Edouard Autant, părinții cineastului Claude Autant-Lara. Vezi Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres, Le laboratoire Art et Action*, Ed. L’Age d’Homme, coll. Th 20, Lausanne, 1990.

84 Giovanni Lista, „L’angoisse des machines de Ruggero Vasari” în *Mises en scène, années 20 et 30*, Ed. du CNRS, coll. Les voies de la création théâtrale, Paris, 1979.

fără prezență umană, doar 40 de mașini agățate pe șine în înălțime unde sclipesc câteva lumini roșii și care lasă să cadă o ploaie fină de pulbere, un balet cinetic fără corp, jocuri de forme și de ritmuri comandate de o mașinărie sofisticată. Pe o perdea de plastic, deplasată lateral, putem citi că este cenușa provenită din oasele a 75 de bovine sacrificate și atent curățate. Tot acest balet de pulbere în lumina filtrată ca de la un început sau sfârșit de lume e riguros programat numeric, pe ritmul sacadat, crescendo al muzicii lui Stravinski, completată de o bandă sonoră de Scott Gibbons, un brujat straniu care ne plonjează în infinitul mic și ne face să ascultăm foșnetul atomilor, viața ascunsă a materiei (captată de un ordinator). O dimensiune spectrală care amintește adagio-ul biblic: din țărână ne-am născut, în țărână ne vom întoarce. Perdeaua de plastic se retrage și câteva siluete, în salopete albe ca la o depoluare nucleară

vin și curăță scena de cenușa depusă. Catastrofă nucleară sau imagine a Holocaustului, departe de a crea un scandal ca la premiera de acum un secol, această Sărbătoare spectrală a primăverii a tulburat profund. Într-un interviu publicat în programul Festivalului, Castelucci mărturisește că a vrut să facă să danseze pulberea... să explodeze, să atomizeze dansatorii. Dar dacă dansatorii au dispărut, dansul a rămas. Mișcările, piruetele, figurile cele mai tradiționale sunt exprimate prin pulberea ce se așterne în valuri dese. Această pulbere e o cenușă, și Castelucci subliniază, ea este moartea. La întrebarea: teatrul poate exista fără prezență umană? Castelucci confirmă: „Cred că da. Nu cred însă că e sfârșitul omului pe scenă, căci chiar dacă nu avem decât această pulbere, ea reprezintă actorul. Actorul și spectatorul sunt cele două elemente minimale, cadrul prin care are loc teatrul. Chiar dacă actorul nu e prezent în carne și oase, chiar dacă e redus la o pulbere, sau la forme geometrice, sau animale, el rămîne totuși Actorul cu un A majusculă.”

Scena.ro, nr, 29 (2), 2015.



Între film și teatru, sau filmînd teatrul pe cale să se facă

Recent pe scena Teatrului Monfort din Paris, loc dedicat experiențelor scenice hibride, teatru, circ, film, am asistat la o „performanță filmică”, *Nobody*, în regia lui Cyril Teste, după câteva texte de Falk Richter. Procedeul, sau genul acesta de *performance*, e destul de frecvent în Germania, și prezența dramaturgului și regizorului german nu e întâmplătoare alături de Cyril Teste, ca și dealtfel în alt spectacol creat la Teatrul Național din Strasbourg anul acesta, *Je suis Fassbinder*, co-regizat cu Stanislas Nordey, spectacol unde se instalează un dialog permanent între joc scenic și imagine filmică, sau proiecții de arhivă. Scena este o imensă vitrină, unde actorii, într-un univers de birouri, ordinate și smartfonuri, sunt separați de public printr-un perete de sticlă deasupra căruia se află un ecran unde putem citi: „Într-o performanță filmică, proiectăm pe scenă un cinema efemer care nu există decît în prezența teatrului”. Și mai departe: „Performanța filmică trebuie turnată, montată și realizată în timp real sub ochii publicului”. Spectacolul are loc așa dar pe scenă, prelungindu-se pe ecran, filmul, efemer, poate fi văzut în paralel cu scena-sursă, spectatorul devenind complice la procesul de fabricare asistînd în același timp la proiecția lui. Montajul și regia video se fac în direct. La teatru efemer, cinema pe măsură...nimic nu rămîne în memoria camerelor de luat vederi. *Nobody* a fost creat în cadrul Laboratorului nomad de arte ale scenei, într-un atelier animat de Cyril Teste, în colaborare cu festivalul *Printemps des comediens* (Primăvara actorilor) de la Montpellier. Principiul era de a monta un text într-un decor natural, un liceu sau o întreprindere, pentru a se impregna la maximum de viața cotidiană a locului. Creat *in situ*, de colectivul MxM partea tehnică, *Nobody* străbate din 2015 Franța. Dacă a separa actorii de sală printr-un perete de sticlă nu e o noutate și nici utilizarea camerelor video în permanență, cameramani cu camere mobile ocupă scenele de vreo douăzeci de ani, totuși cu *Nobody*, performanța filmică, ce amintește aici de supravegherea permanentă, devine un mecanism amenințător, de o precizie redutabilă. Spectacolul este o adaptare liberă după texte de Falk Richter, *Sub ghiață*, *Electronic City*, sau *Sistemul*, în rezonanță cu același tip de scrieri, de pildă, un roman de Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, în 1994. Suntem într-un *open space* al unei societăți de consultanți informaticieni, unde denumitul Jean Personne (adică Nimeni, dar ar putea fi Domnul K, eroul kafkaian) este supus unor tehnici de evaluare, scrutat fără încetare. Viața privată și profesională se interferează și această videosupraveghiere permanentă deplasează de fapt codurile sistemului penitenciar în această lume a corporatiștilor, victime ale propriei lor tehnici manageriale. Cel de al patrulea perete al teatrului naturalist, și pe care se sprijină în general iluzia teatrală, e materializat aici de peretele de sticlă, publicul *voyeur* urmărește spectacolul în două spații, ecran, în înaltul scenei și scena de teatru în partea de jos. Din această formă hibridă reiese o formă de suprarealitate, completată de o multiplicare a punctelor de vedere. În spatele peretelui de sticlă, personajele se agită ca niște pești într-un acvariu, sub efectul de lupă al camerei de supraveghiere. Performanța

tinerei trupe de actori, La Carte Blanche, este dublă, cea de a trece cu fluiditate de la jocul teatral la cel cinematografic. Cyril Teste caută de fapt o gramatică comună a teatrului și a imaginii. Într'un articol din 1962⁸⁵, Abel Gance vorbea despre faptul că o

image adăugată realității, poate să le confere ambelor o nouă dimensiune. E ceea ce face aici Cyrile Test inversînd de fapt relațiile, și confruntînd imaginea și ecranele cu realul, care este reprezentația teatrală. Ce aduce nou acest tip de spectacole, dincolo de virtuozitățile scenice, este o răsturnare de perspectivă, forma și fondul se confundă, mesajul este de fapt media...Din instrument sau simplu partener tehnic, noile tehnologii, incluzînd aici proiecții, filmare video sau ecrane de calculator, ajung la o confruntare de la egal la egal cu teatrul, contaminîndu-se reciproc. Chiar dacă astăzi, ecrane și în general ceea ce numim noi tehnologii au împînzit scenele, ele nu mai surprind pe nimeni, nu mai putem vorbi doar de o modă. Se inventează o nouă teatralitate, ecranele pot deschide scena la noi spații pentru imaginație, mergînd pînă a modifica modul de percepție a publicului. Și dacă esența teatrului este această întîlnire între ființe umane reunite pentru o seară, dacă tehnologia imaginilor, simplă sau sofisticată, poate modifica această relație sau interacțiune, facînd-o mai conștientă, mai sensibilă, e clar că problema atinge esența însăși a teatrului.

O privire rapidă în retrovizor

Dacă ecranele au invadat scena de cîteva decenii, asistăm astăzi la o altă vîrstă, la un alt raport între cele două arte, film sau video și teatru. Cum s-a ajuns aici și de unde am pornit? În Franța, în anii 80 ai secolului trecut, spectacolele multimedia nu trecuseră dincolo de marginile teatrului tradițional și opera de artă totală, ideală, nu visa încă la noile tehnologii. Dacă depășirea frontierelor între arte era o tendință reală, ea rămînea încă un fenomen de avantgardă. Primele întîlniri au avut loc la început în galeriile de artă, în fața primelor ecrane de calculatoare sau pe consolele muzicienilor. Intersul pentru noile tehnologii există, dar impactul lor e inegal. Valul cel mare a venit din altă parte: în Statele Unite, Canada sau Olanda, scenele se acoperă de ecrane. Revista canadiană *Jeu* pune în 1987 problema mediatizării teatrului și constată: „Ecrane și ordinatoare au invadat viețile noastre, este normal, ca mai devreme sau mai tîrziu, să sfîrșească prin a invada scenele noastre.”⁸⁶ Și Serge Ouaknine, coordinatorul dosarului tematic adaugă :”Nu mai există nicio îndoială că ordinatoarele au devenit un loc teatral”. Treptat fenomenul se implantează în Franța, pe punctul de a deveni repede o modă. În 1988 Lucian Pintilie montează la Théâtre de la Ville de Paris, *Il faut passer par les nuages*, de François Billeldoux, cu complicitatea tehnologică a scenografului Radu Boruzescu.⁸⁷ Spectacolul e îndelung discutat de critică, în general prudentă în fața noilor tehnologii. Dealtfel, la epocă demersul lui Pintilie se situează

85 *Lettres françaises*, Paris 12 februarie 1962, citat de Georges Sadoul în *Rencontres. Chroniques et entretiens* (Întîlniri. Cronici și convorbiri), Paris, Denoël, 1984, p, 364.

86 *Cahiers du théâtre Jeu*, nr. 44, *Théâtre et technologies, La scène peuplée d'écrans*, Montréal, 3e trimestre, 1987, p,91.

87 Pentru acest spectacol, vezi Mirella Nedelcu-Patureau, „Technologies nouvelles et magie théâtrale, Lucian Pintilie au Théâtre de la Ville”, in *Les Ecrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, volum colectiv, coordonat de Béatrice Picon Vallin, L'Age d'Homme, Lausanne, 1998. În același volum sunt analizate spectacole de Peter Sellars, Gabilly, Giorgio Barberio Corsetti, Lepage...

la opusul multor *performances* și spectacole „electronice”, unde majoritatea artiștilor sînt plasticieni sau muzicieni asistați de ordinatoare și care încearcă cu o reală plăcere ludică să descopere și să exploateze toate fațetele noilor lor gadgeturi. La Pintilie, utilizarea noilor tehnologii nu se face fără sens, ele restructurează textul fără să-l anihileze. În acest spectacol, video, multitudinea aparentă a intervențiilor tehnice nu reprezintă decît tot atîtea mijloace de a sublinia forța teatrului. Camerele video, cameramanii vizibili pe scenă, șine de travelling, ecranele acumulează detaliile, aduc probe noi, încarcă energiile. Astfel, obligînd publicul să intre în „capcana” sa

electronică, Lucian Pintilie nu face decît să reîntărească puterile teatrului, să exacerbeze calitățile sale magice. Pe scurt, la Pintilie, proiecția video este prezentă doar pentru a augmenta o teatralitate triumfătoare. A fost poate una din ultimile strategii ale acestui creator venit din Est în inima Parisului, pentru a readuce publicul la teatru prefăcîndu-se că utilizează noile tehnologii după moda timpului... Pintilie s-a întors în România în 1990 ca să facă doar cinema, de atunci noile tehnologii au căpătat drept de cetate, devenind inevitabile și ...nedemodabile,

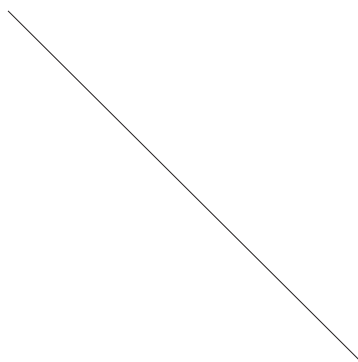
Alte ecrane, alte epoci

Cîțiva ani mai tîrziu, cînd critica franceză se mai „îmblînzise” față de „invazia” tehnologică, un alt spectacol interesant pentru utilizarea ecranelor a fost *Crimă și pedeapsă*, după Dostoievski, montat de Frank Castorf la Volksbühne din Berlin și jucat în turneu la Paris, în 2006. Castorf introdusese de multă vreme ecrane și monitoare video în spectacolele sale. De data aceasta procedeul e radical, *Big Brother* sau ochiul camerei video e peste tot, actorii nu au nici o clipă de răgaz, totul e disecat, filmat cu o pasiune rece, ca o experiență de laborator, chiar dacă obiectul studiului atinge paroxismul, limitele suportabilului. Prima imagine a spectacolului e într-un fel un avertisment : o imagine de arhivă, din fericire, căci restul imaginilor sunt filmate în direct, imagine unde un laborant, în halat alb, decapitează și decupează pe o masă de operație o pisică, ușor anesteziată. Inceputul spectacolului era dealtfel greu de suportat, și cîteva suflete mai sensibile părăseau sala: dar după primele două ore de punere la încercare, și unde ni s-a explicat tare și apăsător că lumea în care trăim e dură și murdară, se degaja treptat o zonă unde inteligența umană își regăsea drepturile. Castorf deplasa problema responsabilității morale a individului în fața crimei, în zilele noastre. Mai mult, teoretizînd despre dreptul individului de elită de a suprima ființele inferioare, discursul amintește brusc teoriile naziste, ororile holocaustului. Sau pur și simplu anumite teze ale terorismului modern. Spectacolul se încheia sec, ca un final de turnaj, ca un coșmar grotesc, în acest cargou în ruină, imens și complicat dispozitiv scenic, ce făcea să se rotească în fața noastră, rînd pe rînd, un lupanar, o sală de interogatoriu sau o cîrciumă deochiată, la infinit.

În iarna aceasta am avut șansa să asist la Teatrul Chaillot din Paris la un spectacol semnat de Ivo Van Hove, la Toneelgroep din Amsterdam, unul din spectacolele Shakespeare cele mai puternice pe care le-am văzut vreodată, *The Kings of war*, după *Henry V*, *Henry VI* și *Richard al III-lea*, într-o versiune concentrată, austeră și de o mare violență. E un spectacol unde actorii sunt înconjurați de ecrane, pe care se sprijină, ca de un partener necesar și care dispar în final, cînd scena se golește și mai rămîne doar o oglindă în fața regelui tiran, singur, închis sau auto-izolat în camera puterii.

Noile tehnologii, la care Van Hove recurge adesea, sunt aici discrete, dar eficace. Spațiul era construit ca un birou sau bunker, inspirat de biroul lui Churchill, *The War room*, un dispozitiv scenic unde tehnologia la vedere - ecrane, proiecții, muzică *live*, conferințe pe skype - lăsa să funcționeze textul, cu actori extrem de preciși, într-o limbă de o sonoritate colțuroasă și fascinantă. Spațiile exterioare sunt vizibile prin proiecții video ce prelungesc scena, reunite în aceeași fluiditate, perfect stapînită. Imaginile pot fi luate în direct, personajele avansează într-un culoar, sau în culise, intrînd direct în scenă, montate unori cu scene deja filmate. Vara aceasta la Avignon Ivo van Hove, cu spectacolul său *Damnații*, pleacă de la scenariul filmului lui Visconti, din 1969 și declară că nu a văzut filmul înainte, ceea ce e foarte clar și în același timp fascinant cum, păstrînd scenariul literar, aproape replică cu replică, film și spectacol se privesc în oglindă, identice dar diferite. Două chipuri monstruoase în apele unei oglinzi cu ape tulburi. Van Hove nu caută neapărat să copieze sau să inventeze alte imagini sau altă istorie, ci pur și simplu povestește altfel, dar păstrează aceeași sevă otrăvitoare ce izbucnește în final cu o violență a timpurilor noastre. Proiecțiile video „străpung” rețeaua teatrală, densă, fără să adauge însă întotdeauna o altă dimensiune. Povestea începe cu incendiarea Reichstagului și sfîrșește cu imagini din lagărul de concentrare de la Dachau, imagini de arhive, altele filmate în direct sau înregistrate. Actorii sunt prezenți permanent, imensul platou scenic, o deschidere de 40 de metri, e străjuit în stînga de cîteva oglinzi de machiaj. În stînga, este spațiul privat, unde personajele se pot odihni dar unde pot fi urmărite de cameramani, mereu la pîndă, pentru prim planuri sau detalii; în dreapta, pe o platformă, stau la rînd șase sicrie deschise. Aici vor fi depuși, pe rînd, personajele asasinate, apoi capacul e închis în vreme ce pe ecranul central putem vedea urlînd, morții uciși și sortiți infernului. Efectul e teribil, mai puțin impresionantă e însă rezolvarea scenei măcelului din Noaptea cuțitelor lungi. Filmul lui Visconti avea în acest moment o respirație epică, insistînd pe detalii, în planuri largi sau în prim planuri, schimbînd cu rapiditate de unghi, pe chipurile îngrozite ale celor uciși. La Van Hove, soluția e prea coregrafiată, într-o imagine centrală, cîteva corpuri goale, prea estetic dispuse pe ecranul central. Spectacolul își regăsește forța în final, concurînd ecranul și imaginile sale inutile, pleonastice, pe cînd tușa finală o aduce teatrul: actorul, ultimul damnat ce poate purta mai departe urgia, întoarce o mitralieră factice către public, șocat, în vara de la Avignon de atentatele teroriste recente.

Cînd filmul intră în teatru pe cale să se facă, teatrul trece în altă dimensiune, fără să se piardă în această trecere...



Cinematograful, dispozitiv dramaturgic. Comedia Franceză în pragul unei crize de nervi.

Un spectacol recent pe scena Comediei Franceze⁸⁸, o adaptare după un film celebru de Jean Renoir, pus în scenă de Christiane Jatahy, o regizoare braziliană, aduce un lejer aer de scandal în microcosmosul parizian, condiție ce nu dăunează dealtfel artei pe cale să se caute. Cunoscută de câțiva ani în Europa, revelație în 2013 a Festivalulu Temps d'images la CENTQUATRE PARIS cu *Julia*, o adaptare *sui generis* după Strindberg, regizoarea e pasionată deopotrivă de teatru și film pe care le „mixează”, le deconstruiește și le repune în contact. Preferă să monteze în spații neconvenționale, în afara zidurilor unui teatru. Și, cu această ocazie, să dărîme cel de al „patrulea perete” al teatrului naturalist, perete invizibil ce separă actori și spectatori și să-i transforme astfel în *spect-actori*...

Faptul că actualul experiment are loc pe scena casei lui Molière a constituit miezul unei polemici, în numele vechiului conflict între *anciens et modernes*, între vechi și modern. Uităm însă că imaginile video, în câmpul mai larg al noilor tehnologii, și-au cîștigat de mult dreptul de cetate pe scenele contemporane, la fel cum electricitatea a gonit la finele secolului al XIX-lea lămpile cu gaz. Aici e vorba însă de cinema, transpus ca limbaj și termen de referință și, mai ales, de un teatru „ilustru”, cu un trecut ce poate intimida. După *Damnații* lui Visconti, spectacol pus în scenă de flamandul Ivo Van Hove, Eric Ruf, aflat de doi ani la cîrma primei scene naționale franceze, persistă în dorința de a deschide teatrul și tradițiile sale de peste patru secole aerului vremii. Eric Ruf dorește să continue explorarea metodelor de reprezentare și de narațiune cultivate pînă acum, după spusele sale, pe scena Comediei Franceze, și astfel să deschidă larg evantaiul posibilităților sale. Văzuse deja două spectacole ale Christianei Jatahy și rămăsese fascinat de capacitatea cu care regizoarea a dat peste cap, a rebătut cărțile, a adaptat aceste piese din repertoriul clasic (Strindberg și Cehov) pentru „a le extrage sensul profund, direct, mușchiul teatral”. Recunoaște că atunci cînd o operă e respectată à *la lettre*, se ajunge rareori la un astfel de rezultat. Administratorul general al Comediei Franceze îi dă astfel mîna liberă regizoarei braziliene.

88 *La Règle du jeu*, spectacol prezentat între 6 februarie și 15 iunie 2017.

Christiane Jatahy sau vertijul teatrului sub ochiul camerei de luat vederi

Născută la Rio de Janeiro în 1968, Christiane Jatahy este dramaturgă, cineastă, regizoare și actriță. „Cinematograful a rămas refugiul meu, mărturisește ea într-un interviu, dar teatrul îmi dă o structură.” Cu compania sa, *Vertice del teatro*, ea își propune să reînnoiască dispozitivele teatrale grație cinematografului, ceea ce o apropie de cercetările unei Katie Mitchell, în Anglia, domeniu defrișat de câțiva ani încoace de mulți alții, de la Robert Lepage și Krystian Lupa la Krzysztof Warlikowski, Ivon Van Hove sau Frank Castorf. În 2004, face primul pas cu *Conjugado*, un spectacol care sondează „singurătatea în marile centre cosmopolite”, pe bază de interviuri, suport al unei instalații video ca fundal al unui monolog pe scenă. Regizoarea dorește „să creeze o ficțiune prin intermediul unei realități”. În 2008, procedeul este dezvoltat și amplificat într-un nou proiect *A falta que nos move* (O lipsă care ne pune în mișcare), și care pleacă de la „trăirile generației Coca-Cola”, cea a părinților săi, sub dictatura militară. Un amestec de ficțiune și document, unde introduce o cameră video pe scenă care filmează în direct actorii, fără întrerupere, ce va produce în final un film-maraton sau film-secvență de 13 ore. În 2014 abordează texte din marele repertoriu. Constantele cercetărilor sale vor rămîne dialogul teatru/cinema. Și jocul într-un spațiu comun, spectatori și actori.

În *Julia*, după *Domnișoara Iulia*, de Strindberg, textul era transpus în lumea latifundiarilor brazilieni din anii 1950, unde valetul era negru și prejudecățile rasiste puternice. Cu o cameră video pe scenă, dar și cu ecrane cu personajele surprinse *hors scène*, spectatorul este incitat să aleagă între diferite evenimente simultane. A urmat *Why if they went to Moscow?*, după *Trei surori* de Cehov, care relua ultima replică a Irinei, apelul de a pleca la Moscova – și în fine, *Pădurea care merge*,⁸⁹ o transpunere liberă după *Macbeth*. Spectacole hibride, unde teatrul și filmul, *live* sau proiectat, își dispută simultan prioritatea.

Dacă primul șoc revelator, și cel mai reușit a fost *Julia*, spectacol prezentat într-un lung turneu european în 2013, cu *Why if they went to Moscow?* filmul devenea independent. Și în același timp complementar. De la intrare, spectatorii sunt conduși în două săli diferite, după culoarea biletelor, galben pentru versiunea teatru și albastru pentru versiunea film. Vom asista astfel la două spectacole, primul, o adaptare contemporană dar simplificată a dramei lui Cehov, aniversarea Irinei, fiorul timpului ce trece, și care elimină o parte din personaje, iar în cel de al doilea spectacol vedem aceeași aniversare, sau spectacolul jucat în cealaltă sală, prin filtrul unui film, turnat și montat în direct de regizoare. În prima parte, personajele sunt filmate de doi cameramani, dintre care unul e chiar amantul Mașei, Verșinin, sau se filmează între ele. Repetiția celor două versiuni, consecutive, nu e inutilă, căci ceea ce se pierde din spectacolul teatral trăit în direct, se câștigă în detalii, în prim-planuri, în versiunea filmată. Intervine și aici apelul la public, invitat să danseze pe scenă pe o muzică de The Cure sau Lou Reed, să bea o cupă de șampanie...Complicitatea e cordială și nu are nimic rigid. Cele trei surori cehoviene sunt pe scenă la începutul și apoi la sfârșitul spectacolului, anunță locul, data și ceasul zilei...Se joacă între azi și ieri...Spiritul cehovian e prezent chiar dacă textul nu e respectat. Două părți complementare dar nu redundante, cinematograful devine aici agent dramaturgic. Discursul regizoarei se radicalizează în spectacolul următor, *Pădurea care merge*, în 2016, o imersiune totală a spectatorului, în același timp în ficțiune și

89 *Pădurea care merge* (*A Foresta que anda*), adaptare liberă după *Macbeth* de Shakespeare – instalație video, performance, creată la Rio, 2 noiembrie 2015. Turneu la CENTQUATRE PARIS, septembrie 2016.

în dispozitivul video. Christiane Jatahy se îndepărtează de teatru, privilegiind instalația tip performance unde expune într-o serie de interviuri, plecând de la tema puterii din textul shakespearian, probleme legate de realitatea imediată, imigrație, corupție sau violența de stat. Publicul poate interveni în discuție, teleghidat totuși de „indicațiile” pe care regizoarea le-a transmis la începutul reprezentației. Teatrul politic, teatrul documentar, devine astfel o formă de teatru forum.

De ce Comedia Franceză, de ce Renoir ?

În contextul artistic parizian, *Regula jocului* este un „film cult”, un film cu un destin special, fluierat la premieră în 1939 și care a traversat într-o relativă indiferență deceniile, pentru a se instala definitiv în versiunea sa integrală reconstituită în 1965, în palmaresul cinematecilor și în admirația constantă a cinefililor avizați. Opera e superbă. Un pretext de vodevil care sfârșește în dramă, intrigi amoroase în înalta societate, copiate cu o anume vigoare de valeți și de subrete, o sarabandă frivolă și aparent descusută și care e în realitate un dans macabru, pe marginea unui vulcan. Filmul a fost turnat în 1938 în pragul celui de al doilea război mondial, o întreagă lume, cea a filmului, era sortită să dispară. Marchizul Robert de Chesnaye pregătește o petrecere în onoarea unui aviator celebru, André Jurieux, care a traversat Atlanticul de dragul unei femei, și care este Christine, soția marchizului. Serbarea are loc la un conac unde se desfășoară o vânătoare, intrigi amoroase se succed. Și în final, când cei doi îndrăgostiți se pregătesc să fugă, aviatorul este ucis din greșeală de paznicul forestier care a crezut că recunoaște silueta soției sale în brațele amantului. Ceea ce a deconcertat de la început a fost stilul filmului. Tonul e fluid, lejer, dialogurile par improvizate, jocul e foarte liber, aproape amator, cu excepția unui Marcel Dalio, actor deja consacrat, marchiz blazat și molatic. Actorii par să se amuze între ei, cu o nonșalanță amicală, firească, a cotidianului. Nu întâmplător filmul a fost recuperat de generația de cinești a „noului val”, *la nouvelle vague*, Truffaut, Chabrol, Rivette. Toată această frivolitate de fațadă se prăbușește însă în final, prin moartea accidentală, și totuși previzibilă, a unuia dintre protagoniștii cadrilului amoros. În ciuda acestei voioșii permanente, a acestei lipse de profunzime aparentă, există însă în filmul lui Renoir un semn discret care anunță deznodământul tragic: în scena de vânătoare, după câteva planuri idilice cu iepurași și fazani, în pădurea desfrunzită de noiembrie, printre câteva scene de intrigi amoroase ce se întretaie, montate rapid, deodată, în treacăt, un plan scurt atrage pentru o clipă atenția: un iepure ce zvîcnește sub impactul unui glonte și cade cu labelle încremenite într-o ultimă crispă. Atît și nimic mai mult, petrecerea continuă la conac.

Iată așa dar pariul și provocarea pe care Christiane Jatahy a ales să le înfrunte. Spectacolul *Regula jocului* se deschide cu proiecția unui film de 26 de minute. Invitații sosesc la petrecerea oferită de Robert în somptuosul său palat, *hôtel particulier*, care e de fapt clădirea Comediei Franceze. Se filmează rapid, agresiv, personajele vor traversa clădirea, culoarele, spațiile rezervate în general actorilor. Casa lui Molière e oferită privirilor indiscrete ale publicului. Dacă personajele filmului, ca și intriga și chiar o serie de replici, redigerate și reamenajate după stilul regizoarei, sunt păstrate, intervin aici câteva schimbări de „măști” sau figuri sociale. Pentru că acțiunea se petrece în zilele noastre, André, tînărul aviator, a devenit un navigator care salvează migranți în Mediterana, Christine nu mai este o aristocrată

austriacă, ci o tânără de origine marocană, paznicul forestier cu tendințe fasciste este un vigil senegalez, iar braconierul un boschetar al străzii, cum se întâlnesc acum mulți sub arcadele din cartier. Robert nu mai e pasionat de automate muzicale, ci de camescoape, ceea ce explică filmul ce deschide petrecerea și chiar o dronă spectaculoasă în final, care va filma din înălțimi cadavrul șiroind de sânge pe trotuarul din fața Comediei Franceze. După cele 26 de minute de proiecție, ecranul se ridică și revenim în fața scenei, larg deschisă, cu fragmente din decoruri și costume din vechile spectacole ale Comediei. În fundal, pe două ecrane, putem urmări din când în când personajele în culise, procedeu de urmărire a personajelor în spații intime, utilizat de câțiva ani. (De pildă la Frank Castorf în *Crimă și pedeapsă* după Dostoievski în 2005, sau mai recent, în 2016, la Festivalul de la Avignon, la un alt spectacol sud-american, *La Dictatura de lo Cool*, creație colectivă a companiei Re-Sentida, în regia lui Marco Layera).

Scenele de vânătoare la conac sunt înlocuite aici cu o hăituire în obscuritatea culoarelor a femeilor devenite iepurași, filmate în planuri strânse, gîfuite și care pot țîșni brusc în sală printre spectatori. Urmează petrecerea sau balul, o serie de improvizații muzicale pe șlagăre la modă din anii 60-70, Aznavour sau Dalida. Actorii se adesează direct sălii, într-un soi de concert de varietăți dezlînat, încearcă fără succes să antreneze spectatorii, dar nici stilul publicului, nici arhitectura sălii nu o permit. În final, revenim la film, proiectat pe un ecran în cadrul imens al scenei, *qui-pro-quo*-ul fatal sau crima inevitabilă. Filmul introduce o distanță. Timpul pare dilatat și recadrează drama. Spectacolul nu continuă tipul de cercetări al regizoarei, ca și cum „ilustrele umbre” ale casei ar fi înghețat jocul febril al imaginației. Renoir adusese teatrul în film, Christiane Jatahy încearcă drumul dinspre film către teatru, dar amestecul nu mai e dinamic. Urmărim o cameră de luat vederi dezlănțuită în culoarele secrete ale teatrului, dar imaginile, proiectate pe ecran, funcționează aici ca o proiecție în fața unor spectatori imobili, comod instalați pe scaune, în fața unei lanterne magice. Percepția spectatorului rămîne frontală. De data aceasta, cel de al patrulea perete nu a cedat.

***Regula jocului la poalele colinei Montmartre*⁹⁰.**

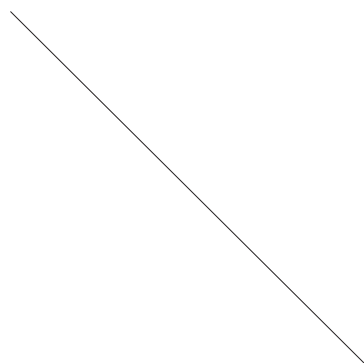
În toamna lui 2004 îmi amintesc că am văzut la un teatru, devenit astăzi sală de concerte rock, un pariu ce m-a intrigat, *Regula jocului* lui Renoir pusă în scenă de un regizor român, fin *connaissance* al culturii franceze (semnase tot pe atunci o adaptare subtilă și concentrată după opera fluviu a lui Marcel Proust la Théâtre Lucernaire din Paris, întreaga „căutare a timpului pierdut” într-o oră și jumătate). Ceea ce mi-a plăcut de la bun început în adaptarea lui Virgil Tănase era faptul că spectacolul său nu încerca să imite filmul în formele sale cele mai evidente, cele mai exterioare, deși amprenta nostalgică a anilor 30 era evidentă. Modelul său nu era imaginea fidelă și imposibilă a filmului, ci mai ales narațiunea, mănunchiul de personaje și sensul ascuns, profund al „jocului”.

De fapt, despre ce fel de joc e vorba și care este regula lui ? Un joc social, ierarhizat, un raport de clasă, un raport de forță între indivizi, un joc amoros, sau pur și simplu e vorba despre jocul vieții, un joc unic și definitiv, a cărui regulă e moartea la capăt de drum? Virgil Tănase a avut la dispoziție scenariul filmului, note și un întreg material documentar,

90 *Regula jocului*, spectacol în regia lui Virgil Tănase, Teatrul Trianon, Paris, 24 august-24 octombrie 2004.

care i-au permis să procedeze în adaptarea sa din „interior”, continuând și subliniind unele intenții ale proiectului inițial. Spectacolul său este fidel filmului pînă la un punct, de la care Tănase continuă regula jocului *à sa manière*. În programul spectacolului, regizorul mărturisește că filmul lui Renoir nu a fost de cît un punct de plecare. Dacă la Renoir vodevilul lăsa prea tîrziu să se întrevadă sfîrșitul tragic, în spectacol, persentimentul morții e prezent de la bun început și subliniat de replica din final, a marchizului de Chesnay care se adresa direct publicului : „Și acum plecați acasă, s-a făcut frig și ați putea să vă îmbolnăviți de moarte”. Acest presentiment al morții, de o eleganță glacială traversa tot spectacolul și îi conferea o anume gravitate, care îi permitea autorului acestui nou scenariu scenic să completeze intriga, să îmbogățească unele personaje, siluete ridicole în sarabanda filmului. Lisette, subreta cu ochi alunecoși și inima zburdalnică, capătă o anume luciditate, o distanță amară față de evenimente, Majordomul devenea un soi de *raisonneur* conștient de condiția de histrion a ființei umane, sau Generalul care lasă să se întrevadă în spatele măștii o suferință abil disimulată. Tonul alunecă astfel spre o lume cehoviană, familiară, și aș spune dragă regizorului, un univers în care personajele lui Renoir se regăseau ca într-o altă livadă pierdută, scăldată aici în culorile aurii ale toamnei.

Scena.ro, n° 35 (1), 2017



De la corporație la sărbătoarea familială, cu camera de filmat din mână...

Nobody și *Festen*, sunt două spectacole recente de Cyril Teste construite pe sistemul de „performanță filmică”⁹¹ care au instaurat o estetică proprie, un capitol special în istoria deja bine rodată a „noilor tehnologii” pe scena franceză. Dar dacă din punct de vedere formal amîndouă fac apel la aceleași mijloace tehnice, sursele și rezultatele sunt diferite. Cînd în 2015 Cyril Teste ne propunea *Nobody*, unde instala un dialog permanent între joc scenic și imagine filmică, el pleca de la o adaptare liberă după cîteva texte de Falk Richter, un *open space* în inima unei corporații de IT-iști sub continuă supraveghere, și, confruntînd imaginea filmică cu realul, sau cu reprezentăția teatrală, propunea o răsturnare de perspectivă, media devenind aici mesajul. Elaborează atunci împreună cu colectivul MxM⁹² o chartă de creație, inspirată de principiile Dogmei 95, amestec de rigoare avantgardistă și limbaj religios (vezi *Legămîntul de castitate*, Vœu de chasteté,⁹³ propus de Lars von Trier în 1995.) Între teribilism și o reală sete de înnoire, mișcarea tinerilor cineaști danezi a suscitât reacții diverse, văzuți undeva între „idealism și pragmatism, ironie și serios, angajament și oportunism”.⁹⁴

„Frații mai mici ai lui Vinterberg”...

Cyril Teste și colectivul MxM sunt atrași de dialogul ce se poate deschide între cele două arte și adaptează deci o chartă proprie, fiind în același timp conștienți că o vor părăsi la un moment dat. (Lars von Trier anunța dealtfel în

91 Cyril Teste, „Într-o performanță filmică, proiectăm pe scenă un cinema efemer care nu există decît în prezența teatrului”. Vezi, Mirella Patureau, „Între film și teatru, sau filmînd teatrul pe cale să se facă”, în *Scena. ro*, nr. 34 (4), 2016.

92 MxM, creat în 2000 la Conservatorul din Paris (CNSAD), este un colectiv interdisciplinar și de cercetare, care lucrează pe problemele noilor tehnologii, a imaginii în teatru, organizează laboratoare de cercetare în mai multe locuri de rezidență, Centre 10 Paris, Lille, Montpellier, Marsilia sau în Canada, care le permit să chestioneze „realitatea fugitivă a imaginii”.

93 Lars von Trier lansează pe 20 martie 1995 la Teatrul Odéon din Paris în cadrul unui colocviu internațional cu ocazia centenarului cinematografului un manifest care denunță decăderea cinematografului de tip hollywoodian și propune un program, în zece puncte, dintre care la ultimul anunță : „Jur să mă abțin să creez o operă căci consider clipa mai importantă decît totalitatea. Scopul meu suprem este să fac ca adevărul să țîșnească din personajele mele și din cadrul acțiunii. Jur să reușesc prin toate mijloacele în detrimentul bunului gust și a oricărei considerații estetice, Pronunț astfel jurămîntul meu de castitate”.

94 Pentru o amplă prezentare a Dogmei 95, vezi Claire Chatelet, «Dogme 95 : un mouvement ambigu. Entre idéalisme et pagmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », în *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Paris. nr- 48, 2006 (o mișcare ambiguă, între idealism și pragmatism, ironie și serios, angajament și oportunism.)

martie 2005 : „Dogma s-a terminat!”) „La fel cum Vinterberg s-a lepădat de Dogma, declară Teste, e probabil că ne vom elibera și noi. Putem fi repede tentați de facilități când avem la îndemână astfel de unelte de creație. Charta noastră e un mic semn complice: suntem frații mai mici ai lui Vinterberg „⁹⁵ Următorul pas, în 2017, a fost o adaptare după filmul cel mai cunoscut al Dogmei, *Festen*, de Thomas Vinterberg, premiat la Cannes în 1998. Performanța filmică este așa dar pentru Teste și echipa sa o formă teatrală care se sprijină pe un dispozitiv cinematografic în timp real, turnată, montată și realizată în direct sub ochii publicului, aidoma cerințelor filmelor Dogmei 95. Astfel, se filmează cu camera din mână, fără nici un efect special. Imaginile preînregistrate nu depășesc 5 minute și sunt utilizate numai din motive practice ale narațiunii. Dogma 95 permitea improvizațiile actorilor, lucru absolut imposibil în tipul de spectacol propus de Teste, care necesită o coordonare la milimetru între jocul actorilor pe scenă și imaginile proiectate. Cît despre sursa directă, Teste pleacă de la film, ca obiect fizic, imagine cu imagine.

O aniversare ca un bulgăre de zăpadă ce se rostogolește

Nu e prima dată când filmul lui Vinterberg ajunge pe scenă, la epocă, au existat mai multe spectacole de teatru inspirate de film. Poate și pentru că filmul are o puternică structură teatrală. Cei doi scenariști, Vinterberg și Rukov, și-au dat seama de caracterul teatral al situațiilor descrise în film, un Hamlet modern, într-o Danemarcă putredă. Claire Thomson publică în 2013 o carte dedicată regizorului danez.⁹⁶ Analizează transferul de la film la scenă și subliniază că echipa originală a filmului era direct implicată când au fost create primele adaptări scenice. Cei doi co-scenariști ai filmului și Bo Hr. Hansen au redactat ei înșiși prima versiune pentru scenă la comanda producătoarei canadiene Marla Rubin care a cumpărat drepturile pentru teatru imediat după premiera filmului. Echipa filmului a asistat la mai multe reprezentații ale piesei. Mogens Rukov mărturisea, în 2002, la numai 4 ani de la premiera filmului, că a văzut deja 4 spectacole diferite. Thomas Vinterberg a asistat de altfel în 2003 la Théâtre du Rond Point din Paris la creația piesei în franceză unde Jean-Pierre Cassel juca rolul tatălui. În 2012, Vinterberg și Rukov revin cu alt text, aceleași personaje, aceeași atmosferă violentă și bolnavă și semnează *Înmormîntarea, Festen, urmarea*, pusă în scenă de Daniel Benoin, care a tradus și textul, tot la Rond Point. Zece ani au trecut, tatăl pedofil a murit, familia se reunește în jurul sicriului pentru a se sfîșia cu aceeași violență. Spectacolul profită de două vedete, Matilda May și Samuel Le Bihan. În 2012, la Grenoble, compania Contrebande crează un spectacol unde în jurul unei mese 20 de actori se înfruntă într-un spațiu închis. La Teatrul Nottara din București o adaptare e jucată în 2009 sub titlul *Aniversarea*, în regia lui Vlad Massaci cu Alexandru Repan în rolul principal. Recent am văzut în cadrul Zilelor filmului românesc de la Paris, o altă adaptare, *Aniversarea*, semnată de regizorul Dan Chișu, inspirată de filmul danez, titlu și pretext, dar mai aproape de *Sierranevada* lui Cristi Puiu, ceea ce e o altă poveste, sau veghe funebră. Un detaliu tulburător, în filmul românesc, sexagenarul incestuos ce-și serba ziua era un fost ofițer de securitate. Și asta era crima ce trebuia denunțată. Ce era cel mai emoționant era apariția lui Mircea Albulescu, în ultimul său rol, dispărut puțin timp înainte de terminarea filmului.

⁹⁵ Le Monde, 24 noiembrie, 2017.

⁹⁶ Claire Thomson, *Thomas Vinterberg's Festen (The Celebration)*, University of Washington Press, 2013.

O sărbătoare de familie, între infinit și participiu prezent

Spre deosebire de majoritatea adaptărilor scenice montate pînă acum în Europa sau în Canada, care se defășurau toate în jurul mesei-scenă, Cyril Teste păstrează momentul banchetului, dar lărgeste cadrul, lăsînd privirea să descopere spații în afara scenei, grație camerei video, inventînd o gramatică coerentă între cei doi poli ai narațiunii, film și teatru.

În mijlocul scenei, o masă lungă, acoperită cu flori, un interior elegant și luxuos, se pregătește aniversarea celor 60 de ani ai patriarhului familiei. Servitorii se agită și invitații sosesc. Camera video se oprește deasupra unui tablou de Corot (1796-1877), Orfeu aducînd-o pe Euridice din infern. Christian, fiul cel mare, sosește și în plin banchet va dezvălui crimele unui tată incestuos, pe care-l consideră vinovat de sinuciderea Lindei, sora sa geamănă. Acest secret de familie care explodează brusc aruncă în aer aniversarea și ordinea unei lumi bazată pe minciună și crimă. Casa întregă e un loc bîntuit de demonii trecutului și de fantoma surorii care a lăsat o scrisoare unde își explică gestul și confirmă spusele lui Christian. Linda apare din cînd în cînd pe un ecran, văzută doar de Christian, și de public (fragmente preînregistrate). Alte scene sunt filmate în sala de baie, culoare – vezi modelul Frank Castorf, primul care a introdus procedeul, sau Christiane Jatahy, dar la care teatrul rămîne elementul principal al reprezentației.

„*Festen* se scrie ca un plan-secvență în care grație unui *steadycam*, șeful operator traversează pereții, ferestrele și oglinzile pentru a urmări narațiunea, spune Cyril Teste într-o *Notă de intenție*⁹⁷. Si continuă: „Decorul va fi în mișcare și oglinzile transparente pentru a deschide privirea asupra altor spații din casă.” Într-un lung interviu din programul spectacolului, intitulat, „Îmi place să dau frîu liber privirii”, Teste explică demersul său. Jocul între ecran și scenă e permanent: acțiunea teatrală e continuu filmată de doi cameramani ce urmăresc personajele pe scenă dar și în spatele ei, un soi de *hors champs*, în afara cadrului, care devine însă cadrul veritabil al acțiunii. Performanța filmică, sau filmul *live*, crea astfel momente de coliziune ecran/scenă, mai subtile decît în filmul danez, violent și brut, bazat pe energia și nervozitatea montajului. În rolul principal, al fiului venit să restabilească adevărul, l-am regăsit pe Mathias Labelle, interpretul lui Jean Personne, adică Nimeni sau Nobody, aici, la fel de convingător într-o partitură febrilă și sumbră.

„Teatrul propune o cu totul altă abordare a imaginii, spune Teste în același text din programul de sală. Din punct de vedere grafic, este un plan mai larg. Spectatorul poate să-l scruteze cum vrea, să decupeze un prim-plan, să zoomze, etc. Performanța filmică este un mod de a căuta un altfel de regim al privirii. Nu pentru a stabili un dialog, o luptă sau o apropiere între teatru și cinema ci o **hibridare** între cele două arte, pentru a inventa o formă unde amîndouă rămîn incomplete dar complementare. Filmul trăiește imaginile sale la infinit, teatrul le repune la participiu prezent.”

În final, Christian pleacă singur, așa cum a venit, cu sacul său de voiaj, Orfeu ce a pierdut-o definitiv pe Euridice, pe care o lasă în urmă în casa fantomă a copilăriei sale. Între infinit și un prezent de inventat.

Christiane Jatahy⁹⁸, pe urmele lui Ulysse, peste mări și oceane

Cum să faci un festival de inspirație politică, puternic și actual, făcînd apel la marile mituri ale antichității, acesta a fost ambiția principală a celei de a 73-a ediții a Festivalului de la Avignon din vara aceasta (4-23 iulie 2019), mărturisită de Olivier Py, aflat la cel de al doilea mandat la cîrma festivalului. *Odisseea*, *Eneida*, *Cei șapte contra Tebei*, au devenit marile teme ale festivalului, vorbind despre rădăcinile Europei, migrații, războaie, generozitate, și cîteodată un strop de demagogie, diluat din fericire într-un ocean de empatie, *politically correct*. Epopeea lui Homer a devenit astfel, pur și simplu *Odisseea noastră*, aventura comună a lumii noastre prinsă într-un prezent incontrolabil.

***Prezentul ieșit din zăgazuri - Odissea noastră II*⁹⁹**

Este titlul spectacolului semnat de Christiane Jatahy, jucat nu departe de Place des Carmes, al doilea volet al unui diptic despre exil. Am descoperit-o în 2014 la Centre 104 din Paris, cu *Iulia* după *Domnișoara Iulia*, de Strindberg, adaptată într-o hacienda braziliană din anii 50, și unde valetul era negru și prejudecățile rasiste înlocuiau disprețul de clasă socială. O cameră video pe scenă, dar și în afara ei, hărțuia fără încetare personajele. Folosea deja mult cinematograful sau imaginea video, *live* sau înregistrată. A venit apoi o adaptare după *Trei surori* de Cehov, cu un titlu bizar în engleză, *What if they went to Moscow* și jocul a continuat între film și teatru, care-și disputau pe rînd prioritatea. Face apel la public, invitat să împartă o cupă de șampanie și să ia parte la petrecere, procedeu cu care va continua să construiască în spectacolele ce vor urma o convivialitate sau o complicitate constantă cu publicul. Discursul său se radicalizează în 2016, formal dar mai ales politic, cu *Pădurea care merge*, adaptare foarte liberă după *Macbeth*, unde

⁹⁸ Născută în 1968 la Rio, Christiane Jatahy înființează compania *Vertice de teatro* și lucrează încă de la început pe relația teatru și film. Vezi și M. Patureau, „Cinematograful, dispozitiv dramaturgic”, *Scena.ro*, nr.35, 2017, pp. 31-35, despre specificul teatrului său.

⁹⁹ *Le Présent qui déborde - Notre Odyssée II*, (*O Agora que demora*), după Avignon spectacolul pleacă într-un lung turneu în Europa, începînd cu Portugalia, Germania, Elveția, Suedia, trecînd prin Franța, la Paris la Centre 104, Strasbourg, Besançon.

asistăm la o imersiune totală a spectatorului în ficțiune și dispozitivul video. De fapt este o instalație, pe o serie de texte despre tema puterii, plecând de la textul shakespearian, dar legate de aspecte actuale, imigrație, corupție sau violență de stat. În fine, în 2017, la Comedia Franceză, semnează o adaptare scenică după filmul lui Jean Renoir, *Regula jocului*, un hibrid teatru și film, transvazat într-o actualitate de fațadă. Suntem la o petrecere în „lumea bună”, aici o reședință luxoasă care e de fapt clădirea Comediei Franceze, André, tânărul aviator amator de recorduri aviatice salvează acum migranți din Mediterana, Christine, femeia iubită, nu mai este o aristocrată austriacă ci o tânără ieșită din „diversitatea” maghrebină, paznicul forestier e un senegalez clandestin iar un valet cam suspect, un boschetar, cum poți să-i întâlnești azi nu departe de Comedia Franceză, în grădinile Palatului Regal. Transformările sunt cam „capillotractées” (cam trase de păr), dar sunt riscurile asumate pentru o actualizare în marș și un discurs politic angajat, care rămîne totuși pitoresc și monden. Formal însă, pariul e reușit, hibridul, teatru și film, funcționează ca un mecanism bine uns.

Și acum din nou la drum...prezentul permanent

Cu adaptarea după *Odysseea* lui Homer, regizoarea plonjează însă total în lumea de azi, de ieri, în mișcare, implicată direct în aventurile umane ale acestui început de secol. Nu mai deghizăm personajele în avataruri moderne, nu mai facem exerciții intelectuale despre putere și crimele sale. Christiane Jatahy a traversat continentele, mările, și a întâlnit personajele reale, în lagărele de migranți sau în pădurea amazoniană. Personajul central din cele două versiuni ale acestei *Odyssee* este Ulysse, sau figura refugiatului, multiplicată în istoria colectivă a mai multor destine. Primul volet se intitula *Ithaca*, creat la Atelierele Berthier, Théâtre de l’Odéon din Paris în 2018. Publicul era așezat de o parte și de alta a unei scene, separate de o perdea strălucitoare. De fapt, pe fiecare scenă se reprezenta punctul de vedere al lui Ulysse sau al Penelopei: de o parte trei Penelope și trei pretendenți, de cealaltă parte Ulysse, prizonier în mrejele nimfei Calypso. La antract, publicul își schimbă poziția, trece de partea cealaltă a perdelei și totul capătă sens. Scena e brusc inundată de apă, sugerînd insulele periplului sau apele Mediteranei cu care se luptă pribegii. Regizoarea a introdus în ficțiune elemente reale, cuvinte ale unor refugiați care i-au povestit cum au travesat marea în drum spre Europa. Spectacolul se termină cu o imagine proiectată pe ecran cu marea și introduce filmul ca mijloc de expresie în spectacol. Cu *Prezentul care se revarsă - Odysseea noastră II*, al doilea element al dipticului, creat în mai 2019 la Sao Paolo, structura e diferită, filmul a devenit „materia primă a proiectului.” Nu mai e vorba să aducă realitatea într-o povestire imaginară, ci, dimpotrivă, să injecteze ficțiunea în viețile personajelor reale, actori în exil, refugiați, care au trăit fiecare odyseea lor personală. Pentru ultima parte, regizoarea s-a reîntors în Brazilia unde a scris un scenariu original, pe urmele unei drame familiale personale. Construcția spectacolului e vizibilă, ficțiunea se amestecă în permanență cu realitatea actorilor recrutați în țările periplului, unde a filmat de fiecare dată trei actori, doi Ulysse și o Penelopa. Nu e nicio diferență de gen, Penelopa nu este cea care așteaptă, ea traversează la rîndul ei mările și frontierele. Episoadele nu sunt întotdeauna tragice, e vorba mult despre speranță, cu multe momente de respirație, episoade cu copii pline de grație, ca de pildă cele trei fete, naive și serioase care citesc cu sîrî *Odysseea*.

Si dintr-odată, o lume coboară, se devarsă din ecran spre sală

Scena e goală, un ecran uriaș pe care sunt proiectate imagini din film în vreme ce intră publicul, Apoi regizoarea, care e la comanda unui pupitru în stînga scenei, vine în fața publicului și explică proiectul, o călătorie, pe urmele Odyseei lui Ulysse în compania altor Ulysse din zilele noastre. Este vorba de exilați sau de migranți, refugiați într-un lagăr în Palestina, sirieni „staționați” în Liban, migranți iranieni sau irakieni în Grecia, familii din Zimbabwe și din Malawi exilați în Africa de Sud. Ei trăiesc un soi de „provizorat care durează” un *entre-deux*, între amintirea dureroasă din țara de origină și dorința de a construi un sentiment al unei noi apartenențe. La fel ca Ulysse, în periplul său de zece ani pentru a reveni în Ithaca, explică regizoarea, „ei nu pot nici să se întoarcă în trecut, nici să construiască un viitor. Nu au alt orizont decît cel al exilului.” Pe ecran, actorii povestesc în jurul unor mese festive și reiau în contul lor aventurile antice care amintesc violența celor trăite de ei înșiși. De exemplu. episodul Ciclopului povestit cu vervă și umor de un actor arab, care ezită între cuvinte, ciclop sau escalop, trimite la un episod de război, pe zgomot de rafale de mitralieră. „Eu nu exist” mărturisește pe ecran, un actor sirian debarcat în Palestina. „E vina mea că m-am născut în Orientul mijlociu”, spune altul, obosit să tot povestească aceeași istorie pentru a obține statutul de refugiat. Toți sunt acolo, pe peliculă și aici, teatru și cinema se amestecă. Regizoarea realizează în direct montajul spectacolului. Deodată muzica țîșnește din mijlocul sălii, mai mulți actori și cîntăreți sunt împrăștiați prin sală, printre spectatori. Timp de aproape două ore, vor cînta, vorbi, dialoga cu dublul lor de pe ecran. La un moment dat se declanșează o serbare, sala capătă aerul unei chermeze sau *dance floor*. În final, Christiane Jatahy ne invită la o călătorie în țara ei natală, evocă moartea tatălui sub dictatura militară și dispariția misterioasă a bunicului în avion deasupra pădurii amazoniene, prilej de o întîlnire cu un sef de trib local, o critică rapidă la regimul lui Bolsonaro care distruge pădurea, și se încheie cu un omagiu către străbuni, „Nu există nimic mai frumos ca patria ... și părinții”. Imposibil să nu-mă bîntuie versurile poetului grec Cavafis, „Cînd vei lua drumul către Ithaca, dorește-ți ca drumul să fie lung și plin de aventuri, plini de învățăminte”. Scrise la începutul secolului trecut, imagine a drumului în viață, presărat de Ciclopi sau de sirene, și încheie: „Ithaca ți-a oferit acest frumos voiaj. Fără ea nu ai fi plecat la drum. E tot ce a putut să-ți ofere. Și chiar dacă e săraca, Ithaca nu te-a înșelat... ai înțelege desigur ceea ce înseamnă Ithaca.” Avem cu toții ascunși în noi Ithaca noastră.

Scena.ro, n° 45-46, 2019.



III. SCENE FRANCEZE.

O ALTĂ OGLINDĂ A TIMPULUI, IERI ȘI AZI FAȚĂ ÎN FAȚĂ

Sylvain Creuzevault sau „teatrul ca scandal permanent”

Am descoperit în urmă cu un an, în cadrul Festivalului de Toamnă parizian, o tânără companie și un foarte tânăr regizor, Sylvain Creuzevault, cu „banda” sa de amici și colegi de generație, Compania „d’Orès et déjà”. Tinerețea e, fără îndoială, un criteriu ce se uzează repede; mai trist, e un alibi care nu ferește întotdeauna de clișee, de rutina prea ușor instalată. Mă încapăținez să cred, însă, că revelația pe care am avut-o la Atelierele Berthier, un soi de anexă „experimentală” a Teatrului Odéon de l’Europe, departe de marmura și aurul de la sediu, depășește șocul unei simple întâlniri.

Desigur, trupa cucerea prin energia, prin farmecul său juvenil irezistibil, dar, odată „furia” începuturilor trecută, ce rămîne în spectacolele care vor veni? De bună seamă, aceeași încăpățînată căutare de căi noi, un regizor plin de originalitate, deja în posesia unui arsenal artistic bine definit. I-am regăsit recent în regiunea pariziană pe regizor și pe mai toți „complicii” săi într-un spectacol *fait maison*, o improvizație colectivă îmbinînd grotescul și fiorul tragic, gustul pentru violență și „scandal” ca poziție estetică a revoltei permanente, temperată aici de cadrul domestic al dramei, și, în ciuda unor pierderi de substanță, am recunoscut scînteia de viață, de energie dezlănțuită, ce mi-a reținut atenția anul trecut.

Compania „d’Orès et déjà” a fost creată acum cinci ani (în 2003 deci) și se află deja la cel de-al șaselea spectacol profesionist. Aș dori să vorbesc, însă, de ultimele mele două întâlniri cu trupa, întâlniri complementare și apte să dea o imagine cit mai completă a aventurii lor teatrale, în plină mișcare și continuă mutație, între ezitări și îndoieli creatoare. Mai întîi, a fost proba sau confruntarea cu Brecht. Nu a fost cîtuși de puțin o lectură convențională sau o lecție seacă și rigidă, așa cum ne-am obișnuit să vedem de cîteva decenii pe scenele europene, marcate încă de turneul parizian, din anii ’50, al trupei de la Berliner Ensemble, și de toată generația de brechtologi răsărită în

urmă-i. Deci nimic de-a face cu imaginea teatrului didactic, nimic de-a face cu toate poruncile teatrului epic la care publicul se așteaptă și pe care cei mai „avizați” le descifrează fără probleme, nimic de-a face cu această demonstrație „distantă” și la rece, frizînd adesea cinismul sub alibiul unui teatru „angajat”.

Sigur, universul brechtian, violent și ireverențios, persistă, dar Creuzevault și trupa sa reacționează la alte indicii. Cînd Brecht scrie *Baal*, prima sa piesă de teatru, în 1918, la doar 20 de ani, expresionismul își consuma ultimele cartușe, iar eroul, ca și tînărul sau autor, aveau de-abia vîrsta secolului ce începea. Bert Brecht, prenumele are încă răsfațul tinereții, este un poet care-și declama prin cabarete, la chitară, versurile pline de un farmec veninos, anarhist, exaltat, care nu întîlnise încă epica revoluționară și logica marxistă cu care, de altfel, nu s-a identificat niciodată pe deplin. La sfîrșitul vieții sale, Brecht conducea un teatru, Berliner Ensemble, în Berlinul de Est, avea un pașaport austriac și un cont în bancă în Elveția. Dar să revenim la spectacolul lui Creuzevault și la forța sa explozivă, la șocul pe care l-a produs într-un peisaj teatral mai degrabă calm și „călduț”. Vorbînd despre *Baal*, Brecht preciza că acțiunea se poate situa în epoca în care piesa va fi montată. Ca de pildă în epoca noastră.

Trupa a jucat, de altfel, acum doi ani, un alt text emblematic al revoltei juvenile contemporane, *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, piesă montată în România de Felix Alexa. Sylvain Creuzevault are astăzi 24 de ani, interpretul său principal, Damien Mongin, 23 de ani, restul trupei fiind colegi de generație și de elan. Creuzevault îi citează pe Heiner Müller – „în teatru fiecare scenă trebuie să fie un scandal” –, pe Marius von Mayenburg, dar și pe Christoph Marthaler, un teatru dificil, adesea iconoclast, în idei și forme. Spectacolul debutează cu un choral sau o introducere, Brecht nu-l numește încă song, din care citez într-o traducere *ad litteram* cîteva rînduri: „Cînd Baal creștea la sînul alb al mamei sale, cerul era imens, calm și livid, tînăr și gol, teribil de straniu, așa cum Baal îl iubea”. Și introducerea se încheie aproape la fel: „Cînd Baal putrezea în pămîntul întunecat, cerul era imens, calm și livid, așa cum Baal îl iubea”. Mai întîi, dacă numele personajului principal este în religiile antice o divinitate malefică sau falsă, în piesă, *Baal* este un poet „blestemat” după tradiția romantică, un poet care-și cînta poemele prin cabarete, un geniu care disprețuiește restul lumii, care nu respectă nici o lege, nici un sentiment, care iubește deopotrivă femeile și bărbații și sfîrșește ca o fiară hăituită în noapte, încercînd cu ultima suflare să privească stelele...

Sylvain Creuzevault caută așadar „teatrul ca un scandal permanent”, *apud* Heiner Müller, o referință constantă a tînărului regizor, dar caută în primul rînd – și reușește să regăsească – energia sălbatică ce a creat personajul și acest prim text anarhist al tînărului Bert Brecht. E un spectacol plin de o violență ce trece mai ales prin corporalitatea afirmată a actorilor, de o forță și de o agilitate uimitoare, interpreți care îndrăznesc să afirme nuditatea pe scenă ca o condiție estetică, fără nici o umbră de vulgaritate sau provocare inutilă, ce traversează scena fără să atingă aproape solul, zvîcnind pe mesele cabaretului, pierzîndu-se în înălțimi, rostogolind-se pe imense căpițe de fîn ce traversează noaptea înstelată a spațiului de joc, ca tot atîtea borne ale necunoscutului, ale unei naturi misterioase și ostile.

Un an după acest *Baal* de „pomină“, l-am regăsit pe Sylvain Creuzevault cu trupa sa la Teatrul Studio din Alfortville, cu o creație colectivă, intitulată *Le Père Tralalère* (tralalère, refren naiv ce dă numele unui *site* muzical pentru copii până la zece ani).

Teatrul Studio din Alfortville, condus de regizorul Christian Benedetti, a devenit astăzi un soi de răscruce a tînărului teatru contemporan, a unei dramaturgii directe, violente, angajate. Aici am văzut, de pildă, în stagiunea trecută, Teatrul Liber din Minsk, considerat „clandestin“ și cu o traiectorie disidentă clară, interzis în Bielorusia, dar căruia i se tolerează turnee în străinătate, apoi *Oxigen* de Ivan Vîrîpaiev, pus în scena de Galin Stoiev, regizor bulgar care montează de-acum în toată Europa, și, bineînțeles, piesele Gianinei Cărbunariu, *Stop the tempo* și *Kebab (mady-baby.edu)*. Dramaturgia contemporană – și în mod special cea din Estul Europei – a găsit aici un spațiu privilegiat, față de care presa franceză și o parte din public nu au rămas indiferente. Să revenim însă la Sylvain Creuzevault și la spectacolele sale, în care am putut identifica o continuitate de stil, de teme, de imagini la care artistul revine și pe care le transformă. *Baal* era un spectacol de o tinerețe cuceritoare, înaripat, plin de o energie sălbatică, ce străbătea spațiul de joc într-o vîltoare neîntreruptă, tăind răsufierea.

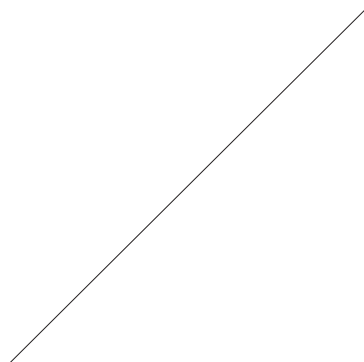
Le Père Tralalère e diferit și, totuși, din aceeași „familie“. Este o improvizație colectivă ce se petrece „aici și acum“, în jurul cîtorva figuri sau motive arhetipale: relațiile în sînul familiei, al cuplului, maternitate, paternitate dificilă, complexe ale lui Oedip și uciderea rituală a tatălui. *Le Père Tralalère* este o poveste de familie infiripată din dialoguri anodine, cu aluzii decupate din realitatea imediată a zilei, și care alunecă treptat către disoluție și moarte. Totul începe banal, molcom, în toiul unui banchet nupțial, care se continuă cu alte și alte oștețe familiale, tonurile se întunecă treptat în mijlocul acestor conversații de circumstanță, dar unde străpunge din cînd în cînd o notă de absurd repede spulberată, cîntecele nuntașilor invocă, sprintare și naive, cancerul, boala, moartea, totul se reinventează, se recompune, se demontează ca într-un joc de copii, copii care nu reușesc să realizeze cînd jocul a încetat, cînd au devenit adulți, cînd gestul devine violent și asasin, scena e improșcată cu sînge, iar pe jos zac corpurile goale, ca niște păpuși de cîrpă.

Sylvain Creuzevault continuă așadar să caute „teatrul ca un scandal permanent“, dar introduce aici o dimensiune nouă, improvizația, monologuri care comentează în fiecare seară evenimentele zilei, mereu altele și care dau o coloratură specială spectacolului. Am văzut spectacolul de două ori, la o distanță de trei săptămîni. Actorii, participanți la creația colectivă, au păstrat destul de fidel canavaua inițială, dar, sensibili la reacțiile sălii, la observațiile prietenilor, au modificat anumite scene, au schimbat ritmul, oferind astfel publicului, în fiecare seară, un „obiect teatral“ diferit, deși același în obsesia sa finală. E un tip de relație cu publicul, de raport cu propriul lor travaliu scenic pe care-l experimentează la rîndul lor, într-o optică ireverențioasă și violentă. Desigur, n-au inventat ei nici creația colectivă în teatru și spiritul ei angajat – cei de la Cartoucheria de la Vincennes i-au precedat de mult –, și

nici privirea critică asupra societății, cu clișeele și capcanele sale. Dar ceea ce aduc proaspat este un umor dezlănțuit, pe muchie de cuțit, împlinit în explozia finală a unui tabu fondator: uciderea rituală a tatălui.

Ca și în spectacolul după Brecht, Creuzevault îndrăznește să afirme nuditatea pe scenă ca o condiție estetică, fără nici o umbră de vulgaritate. Dar aici corpurile dezgolite nu se încarcă de toată brutalitatea și forța sălbatică a gestului, ascunse adesea în penumbra scenei, maculate de sânge, strivite sau molestate, corpurile afirmă aici o fragilitate, tristețea cărnii trecătoare și sortite să se destrame, ca un țesut putred. Și e, într-un fel, ciudat că oameni atât de tineri au această viziune prematură a morții, poate pentru că ea rămâne încă în ochii lor un joc, căci, și aici e paradoxul, de-abia ieșiți din adolescență, ei se cred, fără îndoială, nemuritori. *Le Père Tralalère*, cu titlul său derizoriu de refren infantil și cu personajele sale ușor deranjate, e, fără îndoială, o banală istorie de familie, citeodată comică, dar rămâne, în tragica sa traiectorie, definitiv umană.

Observator cultural, 403-404, 20 decembrie – 9 ianuarie 2008.



„Teroarea noastră” și dreptul la sublim. Cîteva note în marginea stagiunii teatrale pariziene (2009-2010)

Niciodată toamna nu fu mai frumoasă sufletului nostru doritor de teatru ... de multă vreme stagiunea teatrală pariziana nu a debutat cu mai multă strălucire, cu mai multe promisiuni ce par să se împlinescă seara de seară o dată cu cele trei lovituri de gong ce au anunțat revenirea Marelui Bob pe scenele franceze : *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht montată de Bob Wilson, cu mitica trupa de la Berliner Ensemble pe scena de la Théâtre de la Ville, inaugurînd în același timp cel de al 38-lea Festival parizian de toamnă. Și totuși, versul arghezian pe care l-am deturnat la începutul acestei cronici, ascundea în el un secret și funebru avertisment. În plin Festival, ne lovea vestei dispariției brutale a directorului său, Alain Crombecque, răpus de un infarct în culoarele metroului parizian, figură discretă dar esențială a peisajului teatral francez. Scurt și straniu rapel al vechiului addagio despre spectacolul ce trebuie să continue ca zîmbetul printre lacrimi al arlechinului fulgerat de spaima morții. Spectacolele pe care le-am urmărit nu m-au scos cu totul din această atmosferă, lucidă dar senină și nici nu au scăzut în calitate după cabaretul expresionist germano-american al maestrului Wilson ce ne-a ațîțat pofta de joc. Critica e unanimă, la teatrul Național de la Colline din estul parizian, nu departe de Piața Gambetta și de cimitirul Père Lachaise, tînărul Sylvain Creuzevault e deacum o certitudine. Îl descoperisem tot în cadrul Festivalului de toamnă în 2006 la Atelierele Berthier, un soi de „anexă experimentală” a teatrului Odéon. El și banda sa de prieteni și colegi de generație - nu aveau nici unul 30 de ani –mă fascinasera cu un spectacol de o energie sălbatică, ce străbătea spațiul de joc într-o vîltoare neînteruptă ce tăia răsufierea, îmbinînd grotescul și fiorul tragic, gustul pentru violență și scandal ca program estetic. Jucau piesa tînărului Brecht, *Baal*, poetul blestemat ce sfîrșea singur ca o fiară în noapte, sub bolta înstelată și rece. Spectacolul care a urmat era complet în altă cheie, și a fost reluat în actuala ediție a Festivalului de toamnă la teatrul de la Colline. *Le Père tralalère* (*tralalère*, sau *tralala*, refren naiv ce dă numele unui site muzical pentru copii) este un spectacol colectiv, o improvizație ce se petrece „aici și acum” în jurul unor figuri arhetipale din universul familial și care culmină firesc cu uciderea rituală a tatălui. Totul începe banal, molcolm, în sînul unei banchet nupțial, care se continua cu alte și alte ospețe familiale, tonurile se asumbresc treptat, în mijlocul acestor conversații de circumstanță, dar unde strapunge din cînd în cînd o nota de absurd, cîntecele nuntasilor invoca sprințare și naive cancerul, boala, moartea, totul se reinventează, se recompune, se demontează ca într-un joc de copii, copii care nu resusesc să realizeze cînd jocul a încetat, cînd au devenit adulți, cînd gestul devine violent și asasin și scena e împrăscată de sînge, pe care zac corpurile goale, ca niste păpuși de cîrpa. Reluat în momentul acesta la Colline într-o viziune bifrontală, spectacolul a evoluat, a cîștigat în teatralitate. Creuzevault și echipa sa îl situează la nivelul zero, sau la rădăcină, pe scara căutărilor lor, căci teatrul lor e ferm angajat pe calea unui teatru

experimental. Pentru a avansa , în fine, pe prima treaptă cu un nou spectacol, *Notre terreur; Teroarea noastră*, care l-a precedat în seria de reprezentații de la Colline și care va fi reluat curînd la Lyon. Tot un spectacol colectiv, pe bază de improvizații, dar după o solidă documentație istorică, căci e vorba de mitul fondator al conștiinței politice și civice franceze, Revoluția din 1789, în perioada Terorii. Actorii sunt prezenți pe scenă înainte de începerea spectacolului, umbre livide în spatele unei perdele de plastic, îmbrăcați în costume contemporane, cadre superioare sau militanți de stînga. Această proximitate fizică cu spectatorii, așezați în versiune bifrontală, martori și beneficiari sau moștenitori ai istoriei, devine de altfel principalul atu al spectacolului. Membrii Comitetului Salvării Publice sunt reuniți în ședință în jurul unei mese încărcate de dosare, de sticle goale, de sandwichuri rispite peste tot. Suntem după execuția lui Danton, Robespierre îl va urma peste patru luni.

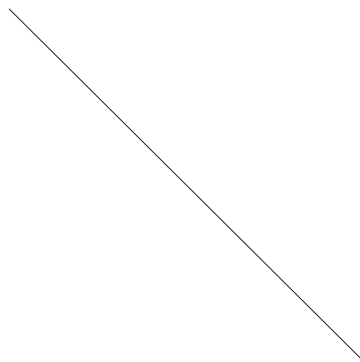
Totul se joacă *pleins feux*, adică sala și scena sub aceeași lumină albă și crudă, spectatori și actori, în același spațiu. Nouă actori se înfruntă și se agită în jurul mesei. Publicul francez, hrănit din școală cu retorica precisă a acestor personaje istorice îi identifică destul de repede. Robespierre, Saint-Just, Carnot, deliranți, discursivi, entuziaști și însetați de sînge, obosiți și teribili de juvenili, revoluționarii din 1794 sunt revoluționarii sau teroriștii de astăzi, căci pentru Creuzevault este vorba aici de teroarea generației sale, crescută după căderea Zidului și eșecul ideologiilor. Spectacolul vorbește despre o teroare, fără majusculă, pune întrebările pe care și le pun astăzi moștenitorii direcți ai Revoluției franceze. Ce urme a lăsat în prezentul nostru idealul de democrație și de absolut al oamenilor din 1793, cum privim astăzi această scena primitivă a legendei revoluționare și mai ales, mai are oare teroarea un viitor ? Spectacolul are un impact formidabil, fără să fie bazat pe performanțe actricești, toți sunt foarte tineri, uneori stîngaci, forța lor e ideea de grup compact, complice, în mișcare, dezodonat și delirant, stenograma dramatica a acestor zile și nopți de nebunie, între 1793 și 1794, celebrul 10 Thermidor, cînd după un discurs pasionat zeci de capete cădeau sub ghilotină, într-o Franță în plin război civil, pradă foametei, mizeriei, fanatismagoriilor de tot soiul. Teroarea a fost unul din răspunsurile disperate la această situație. Finalul, ca de obicei la Creuzevault – mă gîndesc *la Père Tralalère* – alunecă într-un onirism straniu, pătat de sînge și fantomatic. (În Parisul de după Teroare, publicul francez fremăta delectîndu-se cu *Diableriile* lui Robertson, strămoș al noilor tehnologii pe scenă, cu proiecții de imagini, bîntuite de fantome și apariții fantasmagorice , cu capete de ghilotinați, în valuri de fum și lumini. Procedul era simplu, un joc de oglinzi, plăci de sticlă și surse de lumină.) Epoca era macabră și gusta cu deliciu balansul între două lumi, între două realități. Citînd un vers din Brecht, autorul său fetiș alături de Heienr Muller sau Marius von Mayenburg, tînărul regizor scrie într-un comentariu : „Altădată fantomele veneau din trecut, acum ele ne vin din viitor”.

Să revenim la Odéon, în sala sa de purpură și aur : pe scenă, deschisă ca o cochilie obscură cu sclipiri malefice, o siluetă descărnată, prezență magică sau bufon tragic, un actor de geniu, Laurent Terzieff e Philoctet. Christian Schiaretti, salutat anul trecut cu un premiu Molière pentru un superb *Coriolon* de Shakespeare, unde duhneau toate miasmele puterii și violența barocă a unor prinți feloni, mizează de data aceasta pe cartea unui teatru tradițional și sobru. Terzieff e genial, dar nimeni nu mai joacă astăzi ca el, tot cum dacă divina Sarah Bernerdt, a tulburat fantasmele adolescentului

Proust, jocul ei ne vine de pe altă planetă. Ați avut șansa să auziți vreodată un vechi disc cu vocea ei ? Teribil, dar poate că pur și simplu, epoca noastră a pierdut accesul la sublim. Terzieff e Philoctet, după Sofocle, pe un text adaptat de Jean-Pierre Siméon, fără să fie însă un text contemporaneizat și tras cu sila pînă la noi. Philoctet e un bătrîn soldat din războiul troian, rănit și abandonat de ai săi pe o insulă pustie căci gemetele sale de durere și mirosul abominabil al rănii displac foștilor săi frați de arme. Philoctet deține însă un arc, ce ar putea permite grecilor să pună capăt războiului cu Troia și pe care încearcă să-l recupereze, conduși de vicleanul Ulișse. Ciudată tragedie-poem unde nu moare nimeni și singura victimă rămîne eroul confruntat cu vidul sau absurdul existenței. Eroul e beckettian, fără îndoială și partitură pe măsura acestui actor incandescent.

Revenit după aproape 50 de ani pe scena Odéonului, Terzieff trezește poate și el fantomele trecutului : reținute pe memoria unei pelicule de film, mă bîntuie astăzi imaginile sublime ale unui spectacol pus în scenă aici de Jean-Louis Barrault cu Alain Cuny și Laurent Terzieff, pe atunci tînăr și de o frumusețe halucinantă, alături de silueta masivă și eleganta a lui Alain Cuny. (Cine-și mai amintește de trubadurul din *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné, inutil să invocați bariera timpului, cinematecele există...). Spectacolul era *Tête d'or* de Claudel și poate că ar trebui să regretăm cu toții că am pierdut accesul la sublim...

Dilema veche, nr.299, 4 noiembrie 2009.



Teatrul lui Joël Pommerat sau cum să păstrăm fiorul clipei ¹⁰⁰

Apărut de câțiva ani pe scenele franceze, Joël Pommerat, regizor și autor la 44 de ani, nu mai e o tânără speranță, dar e departe de a se pierde în monotonia meseriei și a vârstei de mijloc. Pommerat aduce, fără îndoială, un vocabular estetic original, un teatru unde cuvântul se pierde și se amplifică într-o subtilă alchimie de sunete, de lumini sau cortine de întuneric, de voci în off, cel mai adesea albe, neutre, un teatru unde realitatea ne învăluie, orbitoare și multisenzorială, pentru a ne scufunda dintr-odată, dincolo de certitudini, într-o periculoasă întâlnire cu noi înșine. E mult spus dintr-odată, dar un spectacol de Pommerat poate fi o revelație pentru spectatorul ce acceptă să intre în joc și să adopte acest nou alfabet.

Pommerat se plimbă, așadar, din festival în festival, dă ocol marilor scene din preajma Capitalei, de la Villette la Gennevilliers, se oprește trei ani, la invitația lui Peter Brook, în rezidență la Paris, la Bouffes du Nord, deja cunoscut, dar ascuns în parte într-un clar-obscur, o dificultate de a-l fixa definitiv într-o formulă, nuanțe din care teatrul său se hrănește și-și trage forța. De altfel, compania sa, creată în 1990, nu din întâmplare se numește „Jean Brouillard“, nume ce evocă ceața și ștergerea de contururi. „Pentru un pictor, declara Pommerat într-un interviu, lumina este fără îndoială pasionant de explorat, de exploatat. Eu utilizez teatrul ca pe un loc unde pot încerca experiențe extreme, unde mă pot apleca pe marginea unor abisuri. Dar în viața cotidiană nu privilegiez disperarea, sînt atașat de viață fără nici o ambiguitate“. Un autor dramatic prolific, fără îndoială, Pommerat a scris și pus în scenă pînă acum 14 piese-spectacol* și promite să scrie și să creeze una pe an, pentru următoarele patru decenii, promisiune care trebuie înțeleasă ca o formidabilă rezervă de energie, de vitalitate lent și constant distilată. Joël Pommerat e un autor dramatic ce-și scrie textele direct pe și pentru scenă, fără de care cuvintele sale își pierd parcă tăria.

100 Prezent în vara lui 2008 la Festivalul de la Avignon cu *Je tremble*, J. Pommerat a fost invitat în toamna aceluiași an la Festivalul Național de Teatru, din București, direcția Cristinei Modreanu, alături de artiști străini, ca Richard Foreman, Kama Ginkas, Alvis Hermanis, Rimini Protokol, pentru prima dată în România. Cu aceeași ocazie a fost publicat la editura UNITEXT, colecția FNT 2008, un volum de piese de J. Pommerat, *Copilul acesta, Cu o singură mîină*, în traducerea Eugeniei-Anca Rotescu.

Pommerat face un teatru unde fiecare element trăiește grație unui subtil joc de relații, unde cuvântul are nevoie de sunet, de muzică, de lumină și umbră, pentru ca imaginea să fie completă. Bineînțeles, asta e, în mare, soarta oricărui text de teatru; sensul piesei circulă și vibrează în toate elementele spectacolului, dar la Pommerat jocul e mult mai strâns, mai intim. Nu știu cum ar arăta un text de Pommerat pus în scenă de un alt regizor, la fel cum nu mi-am putut imagina spectacolele lui Tadeusz Kantor puse în scenă fără prezența lui obsedantă în spatele fiecărui gest, al fiecărui personaj. Pommerat nu merge pînă la a se impune el însuși pe scenă, ca odinioară Kantor, mînuitor la vedere, umbra „mefistofelică” a interpreților săi „marionetizați”. Pommerat e, însă, un autor care-și țese spectacolele cu complicitatea unei întregi echipe, spectacole pe care le face și le desface, cărora le adaugă alte eșafodaje, elemente ce se revelează apoi ca parte a unui întreg; trilogiile sale au curente subterane, care, discret, dar iremediabil, leagă între ele faptele, personajele. În cele din urmă, Pommerat face mereu același spectacol, dar oare nu este acesta visul oricărui adevărat creator, scria Lucian Pintilie undeva, în notele sale despre un proiect după *Orestia* lui Aurel Stroe, visul de a crea pentru o singură dată imaginea perfectă, convins că toate celelalte încercări sau reușite nu sînt decît mereu alte schițe ale unei unice opere.

Nu cunosc visele lui Pommerat, obligat, la urma urmei, să creeze într-un sistem dat, să alerge din festival în festival și să soarbă noi forțe din fiecare turneu sau din fiecare nouă întîlnire cu publicul, mereu același, mereu diferent. Vara aceasta este așteptat din nou la Avignon, va veni la toamnă în România, va merge fără îndoială spre alte frontiere, spre alte limite. L-am văzut ultima dată în februarie cu o trilogie, în care a reunit ultimele sale spectacole, create la Festivalul de la Avignon sau la Teatrul Paris Villette, participînd astfel la inaugurarea noii direcții a unui teatru cunoscut și important din regiunea pariziană, Teatrul din Gennevilliers. Acest teatru – Centrul Dramatic Național fondat în 1964 de Bernard Sobel, care l-a dirijat pînă în pragul toamnei trecute – este condus astăzi de un tînăr regizor, Pascal Rambert, dornic să anunțe prin toate mijloacele „ruptura”, schimbarea de ton și meritele noului său program. În acest context, Joël Pommerat nu era un invitat oarecare.

O piesă pe an, nu mult așadar, căci Pommerat crede că teatrul are nevoie de timp pentru a putea să-și afirme identitatea. Refuză chiar formula teatrului făcut în regim de urgență, aruncat în grabă, teatrul său se încheagă treptat, din truda repetițiilor, cu exigență și pasiune. Și e gata să revină cu aceleași titluri în fața publicului, de care are nevoie pentru ca spectacole sale să poată păstra temperatura vieții. Afirmă chiar că le poate schimba, ameliora, întregi. Spectacolele sale sînt întodeauna întîlniri de excepție, o manieră unică și prețioasă de a produce și distila plăcerea imensă a teatrului, de a prelungi efemerul clipei într-o tulburare ce va persista, ascunsă printre umbrele noastre cele mai secrete. Am văzut, așadar, la Teatrul din Gennevilliers, trei piese: *Au monde/În lume*, *Les Marchands/Negustorii* și *D'une seule main/Cu o singură mînă*. Textul e important, bineînțeles, și aș putea să rezum cu ușurință cele trei subiecte, dar cuvintele nu sînt, aici, decît unul dintre aspectele acestei formule unice de a popula scena de umbre, de tăceri, de zgomote, de sunete și voci ce pot exalta sau anihila sensul textului, care continuă să se scrie pe scenă, cu gesturile, corpurile, lumina și obscuritatea ce ritmează sau definesc tot ceea ce se petrece între cuvinte. Fără îndoială, este o tehnică cinematografică,

un montaj unde important este ceea ce se petrece între scene, în raporturile ce se înlănțuie și ne conduc către revelația finală, dar care nu e niciodată explicită, definitivă, e doar posibilă, sugerată, înăbușită chiar, ca un refren cântat în șoaptă.

Să luăm, de pildă, *Les Marchands*: la prima vedere, este o poveste despre relații profesionale, într-o uzină ce ar putea fi una metalurgică, în zgomotul asurzitor al unei benzi rulante, cu detalii ale mizeriei materiale și morale a unor personaje umile și epuizate. E un univers cu care ne-au obișnuit dramele unui Michel Vinaver, care excelau în anii '80-'90 în descrierea, disecarea lumii reci și necruțătoare a întreprinderii capitaliste (un mic detaliu: Michel Vinaver este numele unui „personaj” important al fabricii de lame Gillette, amănunt cu un gust sau o morală aproape brechtiene, căci mă face să mă gândesc la dualitatea „omului cel bun din Se-Ciuan”). Dar dacă la Pommerat toate aceste date sînt perfect valabile din punctul de vedere al analizei sociale, totul e bruiat, derutat de la bun început de o intruziune neașteptată: cea a lumii de dincolo. Morții pot interveni în viața celor vii, invizibilul devine vizibil și prezent, miracolul e posibil, fără să se impună categoric. În urma unei explozii criminale – aluzia e una directă, la explozia ce a devastat acum cîțiva ani o uzină chimică din Toulouse –, uzina e amenințată cu închiderea definitivă. Soluția disperată și, în același timp, monstruoasă e găsită de o tînră femeie, care-și aruncă pe fereastră copilul, în semn de protest. Opinia publică e zdruncinată, guvernul intervine și uzina e salvată.

Total poate părea stupid și simplist ca argument dramatic sau chiar politic, dar mama ucigașă răspunde unui îndemn misterios, venit din lumea morților, ce continuă să înconjoare și să protejeze lumea viilor. Spectacolul are, de altfel, un aer fantomatic: totul e povestit de un singur personaj, o femeie, prietena mamei asasinei, ce descrie în scenă gesturile și întîmplările la care ia parte și ea, fiind însă singura voce distinctă. În final, cînd lucrurile par să se limpezească, se pot auzi distinct cîteva personaje, cîteva replici. În semiobscuritatea scenei, pe un platou aproape gol, personajele sau siluetele lor se agită, ridică brațele, articulează cîteva cuvinte, indistincte, ca un murmur, sunetul pare, deformat, cîteva silabe scapă din cînd în cînd și aduc fărîme de cuvinte, ca o umbră hașurată pe desenul monologului central. Actrița, Agnès Berthon, e halucinant de precisă, de exactă, un discurs unde orice urmă de emoție, de falsă sensibilitate e ștearsă și lasă intensă greutatea cuvîntului în sine.

Au monde e deasemenea o lume fantomatică, ale cărei semnale ne parvin misterioase și învăluitoare; *D'une seule main* mi s-a părut mai puțin convingătoare, poate pentru că eram la cea de-a treia variantă a formulei magice Pommerat. Și aici o întrebare se impune: odată fixată această căutare de semne noi, iar vocabularul ei estetic, epuizat în seria de spectacole ce vor veni, cum vom putea păstra intact frisonul primei revelații, dincolo de clișee și de uzura timpului? Pentru moment, am preferat să gust din plin bucuria clipei, fără să mă tocmesc prea mult cu negustorii noștri de iluzii...

In memoria Annei Politkovskaia: un spectacol de Lars Noren la Paris

Trebuie să recunosc că ceea ce m-a atras și m-a motivat în primul rînd să iau drumul Teatrului des Amandiers din Nanterre, suburbie din nordul Parisului, a fost titlul piesei: *In memoriam Annei Politkovskaia*. O scurtă vizită preliminară pe site-ul teatrului m-a lămurit însă repede că piesa lui Lars Noren nu vorbește direct despre jurnalista rusă și că, în general, nu are nimic din structura unui teatru documentar. Noren declară că a scris piesa înainte de asasinarea Annei Politkovskaia, pe 7 octombrie 2006. (Printr-o coincidență a calendarului, zilele trecute s-a deschis la Moscova procesul a trei indivizi, un fost polițist rus și doi ceceni, care ar fi săvîrșit crima, comandarii din umbră ai acestui asasinat politic rămînînd pînă acum necunoscuți sau nederanjați.) Într-un interviu filmat și difuzat pe acest site, Noren explică: „Este o piesă teribilă, cea mai neagră (the darkest) din cîte am scris. E neagră și comică în același timp. Într-o țară, după un război, bărbați, femei, copii se bat pentru a supraviețui“. Definiția comicului în acest caz, după cum veți vedea, îmi scapă, dar urmează o altă precizare care mă lasă la fel de perplexă: „Acțiunea piesei poate să se petreacă oriunde, în Africa de Sud, în Cecenia sau în România“.

Ciudată precizare, ciudat amalgam. Universul piesei este într-adevăr teribil, sinistru, o lume fără nici o rază de lumină, de speranță, unde oamenii trăiesc într-o țară devastată, printre ruine și gunoaie, unde prostituția, violurile, copiii abuzați, crimele nepedepsite sînt monedă curentă. Dramaturgia contemporană nu ne-a cruțat, printre alte orori, de tema copilăriei abuzate: am văzut nu demult, la Brăila, un excelent spectacol pus în scenă de Radu Afrim, cu *Omul pernă* al lui McDonagh, o partitură scenică ritmată la milimetru, autopsia unor crime pedofile, unde pojghița între crimă imaginară și crimă reală era la fel de subțire precum aceea dintre violența delirului poetic și abjecția gestului. Vara trecută, la Festivalul de la Avignon, într-un teatru „peste drum“ de un alt spectacol de Afrim, un canadian fantasma despre copiii „aurolaci“ din canalele Bucureștiului, un univers subteran și întunecat, dar care se termina în culorile basmului, cu happy-endul obligatoriu. Era multă lumină și căldură în acest *Kiwi* de Daniel Danis – spectacol în turneu toamna aceasta în Europa.

Un teatru al depresiei profunde

Piesa lui Lars Noren are însă ceva de ultimatum dantesc, „Lăsați orice speranță voi, ce intrați aici”. Sala amuțește brusc, încremenită de stupoare. E ca o lovitură sub centură, nimeni – cel puțin în seara când am fost eu – nu părăsește sala, din dezgust posibil, din protest salutar. În 2004, am văzut la Théâtre des Amandiers un alt spectacol scris și pus în scenă de Lars Noren, *Guerre*. Era în anii ultimului război din Irak, Noren, ca și majoritatea intelectualilor francezi, era împotriva, un scurt film cu interviuri era difuzat în antrakt, se lua poziție, se discuta în foaier. Miza era concretă, revolta – la obiect (într-unul dintre rolurile principale juca Simona Măicanescu, fostă actriță a Naționalului bucureștean, exemplu de sobrietate, de justețe). Piesa de acum merge mult mai departe. Noren a scris întotdeauna texte, poezie sau teatru, de o disperare neagră, legate de propria sa experiență familială, de trecutul său într-un spital psihiatric. Unul dintre titlurile care l-au impus și care definesc această primă perioadă este *Forța de a ucide*. Un teatru al depresiei profunde, unde ura de sine, ura de aproape, modulează acest „strigăt” tipic lumii scandinave, ce tînjește șase luni pe an după soare. „Mamă, dă-mi soarele!” striga în final Oswald din *Strigoii* lui Ibsen – părintele *Constructorului Solness*, fiu al unui alt secol, rămînea însă mult mai solid pe temeliile sale. Noren e interesat de lumea marginalilor, scrie un teatru social, angajat politic, în aceleași tonuri sumbre, acuzatoare, din pragul unei lumii ce se prăbușește, mizerabilă și abjectă. Nici o deosebire pentru el între peisajele răvășite de bombe din Groznîi sau din Bagdad și străzile bucureștene sau, de ce nu, ale Stockholm-ului unde-și joacă piesele, de peste 20 de ani, la fel cum o face în marile capitale ale lumii. La Nanterre, Lars Noren își montează el însuși textul, și poate aici se ascundea pericolul: pus față în față cu propria ură, necesară și vitală pentru el, ca o condiție a supraviețuirii, regizorul-autor dublează miza, nu mai are distanța obligatorie. Spectacol posibil despre o lume „excesivă”, dar care pune „tușă peste tușă” și, astfel, totul e, fără îndoială, adecvat, dar, în același timp, de două ori excesiv.

Cine sînt personajele acestei piese și ce vor ele? O tînră mamă drogată, pe care tovarășul ei de viață o obligă să se prostitueze, mulți alți bieți șomeri înrăiți de mizerie, apoi traficanți sau amatori de carne proaspătă și doi copii, o oarbă căreia un alt adolescent îi zdrobește capul cu o bîță și băiatul acestui cuplu, care se vinde pe bani, sperînd în zadar să-și salveze mama de la mizerie. Un singur personaj pare că nu participă la această deșănțare generală: un fost militar, care vine și depune un buchet de flori albe pe mormîntul soției sale, Anna (?), și moare putrezind singur într-o pivniță. Buchetul de flori, al cărui alb imaculat tremură sub lumina unui proiector, e călcat în picioare, dispare în mocirla fără scăpare din jur. O aluzie discretă, posibilă, la Anna Politkovskaia, siluetă fragilă, doborîită în pragul casei sale, într-o seară de toamnă. Și poate mai mult decît atît, legătura cea mai solidă cu memoria Annei Politkovskaia, cea care nu apare și despre care nu se vorbește în piesă, este faptul că sîntem confrunțați cu această lume abjectă, fără milă, fără speranță, lume la fel de oribilă ca și cea de care s-a izbit și căreia i-a căzut victimă Anna Politkovskaia: „Orice-ar spune medicii, ne-urologii și psihiatrii despre posibilitățile noastre infinite, fiecare om dispune de o rezistență morală limitată, dincolo de care se cascadează propriul său abis. Și care nu e neapărat moartea. Există situații mai grave, ca de pildă pierderea completă a calității umane ca răspuns la toate evenimentele abominabile ale vieții” (Anna Politkovskaia, *Cecenia, dezonoarea rusă*).

Brecht, Dănilă Prepeleac și un taraf de haiduci ¹⁰¹

Dacă titlul cronicii mele poate părea unora cam pus pe șotii și zburdălnicie, este, cum ar spune lupul din altă poveste, pentru că să auziți mai bine cum și de ce aceste personaje (tot atât de disparate ca o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de operație) s-au întâlnit pe o scenă cât se poate de francofonă. Nu căutați în bibliografiile consacrate, piesa despre care vreau să vă vorbesc, *Jean la chance*, titlul sub care piesa a fost reprezentată recent în premieră la Montpellier și luna aceasta în turneu în regiunea pariziană, este o piesă de pe vremea când tânărul Bert colinda prin cabarete cu poemele și cântecele sale anarho-impertinente, câteva pagini descoperite în arhivele sale acum zece ani. Piesa e așa dar neterminată și în schițele sale Brecht închipuise două finaluri, un *happy end*, repede abandonat și un sfârșit tragic. Scrisă se pare în 1919, în același timp cu *Baal* și cu *Tobe în noapte*, piesa se inspiră dintr-o poveste de frații Grimm, *Hans im Glück*, *Hans cel norocos*, și tradusă în franceză, *Jean, la chance*, Jean fiind în franceză un patronim masculin la fel de popular ca Hans în germană. De ce Dănilă Prepeleac? Pentru că motivul basmului, care circula de buna seamă din Europa centrală până în țările din Est, este țăranul păgubos ce se lasă antrenat într-o serie de schimburi în pierdere, plecând de la o fermă sau o casă și procopsindu-se în final cu o găscă, pe care o va pierde la rîndul ei ca și propria sa viață. Ca întotdeauna Brecht adaptează un motiv sau un text străin, pe care le utilizează ca material demonstrativ al propriilor sale idei sau teze. *Jean norocosul* este un soi de imagine inversată, ca în oglindă, a poetului blestemat Baal, anti-erou, creat în aceeași perioadă. E ciudat acest joc de oglinzi între cele două personaje din tinerețea lui Brecht: Baal este un poet „blestemat” după tradiția romantică, un geniu ce disprețuiește restul lumii, ce nu respectă nicio lege, niciun sentiment, și care sfârșește ca o fiară, hăituit în noapte, încercând într-o ultimă suflare să privească stelele... Jean norocosul, ieșit din basmele și snoavele populare, nu e atât un năîng, ca popularul nostru Dănilă din paginile lui Creangă, ci un om bun, până la exces, care se lasă deposedat, înșelat, acceptînd toate nenorocirile într-un soi de beatitudine totală. Pe movila sa de gunoi, Iov își strigă nenorocirea refuzînd să blesteme puterea divină, Jean norocosul care pierde totul e fericit, în mod sincer: îi e deajuns să contemple stelele sclipind pe bolta cerească, să simtă vîntul ce adie, să asculte cîntecul ploii, «Totul e frumos, e atîta de frumos!». exclamă el după fiecare nenorocire ce-l lasă cu buza umflată.

101 *Jean la chance*, (Jean norocosul) de B. Brecht, premieră absolută în Franța, Théâtre des Treize vents, Centru dramatic national din Montpellier, în turneu în regiunea pariziană la Théâtre des Quartiers d'Ivry, „Antoine Vitez”, între 7 ianuarie și 7 februarie 2008.

Pentru tânărul Brecht însă bunătatea nu conduce decât la dezastru, mai mult, este imposibilă în societatea noastră, unde totul e jaf, cruzime, sete de câștig. Și iată cum regăsim, în sîmbure, ideea ce va constitui mai târziu, în teatrul maturității sale, o piesă ca *Omul cel bun din Seciuan*, Shen-Te mica negustoreasă cu inima de aur e obligată să-și inventeze un dublu, vărul Shui-Ta, nemilos și dur în afaceri, pentru a putea continua să facă binele.

Regizorul Jean-Claude Fall are în primul rînd meritul de a fi descoperit pentru publicul francez acest text și de a-l fi pus în circulație. E vorba așa dar de o premieră absolută în Franța, dacă nu în Europa. Aș diferenția aici mai multe niveluri: textul, sau cele 11 scene nu sunt decât fragmentele unei piese neterminate. Jean-Claude Fall leagă firele, cimentează totul prin cîteva „inserturi” lirice din poeziile tînărului Brecht, o „prefigurare filologică” aș spune, a ceea ce, pentru inițiați vor deveni „song-urile” din teatrul său epic. Bineînțeles, încă din *Baal*, Brecht introdusese deja un *choral* al actorilor, procedeu reluat de spectacolul actual, unde actorii intervin în cor sau ca soliști, comentînd sau accentuînd scenele. (Concepția regizorală e dealtfel solid susținută de „caietul dramaturgic”, semnat de un universitar germanist, Gérard Lieber.) O orchestră de alămuri, în stilul fanfarelor din filmele lui Kusturica, taraful Haiducii, deschide spectacolul ca o petrecere populară și-l acompaniază tot restul timpului. Muzica e semnată de Stephen Warbeck, „oscarizat,” acum cîteva ani, pentru banda sonoră a filmului *Shakespeare in love*. Scenografia, datorată lui Gérard Didier e esențială în reușita spectacolului. Un platou aproape gol, ocupat în stînga de orchestră, dar muzicienii ca și actorii pot evolua în jurul spațiului de joc sau sta la pîndă pe margini, complici sau spectatori la rîndul lor. În centru, aria de joc rămîne un plan vast, ușor înclinat, pe care-l descoperim treptat în toată adîncimea sa, pe măsura ce sunt coborîte, ca niște cortine intermediare, o serie de pînze ușoare, pe care sunt schițate cîteva desene simple ca o ilustrație naivă a scenei ce urmează. În fine, pe platoul astfel degajat, descoperim în fața noastră, în dreapta, un manej de bîlci, pe balansoarele căruia se învîrt personajele prinse într-un vîrtej amețitor. La un moment dat, solul scenei se despică, și clipocitul apei semnaleză prezența rîului cel negru în care se va arunca nevasta lui Jean tot atît de păguboasă ca eroul nostru, ce va pieri singur, înghețat pe mal, contemplînd într-o ultimă suflare stelele. David Ayala, în rolul titular, are corpulenta și bonomia rolului cucerind în final prin energia și dăruirea sa totală. Alături de el, Roxane Borgna, în rolul Janei, e o prezență gracilă dar care nu exclude fiorul tragic. Actrița e destul de cunoscută în România, la Iași, în mod special, unde a jucat cu Benoit Vitse. A montat de altfel recent în Franța un spectacol cu piesa Gianinei Cărbunariu, *Kebab(mady-baby.edu)*. Venit de la Chișinău, dar colaborator fidel al teatrului din Montpellier sau de la Villejuif, Mihai Fusu, colaborează la regie și întruchipează mai multe personaje, sau „măști grotești”, pe care le schițează cu umor, cîteodată cam apăsător, amintindu-ne că a învățat meseria la Moscova și la Tbilisi, la maeștrii genului. Spectacolul e cîteodată prea demonstrativ, căci „firele” urzelii se leagă cîteodata anevoios, dar, în general, *Jean de la chance* ramîne un pariu teatral generos în intenții și pasionant prin argumente.

Shakespeare și lunga iarnă a nemulțumirii noastre

Sfârșitul toamnei a adus pe scenele pariziene nu mai puțin de patru spectacole Shakespeare, pe patru scene importante, montate de „tînăra gardă” a regiei franceze : *Coriolan*, *Măsură pentru măsură*, *Othello* și *Visul unei nopti de vară*, Din provincie, dar tot de pe o scena națională, sub semnătura unui veteran, (Matthias Langhoff), brechtian de formație și iconoclast prin vocație, urcă „faima” unui *Hamlet* de pomină ¹⁰²Primele două spectacole, cu texte dificile, mai rar jucate, sunt două spectacole solide, care se înscriu într-un discurs ideologic și artistic a cărui rezonanță contemporană nu are nimic forțat sau deplasat. Mai des jucate, și mai ales mai puțin reușite de astă dată, *Othello* (pus în scenă de Eric Vigner) sau *Visul unei nopti de vară* (în regia lui Yann-Joël Collin), ambele la Théâtre de l’Odéon, riscă mai greu să ne rețină atenția. Asistăm așa dar în ultima vreme, la o adevărată ofensivă de texte shakespeariane și nu am citat decît spectacolele cea mai „vizibile”. Efect fără îndoială al crizei, materiale sau de valori, subiect devenit inevitabil și anxios, pînă la exces, Paradoxal, *Hamlet*-ul montat la Dijon, într-un soi de cabaret zgomotos și pitoresc, ilustrează aceeași tendință spre „deconstrucție” - cuvînt la modă lansat de post-moderni – aceeași poftă de dat cu tifla lumii contemporane, „ieșite din țîțni”, încă de pe vremea tristului Prinț al Danemarcei. Dar cum vom vedea, Shakespeare rezistă, fortăreață bîntuită de spaimile și iluziile noastre, dar mereu lucidă și necesară.

Măsură pentru măsură ¹⁰³este una din cele mai complicate și mai dificile dintre piesele lui Shakespeare, plasată undeva printre « piesele sale cu problemă », și de aceea cred, profund contemporană. O piesă care începe ca o piesă poilitică, mai degrabă tragică, căci moartea e omniprezentă, și care sfîrșește aproape în tragi-comedie, cu deghizări și happy-end-uri neașteptate. O carte celebră prin anii 70 a polonezului Jan Kott ne demonstrase piesă cu piesă, problemă cu problemă că Shakespeare e contemporanul nostru, demontînd cu minuție marele mecanism al istoriei la lucru

¹⁰² En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang ; ou Ham.and Ex by William Shakespeare. Un cabaret, d’après Hamlet de Shakespeare, (In mantie roșie, dimineața traversează roua care la trecerea ei pare sîngerie, Un cabaret după Shakespeare,) durată 4h40. Dijon, turnee în 2009.

¹⁰³ *Măsură pentru măsură*, în regia lui Jean-Yves Ruf, a fost reprezentată pe scena de la Bobigny MC 93 (Casa de Cultura 93) de pe 7 noiembrie pînă pe 2 decembrie, continuă iarna aceasta în turneu la Besançon, Caen, Reims.

atunci ca și acum. Montată toamna aceasta la Casa de Cultură de la Bobigny, una din scenele cele mai active ale regiunii pariziene, *Măsură pentru măsură* izbucnește în plină contemporaneitate, vorbind despre moralitate publică și imoralitate personală, despre justiție clementă sau despre rigoare necruțătoare, despre absurdul virtuții impusă prin teroare, și în ultimă instanță despre dificila relație între religie și politică. Piesa a fost montată în România recent, de Silviu Purcărete la Craiova și a reprezentat cred unul din marile evenimente ale stagiunii de anul trecut. Spectacolul francez de la Bobigny e pus în scenă de un tânăr regizor Jean-Yves Ruf, format la Școala Teatrului Național din Strasbourg, insituție cu o excelentă reputație, și absolvent al Unității nomade de formație de regie, în anul 2000 (În Franța, vă reamintesc, nu există învățământ superior de regie.) A lucrat apoi cu polonezul Krystian Lupa și cu unul din marii maeștrii ai teatrului francez, Claude Régy. Spectacolul său e sobru, bine construit, izolând clar temele centrale ale textului și rezonanțele sale contemporane. Așa dar într-o țară cu o geografie de fantezie, Ducele Vienei dispare pentru o vreme, lasându-și tronul nobilului Angelo, individ aparent fără nici o patimă, *rara avis*, căci țara se dedă cu deliciu desfriului și Ducele speră ca locțiitorul său temporar să impună virtutea publică și fără prihană. În fața noului stăpin ajunge o tânără novice, în pragul călugăriei, Isabelle, venită să imploră clemența stăpînirii, pentru fratele său Claudio, condamnat la moarte, căci a păcătuit cu logodinca sa înaintea cununiei. Angelo cel pur și virtuos e cuprins de o dorință fără stavilă în fața fecioarei sortite altarului, și îi propune să-i cruțe fratele, în schimbul unei nopți de dragoste. Isabella refuză, fratele imploră și atunci se pune întrebarea: merită oare virtutea cu orice preț toate sacrificiile, când e vorba de viața unui om? Lucrurile se complică, căci adevăratul Duce nu a părăsit nicidecum orașul, și, deghizat, pîndește și observă din umbră, pentru a interveni și pedepsi în final. După sfatul său, Isabelle pare că acceptă, dar în locul ei o trimite pe logodnica părăsită a nevrednicului Angelo, toată lumea scapă cu bine și Ducele va răsplăti fecioara intransigentă, oferindu-i căsătoria și tronul. Virtute, morală, justiție, de fapt în ultima instanță e vorba despre putere și abuzurile ei iar morala finală e relativă. Personajele înseși sunt profund ambigue, contradictorii, sfîșiate între dorință și frustrare, adevăr și compromis. Spectacolul e rodul unei fericite complicități familiale, regizorul a făcut apel la fratele sau Eric Ruf, societar al Comediei Franceze, în rolul principal, cel al tiranului interimar, Angelo. Eric Ruf este unul dintre cei mai interesanți actori ai tinerei generații, prezent pe scena casei lui Molière dar și în alte mari spectacole pariziene. Imi amintesc de apariția sa în *Phedra* de Racine, montată la Théâtre de l'Odéon de Patrice Chéreau, în rolul lui Hyppolite, o siluetă de neuitat, de o violență precisă și tăioasă, ca o lamă neagră de cuțit. Aici, în scena când o întilnește pe Isabella, cade pradă brusc dorinței, ca o tânără fiară gata să sfîșie, să devore. Și e tulburător și genial să privim dezlanțuite dorința bestială, jubilația puterii, setea de puritate sau de Dumnezeu, și scrișnetul penibil al frustrării. Nimic nu e simplu, nimic nu e definitiv, totul e așadar teribil de uman și aici se ascunde plăcerea acestor trei ore de spectacol, unde versul și proza se amestecă, unde viața și fantezmele sunt mai puternice ca niciodată.

Coriolan este și ea o piesă rar jucată, complexă și ambiguă. *Coriolan*, în regia lui Christian Schiaretti, sau o seara de iarnă undeva în periferia « roșie » a Parisului, Nanterre și al său Theatre des Amandiers, scenă națională : un platou scenic imens și aparent gol, traversat de furia și zgomotul a peste 30 de actori, cu flamuri și armuri, cu tunici și rochii grele de fireturi și găitane, tumult de corpuri și de voci din care se desprind superbi câțiva protagoniști, purtați de suflul și de energia întregii echipe, aproape patru ore de spectacol, și nici un semn de oboseală, de prea plin, de prea mult. Este

fără îndoială magia textului, inteligența unei lecturi regizorale de o simplitate radicală și eficientă, magia câtorva actori ce știu să declame versul, să economisească gestul. Cine e Coriolan, acest general ambițios ce câștigă bătăliile pentru a-și trăda apoi cetatea, ce se aliază cu inamicii de ieri pentru a-i trăda la rîndul lor și a sfîrși asasinat. *Coriolan* este o piesă istorică, scrisă în 1607 ; Shakespeare s-a inspirat din *Viețile bărbaților iluștri* de Plutarch. Acțiunea are loc în forumul roman, spectacolul este aici în primul rînd spectacolul politicii. Puține piese arată atît de clar, de direct, legătura între politică și spectacol, sau cum am spune astăzi știința comunicării. Arta de a guverna, de a cuceri mulțimile este cîteodată o chestiune de limbaj. (Și înțelegem de ce *Coriolan* l-a interesat pe Brecht, care a semnat o traducere-adaptare și a analizat prima scenă într-unul din textele sale teoretice, *Dialectica și Teatrul*.) Tribunii plebei se înfruntă cu delegații patricienilor. Roma e în război, situația economică e dificilă. Poporul cere pîne și mai multă justiție. Coriolan revine victorios, patricienii vor să-l aleagă consul, dar pentru asta are nevoie de votul plebei, pe care orgoliosul general o disprețuiește și care-l respinge. Coriolan se aliază atunci cu foștii dușmani și amenință Roma. Volumnia, mama sa, o patriciană cu o puternică influență în treburile statului, îl convinge să renunțe, Coriolan se oprește la porțile cetății, dar noii săi aliați, furioși, îl asasinează. Iată așa dar miza acestui text, cu rezonanțe bizare în actualitate : lumea politică cu contradicțiile sale interne, rivalități și grupuri de influență în sînul puterii, demagogie și democrație, manipulări, trădări și răfuiele la toate etajele. Greșeala ar fi însă să citim acest text prin prisma ideologiei contemporane : dacă Shakespeare utilizează referințe romane este fără îndoială pentru a vorbi despre contemporanii sai. Cum ne situăm noi, și mizele democrației contemporane, față de lumea lui Shakespeare, spectacolul lui Christian Schiaretti, ne lasa să citim printre rînduri. Spectacolul nu propune o actualizare forțată și inutilă, undeva într-o democrație în pană de alegeri, în Irak sau în alt regim în criza. Spectacolul respectă spațiul tradițional al teatrului elizabetan : un platou scenic gol, traversat de semne sau de metafore scenice puternice. Regizorul utilizează întreaga cușcă a scenei, cu pereții săi goi de orice decorație, fără cortină, solul este un soi de bazin de ciment cu o gură de scurgere la mijloc, ca o gură de canal. Pe aici pot apărea sau dispărea personaje, pe aici se scurg zoile și sîngele bătăliilor, pe aici se revarsă aceleași ape morcirloase pe care se construiesc strălucitoarele aparențe ale puterii. Mai avem oare nevoie de alte explicații ? În rolurile principale trei mari actori: Roland Bertin, de acum octogenar, în rolul lui Menenius Agrippa, consilier obsecvios și manipulator, Hélène Vincent în rolul Volumniei, o lupoaică isterică și dominantă, mamă abuzivă și animal politic, (rol creat la premieră de Nada Strancar, tragediană de excepție din echipa odinioară a unui Antoine Vitez) și în rolul titlu un alt fost elev al lui Vitez, Wladimir Iordanoff, ce traversează scena ca un vîrtej, menit să năruie totul și să se autodsitrugă.

La Centrul Dramatic Național din Dijon, Matthias Langhoff a montat o versiune proprie după *Hamlet*, o traducere din germană a propriei sale traduceri din engleză pe care a semnat-o cu Heiner Müller în 1977 pentru Beno Besson la Volksbühne din Berlin. Ca să fiu sinceră nu am văzut încă spectacolul dar nu voi întîrzia s-o fac, spectacolul e anunțat pe 22 și 23 ianuarie ce vine la Sartrouville, în regiuna pariziană. Cronicile sunt contradictorii, declarațiile regizorului și mai ales trecutul său, mi-au ascuțit la maximum curiozitatea. După spusele sale, Langhoff încearcă încă o dată să „organizeze scandalul”, dezorganizînd ideile noastre gata făcute despre piesă, Prin scandal înțelegeți aici deconstrucția textului, amestecul de genuri, muzică stil cabaret în tradiția Brecht sau Kurt Weill, interpreți care nu au nici vîrsta nici sexul personajelor, Horatio este o femeie denumită Horația, Regina e mult mai tînără decît fiul său, se

joacă în jurul unor mese de cabaret în buna tradiție a unui Karl Valentin. Nu știu ce s-a întâmplat cu fantoma tatălui, a rămas doar un cal negru ce dă tîrcoale și înfioară publicul mai firoscos (În *Hamlet*-ul montat de Chéreau la Avignon și apoi la Nanterre în 1987, Regele fantomă venea pe scenă călare pe un armăsar negru...să fie oare aici încă o „icoană teatrală” de „pîngărit” ?). Vara trecută la Avignon, Thomas Ostermeier încercase să destabilizeze textul, suprimînd unele scene printre care celebra scenă a groparilor, distribuind aceeași actriță în rolul Reginei și al Ofeliei, (bonjour, Docteur Freud) aplicîndu-i un tratament expresionist, ritmat de proiecții video, de prim-planuri și scene de acțiune ca în filmele americane cu gangsteri. Cred că Langhoff merge mult mai departe, și dacă spectacolele sale deranjează adesea prin prea plinul de provocări și derapări iconoclaste, ele seduc în aceeași măsură prin inteligența lor niciodată gratuită, O anumită știință dialectică a teatrului, pentru a parafraza unul din modelele sale și părintele teatrului epic, Și iată de ce, încă o dată, avem neapărat nevoie de Shakeseapre, în toate stările sale, în această lungă iarnă a nemulțumirii noastre...

Dilema veche, nr. 256, 12 ianuarie 2009.



Tadeusz Kantor sau valsul cu moartea în camera obscură a memoriei

Tadeusz Kantor a intrat în Franța în 1975 prin porțile larg deschise ale Festivalului mondial de teatru de la Nancy cu un spectacol șoc, morbid și fascinant în același timp, *Clasa moartă*. Tot pe aici, intrase cu câțiva ani în urmă și Bob Wilson cu al său *Le regard du sourd (Privirea surdului)*, un spectacol de o glacială și hipnotică poezie. Wilson e un artist al luminii, al culorii rafinate ce disecă cu o calculată lentoare fibrele repetitive ale timpului, Kantor e o siluetă neagră printre manechinele cenușii ale memoriei, obiectele sale nu strălucesc, sunt terne și umile ca un memento permanent al uzurii, al morții. Amândoi au venit în teatru datorită unei uri feroce de teatru, dar să ne înțelegem bine, a urei față de un anume stil de teatru, realismul psihologic ca și unele forme experimentale ale înaintașilor. Wilson se plictisea pe Broadway iar Living Theatre îl exaspera; Kantor, trecut prin avangărzile secolului, de la dadaism la constructivism și suprarealism, face cu furie *tabula rasa* pentru a descoperi în cele din urmă propriul sau drum. Montase până atunci autori polonezi, Wispianski care va rămâne autorul său de referință, a semnat scenografii pentru spectacole clasice, dar „devine Kantor” mult mai târziu, la aproape 60 de ani, la o vârstă când mulți artiști și-au încheiat ciclul de creație. *Clasa moartă* e pragul care separă cele două chipuri ale artistului. George Banu remarcă cu subtilitate că, începând de aici, Kantor, artistul inovator, devine unic, de neconfundat. S-a născut în 1915 și primul război mondial, această „mare sărbătoare a morții”, revine obsesiv în imaginile sale; începe ca pictor în anii 40 și fondează Teatrul Independent, devenit mai târziu celebrul Cricot 2, joacă în apartamente, prin pivnițe și cabarete. Principalele axe ale creației sale se prefigurează de la bun început: ideea „realității cele mai umile”, adică apelul la obiecte sărace, neșlefuite, brute (o variantă a ceea ce Marcel Duchamp și suprarealiștii numeau *ready made*, ca fîntîna-pisotieră), apoi raportul cu moartea ca imagine permanentă a destinului uman, și, în fine, căutarea unui „loc teatral” în afara instituției. Mult mai târziu, când am asistat la una de conferințele sale spectacol, Kantor, întodeauna provocător și paradoxal, admitea că de acum e gata să joace oriunde, și, adauga el cu un zîmbet cuceritor și dezarmant, „chiar și într-un teatru”. Kantor era un om dificil, autoritar, imprevizibil, dar de un farmec imens, fascinant, o lumină pe care i-o dădea geniul și inteligența sa caustică. Manifestele artistice se înlănțuie și titlurile sunt capabile să rezume etapele sale de creație – Teatrul Zero, Teatrul Informal, Teatrul Morții (unde îl relua de fapt pe Gordon Craig, care visa să înlocuiască actorii cu supermarionete, Kantor dorind ca actorul supermarionetă să se ridice în fața sălii, rigid și impersonal ca Moartea). „Sfârșitul lumii” de care vorbește adesea are la el rădăcini concrete: „La un pas de/ Lagărul de concentrare/ De gropile comune,/ de celulele de închisori,/ În mod paradoxal și absurd. / Arta mea s-a format din această realitate / căutînd mereu /O libertate totală.”

Să revenim însă la această mitică *Clasă moartă*, jucată pentru prima dată în Franța la Nancy. Decorul reprezintă o clasă de elevi, dar băncile sunt uzate și elevii sunt bătrâni (de ce-mi sună în urechi acest vers eminescian pe care-l citez pe dibuite, „ah, organele-s sfărmate și maestrul e nebun”?), cărțile sunt prăfuite, și curînd distingem pe spatele bătrînilor elevi, ce se mișcă rigizi ca niște manechine, alte mici manechine ca niște cadavre de copii. De fapt își poartă în spate propria lor copilărie... Totul e scăldat în sunetele unui vals ce revine în buclă, valsul amintirii, nostalgic, sfîșietor. (Toate spectacolele lui Kantor sunt scăldate de valsuri și tangouri languroase ce te poartă, te învăluie, în contrapunct perfect cu grotescul teribil al imaginii materiale invocate). Descoperim un personaj al cărui avatar îl vom regăsi în toate celelalte spectacole kantoriene, Femeia de menaj, cenușie și hidoasă, ce mătură și spala pe jos, apoi corpurile, manechinele, ritual mortuar grotesc și umil. Vor urma *Unde sunt zăpezile le altădata*, în 1979, *Wielopole Wielopole*, 1980, *Să crape artiștii*, 1985, *Nu am să mai revin niciodată*, 1988 și cel din urmă, *Astăzi e ziua mea de naștere*, 1990, rămas neterminat și reluat de actorii săi după moartea sa bruscă, răpus de un infarct, în timpul repetițiilor. Din fericire, ultimele sale spectacole au fost filmate, ca și o serie de conferințe și întâlniri cu publicul. În Franța, Denis Bablet, pasionat de teatrul din Est, care dirija pe atunci Laboratorul de cercetări teatrale al CNRS-ului, a realizat cîteva filme video și a publicat încă din 1977 manifestele sale artistice într-un volum, *Le Théâtre de la mort*, pe scurt, a contribuit mult la cunoașterea și înțelegerea teatrului artistului polonez în Franța. Grație lui, am avut șansa să-l cunosc îndeaproape pe Kantor, să am acea privire privilegiată din culise, chiar dacă nu făceam parte din cercul său cel mai apropiat. Nu pot uita nicodată vocea sa tăioasă, adesea ironică, avea un umor, negru bineînțeles, care ne permitea să zăbovim de bună voie cu el în acest spațiu de o disperată veselie a morții, mereu prezente. Vorbea o franceză savuroasă, dar perfect clară, căci alegea întodeauna cuvîntul just chiar dacă sintaxa sau fonetica mai sufereau. Dar ceea ce era de neînlocuit, ceea ce ne lipsește astăzi, era prezența sa pe scena, silueta sa elegantă, mereu printre actori, pîndindu-i, dirijîndu-i cu un gest scurt dar categoric, firesc aș spune, erau personaje născute din obsesiile și lumea sa interioară. *Wielople, Wielopole* era satul copilăriei sale, cu preotul catolic în sutană și rabinul cu perciuni, sat bîntuit de cadavrul tatălui, mire și tînăr soldat secerat de Moartea-femeie de menaj ce mînuia rînjind un vechi aparat de fotografiat devenit mitralieră. Și deodată, porțile se deschideau larg dinspre cimitir și siluete țepene de soldați defilau în cadența unui marș militar. În 1978, cînd primește la Cacovia premiul Rembrandt ține să mulțumească juriului: „Nu este adevărat că omul modern /este spiritul care a învins Frica/nu este adevărat... Frica există: /frica în fața destinului, / în fața morții, în fața necunoscutului /... / Credeți-mă. /Un Biet om/Fără arme și fără apărare/este cel care a ales Locul său / În fața Fricii / În mod conștient – / Conștiința/Se naște din Frică !”

În 1989 sunt organizate la Paris mai multe manifestări dedicate teatrului său sub titlul *Le Retour, Întoarcerea*, și, vorbind despre obsesia sa constantă a morții, Kantor ține să precizeze: „Spre sfîrșitul operei mele am adăugat acest al doilea cuvînt. DRAGOSTEA. MOARTEA ȘI DRAGOSTEA, TREBUIE SĂ LE ACCEPTAȚI PE AMÎNDOUĂ.” Înțeleptul încheiase ciclul căuturilor sale, pecetluind o nouă și ultimă alianță.

Pe ecranul memoriei, umbrele unei Apocalipse de pomină

*Toate acestea au început / cu mult, mult înainte, / înainte de spectacolul
despre care e vorba aici. / În imaginația mea, / și poate că în firea mea
/ era împlântată net / imaginea sfârșitului, / imaginea sfârșitului vieții, /
a morții, / a catastrofei, / a sfârșitului lumii. ¹⁰⁴*

E deajuns să-mi reamintesc aceste câteva linii pentru a-l regăsi pe Kantor așa cum l-am cunoscut și mi-a rămas în fața ochilor minții de peste două decenii de la dispariția sa. Pe scenă, alături de actori, organizînd cu eleganță și maliție valsul cu moartea în camera memoriei, căci traversase două răzoaie mondiale și-și însușise cu umor lecția catastrofei ca regulă de supraviețuire. Să nu ne înșelăm însă de funeralii, Apocalipsa la care ne invita Kantor era nespus de veselă, umorul era nebun și negru și disperarea elegantă.

La începuturile mele ca membru al echipei CNRS dedicată artelor spectacolului, am avut șansa să lucrez cu Denis Bablet, cel ce l-a urmărit îndeaproape, a filmat o parte din spectacolele sale, a publicat în franceză o parte din scrierile sale teoretice, a analizat în două volume din *Les Voies de la creation theatrale*, ultimele sale spectacole. Cu fiecare spectacol, cu fiecare volum editat în marginea acestora, Denis Bablet organiza lansări de carte, discuții cu Tadeusz Kantor devenit aproape familiar grupului nostru de cercetători, la Beaubourg, sau la Teatrul de la Rond Point des Champs Elysées, unde pe atunci mai trecea încă cu pasul său elastic, Jean-Louis Barrault. Mai întîi, era Kantor cel de pe scenă, siluetă sveltă, tot în negru îmbrăcat, cu o cămașă de un alb strălucitor, alături de actori, mereu la pîndă, dublu mefistofelic, dirijîndu-i dintr-o privire, dintr-un gest...și apoi erau discuțiile cu publicul alături de Denis Bablet, provocat de erudiția lui Bablet, pasionat cunoscător al teatrului său dar și al avangardelor secolului trecut, ca o prelungirea în altă dimensiune a prezenței sale scenice. Aceași siluetă elegantă, verbul tăios, o franceză specială, cu consoanele tăiate ca niște colțuri de cremene, unde cuvintele căutate nervos veneau mereu precise, urcînd adesea tonul în imprecășii legendare, căci Kantor era un provocator înnăscut.

Nu am canoane estetice /nu mă simt legat de o epoca din trecut,/ele sunt necunoscute și nu mă interesează./

¹⁰⁴ Tadeusz Kantor, „La fin du monde”, în *ô douce nuit, Les classes d’Avignon*, Académie Expérimentale des Théâtres, ActesSud-Papiers, 1991, p. 9.

Mă simt profund doar profund angajat față de / epoca în care trăiesc și de oamenii care trăiesc alături de mine.

Cred că putem cuprinde într-un tot, barbarie și subtilitate , tragic și râs grosolan, că un tot se naște din contraste și cu cât aceste contraste sunt mai importante, cu atât acet tot est palpabil, concret, viu.

Erau întodeauna, lecții concentrate despre avangarda din care întodeauna a făcut parte. Căci, a fi de avangardă pentru Kantor însemna a alege transformarea neîntreruptă :Teatru independent, Teatru informel, Teatru zero, Teatru hapenning, Teatru imposibil, Teatrul morții, sau tot așteea formule și manifeste care cocnretizează un univers unic Cu mult înainte de Jerzy Grotowski și al său Teatru Laborator, cu mult înainte de Théâtre du Soleil sau de Luca Ronconi, de tumultul lui mai 68, Kantor a părăsit clădirea sau zidurile teatrului. Un gest de om de artist care refuză locurile tradiționale rezervate culturii, toate aceste „aziluri sterilizate ale realității”. În 1973 , într-un interviu intitulat „Obiectul devine actor”¹⁰⁵ se explică clar: (...) sistemele (...) propuse de artă astăzi depășesc cadrul instituțiilor și a azilelor culturii, de care, dealtfel nu mai au nevoie. Cerînd titlul de manifestare a vieții, avînd la dispoziția lor *întreaga realitate*, ele trebuie să se situeze în însăși această realitate și să ia de aici punctul lor de plecare.” Teatrul Cricot 2 , creat în 1956, este în primul rînd o anume concepție a teatrului, un teatru autonom. Autonom față de sistemul instituțional, faăe de ralitae, pe care refuză s-o „redea așa cum este ea”, față de literatură, și chiar față d eunel forme ale artei, Kantor a fost întodeauna omul rupturilor radicale.

O tendință începe să domine toate actele mele și ea mă influențează și azi: ideea necesității unei dezvoltări neîntrerupte, a unei revoluții permanente în materie artistică. Conștiința că numai ideile extremiste garantează progresul.

Și cum Kantor devine într-un tîrziu Kantor

Tadeusz Kantor a intrat în Franța în 1975 prin porțile larg deschise ale Festivalului mondial de teatru de la Nancy cu un spectacol șoc, morbid și fascinant în același timp, *Clasa moartă*. Montase pînă atunci autori polonezi, Wispianski care va ramîne autorul său de referință, a semnat scenografii pentru spectacole clasice, dar „devine Kantor” mult mai tîrziu, la aproape 60 de ani, la o vîrstă cînd mulți artiști și-au încheiat ciclul de creație. *Clasa moartă* e pragul care separă cele două chipuri ale artistului. S-a născut în 1915 și primul război mondial, această „mare sărbătoare a morții”, revine obsesiv în imaginile sale ; începe ca pictor în anii 40 și fondează Teatrul Independent, devenit mai tîrziu celebrul Cricot 2, joacă în apartamente, prin pivnițe și cabarete. Principalele axe ale creației sale se prefigurează de la bun început : ideea „realității cele mai umile”, adică apelul la obiecte sărace, neșlefuite, brute (o variantă a ceea ce Marcel Duchamp și suprarealiștii numeau *ready made*, ca fîntîna-pisotieră), apoi raportul cu moartea ca imagine permanentă a destinului uman, și, în fine, căutarea unui „loc teatral” în afara instituției. Mult mai tîrziu, cînd am asistat la una de conferințele sale spectacol, Kantor, întodeauna provocător și paradoxal, admitea că de acum e gata să joace oriunde, și, adauga el cu un zîmbet cuceritor și dezarmant, „chiar și într-un teatru”. Kantor era un om dificil, autoritar, imprevizibil, dar de un farmec imens, fascinant, o lumină pe care i-o dădea geniul și inteligența sa caustică. Manifestele artistice se înlănțuie

105 În revista, *Le Théâtre en Pologne*, Varșovia, 4-5m 1975, p, 36

și titlurile sunt capabile să rezume etapele sale de creație – Teatrul Zero, Teatrul Informal, Teatrul Morții (unde îl relua de fapt pe Gordon Craig, care visa să înlocuiască actorii cu supermarionete, Kantor dorind ca actorul supermarionetă să se ridice în fața sălii, rigid și impersonal ca Moartea). „Sfârșitul lumii” de care vorbești adesea are la el rădăcini concrete : „ La un pas de/ Lagărul de concentrare/ De gropile comune,/ de celulele de închisori,/În mod paradoxal și absurd. / Arta mea s-a format din această realitate /căutînd mereu /O libertate totală.”

O piesă de teatru nu se privește ca un tablou /pentru emoțiile estetice pe care le procură, /ci se trăiește concret.

Să revenim însă la această mitică *Clasă moartă*, jucată pentru prima dată în Franța la Nancy. Decorul reprezintă o clasă de elevi, dar băncile sunt uzate și elevii sunt bătrîni (de ce-mi sună în urechi acest vers eminescian pe care-l citez pe dibuite, „ ah, organele-s sfărmate si maestrul e nebun” ?), cărțile sunt prăfuite, și curînd distingem pe spatele batrînilor elevi, ce se mișcă rigizi ca niște manechine, alte mici manechine ca niște cadavre de copii. De fapt își poartă în spate propria lor copilărie... Totul e scăldat în sunetele unui vals ce revine în buclă, valsul amintirii, nostalgic, sfîșietor. (Toate spectacolele lui Kantor sunt scăldate de valsuri si tangouri languroase ce te poartă, te învăluie, în contrapunct perfect cu grotescul teribil al imaginii materiale invocate). Descoperim un personaj al cărui avatar îl vom regăsi în toate celelalte spectacole kantoriene, Femeia de menaj, cenușie și hidoasă, ce mătură și spala pe jos, apoi corpurile, manechinele, ritual mortuar grotesc și umil. Vor urma *Unde sunt zăpezile le altădata*, în 1979, *Wielopole Wielopole*, 1980, *Să crape artiștii*, 1985, *Nu am să mai revin niciodată*, 1988 și cel din urmă, *Astăzi e ziua mea de naștere*, 1990, rămas neterminat și reluat de actorii săi după moartea sa bruscă, răpus de un infarct, în timpul repetițiilor. Din fericire, ultimele sale spectacole au fost filmate, ca și o serie de conferințe și întâlniri cu publicul. În Franța, Denis Bablet, pasionat de teatrul din Est, care dirija pe atunci Laboratorul de cercetări teatrale al CNRS-ului, a realizat cîteva filme video și a publicat încă din 1977 manifestele sale artistice într-un volum, *Le Théâtre de la mort*, pe scurt, a contribuit mult la scunoașterea și înțelegerea teatrului artistului polonez în Franța. Grație lui, am avut șansa să-l cunosc îndeaproape pe Kantor, să am acea privire privilegiată din culise, chiar dacă nu făceam parte din cercul său cel mai apropiat. Nu pot uita nicodată vocea sa tăioasă, adesea ironică, avea un umor, negru bineînțeles, care ne permitea să zăbovim de bună voie cu el în acest spațiu de o disperată veselie a morții, mereu prezente. Vorbea o franceză savuroasă, dar perfect clară, căci alegea întodeauna cuvîntul just chiar dacă sintaxa sau fonetica mai sufereau.

Dar ceea ce era de neînlocuit, ceea ce ne lipsește astăzi, era prezența sa pe scena, silueta sa elegantă, mereu printre actori, pîndindu-i, dirijîndu-i cu un gest scurt dar categoric, firesc aș spune, erau personaje născute din obsesiile și lumea sa interioară. *Wielople, Wielopole* era satul copilăriei sale, cu preotul catolic în sutană și rabinul cu perciuni, sat bîntuit de cadavrul tatălui, mire și tînăr soldat secerat de Moartea-femeie de menaj ce mînuia rînjind un vechi aparat de fotografiat devenit mitralieră. Și deodată, porțile se deschideau larg dinspre cimitir și siluete țepene de soldați defilau în cadența unui marș militar. În 1978, cînd primește la Cacovia premiul Rembrandt ține să mulțumească juriului : „Nu este adevărat că omul modern /este spiritul care a învins Frica/nu este adevărat... Frica există : /frica în fața destinului,

/În fața morții, în fața necunoscutului /...../ Credeți.mă. /Un Biet om/Fără arme și fără apărare/este cel care a ales Locul său/În fața Friciii/ În mod conștient – /Conștiința/Se naște din Frică !”

În 1989 sunt organizate la Paris mai multe manifestări dedicate teatrului său sub titlul *Le Retour*, *Întoarcerea*, și, vorbind despre obsesia sa constantă a morții, Kantor ține să precizeze: „Spre sfârșitul operei mele am adăugat acest al doilea cuvânt. DRAGOSTEA. MOARTEA ȘI DRAGOSTEA, TREBUIE SĂ LE ACCEPȚAȚI PE AMÎNDOUĂ.” Înțeleptul încheiase ciclul căutărilor sale, pecetluind o nouă și ultimă alianță.

Bibliografie selectivă : *Tadeusz Kantor, Le théâtre de la mort, Texte reunite și prezentate de Denis Bablet, Ed.L'Age d'Homme, Paris/ Lausanne, 1977, ediție revăzută 1985 ; T. Kantor, Le Théâtre Cricot 2, La classe morte, Wielopole, Wielopole, Texte de T. Kantor, Brunela Eruli și Denis Bablet, Ed. CNRS, colecția Les Voies de la création théâtrale, vol. 11, Paris, 1983 ; Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle, volum colectiv dirijat de George Banu, Actes Sud-Papiers, 1990. Pentru numeroase documente iconografice, a se vedea site-ul Teatrului Cricot 2, www.cricoteka.pl*

Scena.ro, n° 28 (1), 2015



Ariane Mnouchkine și naufragiații unei speranțe nebune...

De fiecare dată când preparăm un spectacol, plecăm de la zero; lumea ne zice : „Nu e adevărat, știți niște lucruri”. Da, știm poate mai bine cum să căutăm.

Ariane Mnouchkine, întâlnire cu elevii de la Conservator, CNSAD, din Paris, 2008.¹⁰⁶

Forța explozivă a Cartușeriei din pădurea de la Vincennes

De mai bine de patru decenii Ariane Mnouchkine și al său Théâtre du Soleil au reprezentat pentru generația lui mai 68 și cele imediat următoare o anume formă de artă angajată, un teatru vibrând în ritmul istoriei și al fabulei politice, de la epopeea Revoluției franceze, *1789*¹⁰⁷, spectacol fondator al imaginii de acum mitice a companiei, care se instalează apoi în celebra Cartușerie de la Vincennes, la *Ultimul Caravanserail*, spectacol tragic și lucid despre odiseele contemporane ale milioanele de refugiați și de clandestini care traversează planeta. Un loc în afara instituției și al circuitelor teatrale obișnuite. Ceea ce fascinează aici un public hrănit din aceleași idealuri politice cu artiștii este metoda de lucru, creația colectivă pe bază de improvizații. Publicul poate să privească acțiunea de pe gradene sau să fie inclus în aceeași căutare teatrală și politică la care îi invită actorii. Spectacolul *1789* reînvie tradiția teatrului de bîlci din Franța, cea a saltimbancilor ce povestesc acțiunea în piețele publice. Continuarea în anul următor cu *1793*, epoca terorii și a virajului revoluționar, invită la o reflecție asupra revoluției și a ultimelor sale momente.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Note reluate în volumul *Ariane Mnouchkine*, interviuri cu regizoarea, prezentat de Béatrice Picon-Vallin, col. Mettre en scène, Actes Sud Papiers, Paris, 2009.

¹⁰⁷ Creat în 1970, la Palalido di Milano, omensă sală de sport, la invitația lui Paolo Grassi, co-director cu Giorgio Strehler la Piccolo Teatro.

¹⁰⁸ Este interesant de notat replica în timp a unei tinere companii, D'ores et déjà, care a jucat în toamna lui 2009 un spectacol pe aceeași temă și aparent cu aceleași metode ale creației și improvizației colective, *Notre terreur*, în regia lui Sylvain Creuzevault. Generațiile își răspund în timp, dar despre această replică contemporană, diferită în răspunsurile și temerile sale, voi reveni mai târziu, spectacolul cu *Notre terreur* a fost programat în Festivalul de toamnă de la Paris în 2010.

Începînd din anii 80, Théâtre du Soleil intră într-o perioadă pe care regizoarea o definește ca pe „o mișcare dialectică între căutarea unui teatru contemporan și o nevoie periodică de a coborî la sursele teatrului”. Putem include în această vastă tentativă magnificul ciclu shakespearian cu *Richard al II-lea*, în 1981, *Noaptea regilor*, în 1982, și *Henric al IV-lea* în 1984, realizate după modele ale teatrului japonez sau ale dansurilor kathakali. În anii 1990 revizitarea tradiției continuă cu ciclul Atrizilor, *Iphigenia în Aulida* de Euripide, și *Orestia* de Eschil. O nouă perioadă e marcată apoi de colaborarea cu o dramaturgă, de acum colaboratoare constantă a trupei, Hélène Cixous, un soi de sinteză se stabilește între coralitarea trupei și prezența unui autor unic, totul articulat „în armonie” cu un ghid, Ariane Mnouchkine. Marile spectacole din această perioadă, *Istoria teribilă dar neterminată a prințului Norodom Sihanouk* (1985) și *Indiada sau India viselor lor* (1988), sprijinite pe experiența acestor forme de teatru tradițional, încearcă să se confrunte cu tragediile politice ale lumii contemporane: genocidul cambodgian sau declarația de independență a Indiei. Cu *Tobe pe diguri* (1999), spectacol pentru marionete interpretat de actori, Mnouchkine propune un spectacol magic, pe un text scris de Hélène Cixous după tehnica teatrului Nô, cu un rafinament extrem de joc și imagini, spectacolul înscriindu-se de fapt în sfera dezbaterii politice despre esența puterii. Cu *Ultimul Caravanserai* (2003) Ariane Mnouchkine revine la creația colectivă într-un spectacol angajat pe teme contemporane.

Privirea „înăuntru îndreptată”, sau farmecul neașteptat al intimului

Ne obișnuisem să vedem în Ariane Mnouchkine un soi de conștiință politică a artistului contemporan, icoană exemplară și autoritară. Si iată că în 2007 un spectacol de al său ne va surprinde, ne va obliga s-o regasim pe teritorii neașteptate, trecînd aș zice de la zona marelui infinit sau a gestului istoric, la grădinile secrete și fragile ale individualului. *Les Ephemères*, este o creație colectivă care pleacă de la improvizații – metoda de lucru de predilecție a Arianei Mnouchkine – dar toate aceste episoade, visate, evocate de interpreți sunt culese de asta dată din sfera intimului, a dramelor cotidene și banale. „De ce oare, se întreba Ariane Mnouchkine într-un interviu, de ce uităm atît de des că suntem muritori, că trecem prin această lume prea repede, de ce uităm că fiecare moment trebuie să fie trăit din plin” și încheie citîndu-l pe cineastul suedez Bergman, ”adesea, nu suntem decît niște analfabeți ai sentimentului”. Iată pariul ce ni-l propuneau aceste *Efemeride* teatrale : un soi de educație afectivă, pentru analfabeți sentimentali, pentru noi toți cei care preferăm să uităm că fiecare clipă a vieții noastre e unică și trăită o singură dată. Ambiția regizoarei și a trupei sale este ca fiecare episod scenic să reînvie în mintea spectatorilor o aminire din copilărie, un doliu, un anume picnic pe nisipul fierbinte al unei vacanțe la mare, fixate pentru totdeauna într-un catalog intim al memoriei. În aria de joc centrală, străjuită pe două părți de spectatori, față în față, figuranții sau „servitorii de scenă”, ca în teatrele orientale, împing cîteva practicabile de dimensiuni variabile (în spectacol sunt utilizate în jur de 25 de elemente), cu protagoniști și decor cu tot, platforme care se pot roti în jurul axei lor, astfel încît actorii pot fi văzuți de spectatori din toate părțile, sub unghiuri diferite. Viziunea acțiunii e aproape totală, dînd senzația că publicul se învîrte în jurul actorilor cu niște camere de luat vederi mobile. În mod paradoxal, aceste platouri mobile, elemente pur convenționale așa dar, sunt încărcate cu accesorii naturaliste, pînă la utimul pahar sau ustensil de bucătărie.

Magia teatrală a ecranului de cinema

„Ador cinematograful, scria prin 1993 Ariane Mnouchkine ¹⁰⁹. Dar nu e vorba să rivalizăm cu cinematograful (...) Eu fac teatru, iubesc teatrul. Dacă într-o zi vom face cinema pe scenă, dacă într-o zi niște personaje privesc un ecran, acesta nu va rămîne pe scenă decît dacă devine teatral și dacă cinematograful joacă ca un actor de teatru”. Iată cheia în care trebuie citit ultimul spectacol al Arianei Mnouchkine la Théâtre du Soleil, *Les naufragés du Fol Espoir*. Într’adevăr, avem pe scenă ecrane, camere de luat vederi, se filmează în direct sub ochii noștri, cu efecte ale iluziei cinematografice dezvăluite în secretele lor naive, furtuni de fulgi de hîrtie, stîrnite de un ventilator primitiv și multe altele. Suntem invitați să asistăm la turnarea unui film în 1914 de o echipă de gentili visători, pacifiști și socialiști utopici, în vreme ce mocnește marea, adevărata furtună a anului 1914 și războiul va bate curînd la ușa acestui studio improvizat în cîrciumioara zisă a Speranței nebune, *le Fol Espoir*. De fapt, regizoarea revine la primele sale arme, cele ale teatrului politic. Adresîndu-se actorilor săi în timpul repetițiilor, Ariane Mnouchkine le spune „Cred că astăzi spectacolul cel mai politic pe care putem să-l facem este un spectacol care redă un pic de entuziasm, de clarviziune și de speranță ființei umane...”

Les Naufragés du Fol Espoir, creat în februarie 2010, este așa dar un teatru politic, dar trecut prin mijloacele cele mai rafinate ale meșteșugului teatral, o reflecție despre utopie, distilată într-un dublu joc de oglinzi. Hélène Cixous a făcut o adaptare după un roman rămas neterminat și publicat postum de Jules Verne, *Naufragații corabiei saint Jonathan* ; de fapt, ea reia miezul acestui roman și-l inserează într-un alt sertar: povestea naufragiului este la baza scenariului filmat în 1914 de un regizor exaltat ce crede în magia artei și capacitatea ei de a schimba lumea și de a crea o Cetate ideala. O credință naivă și cuceritoare în ființa umană a acestor pionieri ai celei de a șaptea arte ¹¹⁰ străbate platoul în acest joc permanent între iluzie și realitate. Un film în teatru, cu toată magia și grotescul inerent al filmelor mute, instalat pe marea corabie a Cartușeriei Teatrului du Soleil, transformată la rîndul său într-o pitoreasca cîrciumioară, *le Fol Espoir* de pe malul Marnei, în genul celor îndrăgite de pictorii impresioniști. E de la sine înțeles că spectacolul are un farmec nespus, un *vintage* melancolic și burlesc ca o peliculă descoperită într-o ladă de amintiri din podul buncii...

Scena.ro, n° 10, august-septembrie-octombrie 2010.

¹⁰⁹ Vezi volumul citat de interviuri cu Ariane Mnouchkine, din colecția *Mettre en scène*, 2009.

¹¹⁰ Tatăl regizoarei, a fost un cunoscut producător de cinema din perioada interbelică, Alexandre Mnouchkine (1908, Saint-Petersburg - 1993, Neuilly sur Seine) și casa sa de producție purta numele fiicei sale, Les Films d’Ariane.

O călătorie pînă la capătul zilei cu Peter Stein, Dostoievski și mai mulți demoni ¹¹¹

Am citit pentru prima dată *Demonii* sau *Posedații* lui Dostoievski în România pe vremea studenției mele, într-o traducere semnată de Marin Preda și Niculae Gane, cu o postfață de Ion Ianoși, publicată la Cartea Românească. Aveai nevoie de curaj pe atunci să vorbești despre fabula biblică a demonilor ce au dat iama într-o turma de porci și le-au luat mințile. La Dostoievski imaginea trimitea fără nicio îndoială la revoluționarii pre-marxiști ruși și risca să se răsfrîngă asupra moștenitorilor comunismului victorios. De altfel, prudent și presupun sincer, Ion Ianoși avea grijă să prevină asupra „intențiilor retrograde ale lui Dostoievski” și „ideile politice cele mai reacționare ale acestui roman”¹¹². Nu este întâmplător faptul că romanul apărea la această prestigioasă editură al cărei director era pe atunci Marin Preda, deși interesul autorului Moromeților pentru literatura clasică rusă și chiar pentru limba lui Pușkin, putea părea neașteptat. Intelectualii români trăiau ultima perioadă a unui relativ „dezgheț”, tezele din iunie 1971 urmau să pună capăt tuturor iluziilor despre o posibilă liberalizare sau deschidere a regimului. Cam în aceeași perioadă, în 1969, Albert Camus semna în Franța o adaptare a *Posedaților*, care va fi pusă în scenă în 1972 la Théâtre de la Ville din Paris de Jean Mercure. Spectacolul nu a lăsat ecouri nemuritoare, ajungea poate prea devreme, vremea utopiilor nu trecuse încă în Occidentul nedezmățit încă din febra lui mai 68. A trebuit să vină Andrzej Wajda, mai întâi la el, la Cracovia, la Sztary Teatr, în 1971, cu ai săi *Posedați*, un spectacol somptuos de un romantism tenebros dar care păstra toată forța vizionară a romanului, și pe care l-am văzut mult mai târziu, prin 1991, în turneu la Théâtre de l’Odéon din Paris. Între timp, Wajda realizase o adaptare a romanului în 1988¹¹³, film franco-polonez cu Isabelle Huppert, Lambert Wilson (Stavroghin) și Omar Sharif (Stepan Verhovenski), cu o distribuție internațională ce i-a asigurat un succes de prestigiu, dar i-a tocit în parte vehemența incandescentă a tonului.

In Rusia evenimentele au fost însă mult mai evidente. La începutul secolului trecut, în plină agitație pre-

111 Atelierele Berthier, Théâtre de l’Odéon din Paris, Festivalul de toamnă parizian, 18-26 septembrie 2010.

112 Ion Ianoși, Postfață la *Demonii*, de F.M. Dostoievski, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 746.

113 Anii 1980 au fost marcați în Polonia de rezistența împotriva regimului comunist, purtată de sindicatul Solidarnosc. În 1988 grevele și mișcările sociale au forțat guvernul lui Jaruzelski să deschidă dialogul cu Solidarnosc care va participa la alegeri în anul următor. 1989 a marcat astfel începutul mișcărilor revoluționare anticomuniste ce au dus la căderea Zidului din Berlin.

revoluționară, Stanislavski montează în 1910 un alt mare titlu dostoievskian, o adaptare după *Frații Karamazov* și se pregătește să adapteze în 1913 *Posedații*. De îndată ce află despre intenția Teatrului de Artă de a pune în scenă romanul lui Dostoievski, Gorki, tovarăș de drum al bolșevicilor, își retracează un text care era aici în repetiție și avertizează că va semna un protest public. Nemirovici-Dancenko, co-directorul Teatrului de Artă moscovit, alături de Stanislavski, încearcă să calmeze lucrurile pledând calitatea primului spectacol dostoievskian pentru a-și justifica cea de a doua alegere. Înainte de a primi această scrisoare, Gorki publică în presă un articol foarte violent, acuzându-l pe Nemirovici-Dancenko că fletează gustul pervers al unui anume public cu o operă sadică și morbidă pentru a face uitate adevăratele probleme ale Rusiei... (manveră tipică de intimidare, mereu valabilă pentru a refuza anumite adevăruri). Întreaga echipă a Teatrului de Artă se mobilizează în jurul textului lui Dostoievski, ca și majoritatea presei și a intelectualilor ruși. Premiera a avut loc cu succes pe 23 octombrie 1913 și polemica s-a stins treptat în pragul Primului Război mondial și al Revoluției ce va veni și va confirma *à la longue* tezele vizionare ale lui Dostoievski.¹¹⁴ Romanul, publicat prima dată în 1871, va fi reeditat integral la Moscova deabia în 1957, un an după raportul lui Hrușciov și denunțarea crimelor staliniste. Relativ recent, Lev Dodine a montat și el un spectacol cu *Demonii*, care dura peste opt ore, dar pe care din nefericire nu l-am văzut.

Nevoia de timp și întâlnirea cu sine-însuși...

Peter Stein a venit deci la Paris în toamna lui 2010 cu această încărcătură explozivă, într-un oraș prins în febra altor greve și altor urgențe, dar care nu a uitat deziluzia fostelor utopii. Aveam într-un fel dubii : dacă Peter Stein este unul din „monumentele teatrului european”, activ în deceniile marcate de suflul generos al teatrului post-șaiyecist (a dirijat teatrul berlinez de la Schaubühne între 1970 și 1987), el nu a practicat niciodată ceea ce se cheamă un teatru angajat politic. Și romanul lui Dostoievski, o mărturisește regizorul însuși, atras tocmai de caracterul actual al textului, este un roman politic, cu importante implicații filozofice și religioase. „*Demonii*” sau „*Posedații*” sunt un grup de revoluționari, de nihiști în Rusia țaristă de la finele secolului al XIX-lea, care au înlocuit credințele religioase prin ideologii anarhiste și socialiste. Paginile care descriu funcționarea noii societăți pe care acești intelectuali „de tip nou” vor s-o impună organizând teroarea în numele unei „obiectivități” glaciale sunt cutremutatoare : Dostoievski anticipează de fapt zorii sumbri ai leninismului și crimele sângeroase ale stalinismului, continuând până la mișcările teroriste cu care Europa s-a confruntat după anii 70. Contrar lui Albert Camus, care, în adaptarea sa scenică, scurtează și concentrează romanul, ceea ce îl atrage pe Stein este tocmai imensitatea proiectului: peste 1200 de pagini pe care încearcă să le parcurgă aproape intacte în cele 12 ore de spectacol, întrerupte de câteva pauze, ce lasă publicul să respire dar și să asimileze complexitatea unui text mereu actual. Stein a afecționat întotdeauna aceste imersiuni de durată, în profunzimi și prăvăliri abisale. În 1980 montează *Orestia* pe un stadion, timp de 8 ore; în 2007 propune un *Faust* integral de 22 de ore. E adevărat că mai nou sunt la modă spectolele lungi, care cer și formează o relație nouă cu publicul. O experiență colectivă, un maraton ce poate părea epuizant, dar care e departe de a avea nevoie de spectatori

¹¹⁴ Pentru detalii privind acest fals proces, vezi volumul lui Claudine Amiard-Chevrel, *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, Editions du CNRS, 1979, p. 122-123.

fanatici sau sub hipnoză. Olivier Py, directorul Odéonului parizian între 2007 și 2012 (care a propus și el la Festivalul de la Avignon în 1995 un spectacol, *La Servante*, lung de 24 de ore), exclama într-un interviu recent : „După 10 ore, întâlnirea dintre spectator cu sine însuși este inevitabilă!” Deci e nevoie de un spectator, tovarăș de drum, care nu „consumă”, ci împărtășește o experiență.

Demonii lui Peter Stein sau teatrul ca un torent

Peter Stein a pregătit spectacolul în reședință sa italiană din Umbria, cu 26 de actori, într-un atelier ce a durat mai multe luni. Reprezentația păstrează de altfel costumele de repetiție și o anumită atmosferă de „teatru pe cale să se facă”. Spectacolul începe simplu, cu prezența regizorului pe scenă cu volumul *Demonilor* în mână. Lectura se înlanțuie din această clipă, Stein va reveni de altfel după fiecare antract. Decorul e sobru: scena goală cu câteva estrade, pereți turnanți, câteva mobile, un pian (cu un pianist ce ritmează trecerile), un spațiu ca o foaie albă de hîrtie, pe care actorii vor scrie cu forță faptele și vorbele pînă la explozia finală. Luminile decupează spațiul, de o fluiditate cinematografică. În prima parte¹¹⁵ domină comedia de caracter, nu departe de vodevil. Căci în spectacol se rîde mult, se strigă și se agită cu zgomot și furie, se gîndește și se provoacă, pe scurt, se trăiește cu o intensitate maximă. Relațiile dintre Varvara Petrovna, bătrîna moșiereasă și protejații săi țin portretul unei societăți în descompunere, pe care tinerii ce vin, Piotr Verhovenski și acolitul său demonic, Nikolai Stavroghin, se pregătesc s-o arunce în aer. Partea a doua, balul ratat de la guvernator, se petrece noaptea, tabloul devine repede apocalptic, cu aristocrații ce se sfîșie între ei în scene isterice, cu muncitorii în grevă care manifestează și dau foc orașului. În cea de a treia parte, jocul devine spasmodic, decorul dispare în valuri de fum și demonii triumfă lăsînd loc urii și dezordinii totale. Dostoievski a plecat de la un fapt divers din epocă: asasinarea studentului Ivanov de către membrii fanatici ai unei celule revoluționare, conduse de sinistrul Neceaeu. Personajele reale se regăsesc în carte, prinse în rețeaua unei structuri narative complexe, pe care spectacolul lui Stein o respectă și care-i amplifică fascinația. Cine sunt de fapt „demonii” din timpurile noastre ? Spectacolul e foarte clar, și Peter Stein insistă într-un interviu dat cu ocazia premierei : „[Sunt] simptomele unei boli care au contaminat societatea noastră. Și dacă citiți ziarele, le veți recunoaște. Multe din aceste personaje de astăzi sunt descrise în romanul lui Dostoievski”.¹¹⁶ Parcă fabula biblică era și mai clară și poate ține loc de încheiere sau prevesti un alt început: „Iar acolo era o turmă mare de porci, care pășteau pe munte. Și l-au rugat să le îngăduiască lor să intre în porci ; și le-a îngăduit. Și ieșind demonii din om au intrat în porci, iar turma s-a repezit de pe povîrniș în lac și s-a înecat.”¹¹⁷

Scena.ro, n° 11, noiembrie-decembrie-ianuarie 2010/2011

115 Adaptarea scenică a lui P. Stein respectă articulațiile romanului : trei părți împărțite în mai multe capitole și subcapitole.

116 Peter Stein, „Toute une journée de théâtre” : convorbire cu Peter Stein în programul de sală al spectacolului, *Demonii*, Théâtre de l’Odéon, 18-26 septembrie 2010.

117 *Evangelia după Luca*, Cap., VIII, 32-37.

***Théâtre de complicité* sau arta de a scrie pe undele fugare ale memoriei**

Așa cum numele său francez nu-l indică, *Théâtre de complicité* este un teatru creat la Londra în 1983 de un anglo-american, cu un nume scoțian, Simon McBurney și care nu are nimic de a face cu estetica agresivă a unui teatru angajat. Căci despre ce „complicitate” este vorba ? Principalele sale spectacole, dintre care am văzut câteva în turneele lor pariziene, ne îmbarcă pe nesimțite, fără să realizăm că ne deplasăm deja spre mijlocul curentului, într-o aventura comună, actori și spectatori complici, către străfundurile noastre cele mai intime, coborînd câteodată pînă la rădăcinile preistorice ale speciei umane. Spectacolul emblematic în acest sens rămîne pentru mine *Mnemonic* sau istoria unui om al ghețurilor, spectacol creat în 1999 și pe care l-am văzut la Bobigny în 2001. McBurney pleacă de la descoperirea în 1991 a unei mumii preistorice perfect congelate într-un ghețar din Tirol de către arheologul Konrad Spindler, mort la scurtă vreme după această descoperire. S-a vorbit chiar de maledicțiunea mumiei, subiectul fascinează și spectacolul profită de această aură de mister, pe care oamenii de știință încearcă să-l destrame, antrenați într-un vârtej de întrebări. Pe scenă, prezentul și trecutul speciei se amestecă, se confundă, într-o polifonie de imagini și de sensuri, colaj de texte și proiecții video fugace, tehnică ce va deveni una din dominantele estetice ale teatrului zis de „complicitate”. Ötzi, numele dat mumiei, devine suportul mnemonic al acestei descinderi în adîncuri, ceea ce vechii greci numeau *katabasis*, și care aruncă dintr-o dată o altă lumină asupra ceea ce putem socoti esențial în viață. Dar șocul inițial fusese dat în urmă cu câțiva ani, în 1992 cu un spectacol de acum mitic, *The Street of crocodiles*, inspirat de viziunile sau coșmarurile graficianului și scriitorului plonez Bruno Schulz, asasinat din întîmplare de naziști într-un ghetto din Polonia în 1942, pe cînd se ducea să-și cumpere pîine. Absurdul e câteodată zestrea fatală a celor născuți sub semnul său. Nu am văzut spectacolul lui McBurney, dar îl imaginez cu ochii minții, Bruno Schulz, și al său *Tratat de manechine*, scrierile și desenele sale, au continuat să inspire artiștii contemporani, de la Tadeusz Kantor la Josef Nagy, ca un fir secret al unor spaime și obsesii comune.

Spectacolele Teatrului complicității încep domol, pe nesimțite, intrăm în ele ca în apa joasă a unor țărături bine cunoscute, binevoitoare. La *Mnemonic*, Simon McBurney, prezent pe scenă de la intrarea publicului, nu înceta să palăvrăgesca aparent în dodii, distribuind, ca în avioanele de cursă lungă, măști negre de pus pe ochi pentru dormit și niște frunze verzi cu nervurile ca niște vene vegetale pe care trebuia să ne purtăm degetele cu ochii închiși. Pătrundeam astfel în spectacol ca într-un vis ; urmarea era amețitoare, ca o întîlnire cu noi înșine așa cum eram cu câteva mii de ani în urmă, dar reveneam prin salturi repetate la noi, cei de azi. Într-un alt spectacol cu un titlu destul de extravagant, *The*

Elephant vanishes - ați mai văzut un elefant care să se evapore, sau să dispară ca o fantomă? - *Théâtre de complicité* adaptează o povestire de scriitorul japonez contemporan Haruki Murakami. Hrănit de literatură occidentală, Murakami ilustrează un anume spirit al mondializării culturale: aceleași mituri și imagini ale tehnologiei moderne, aceleași automatisme ale vieții cotidiene, aceleași drame ale singurătății, de la Tokio până în suburbiile londoneze. Dar această lume banală până la rutină nu e scutită de mister, de miraculos, de derive în fantastic. Dacă scrisul său e sobru și în același timp febril, falsele intrigi polițiste nu fac decât să disimuleze un adevărat parcurs inițiativ, ordinea conformistă a lumii e zdruncinată și pusă la îndoială. Povestea elefantului volatil începe ca și *Mnemonic* cu un prolog în plină lumină. O actriță vine să se scuze pentru o așa zisă pană tehnică ce întârzie spectacolul, apoi pentru a umple timpul cum se spune, vine vorba de Tokio, de beția sa de lumini nocturne, de consumul enorm de electricitate, în fine, de viteza luminii, de călătoria în timp, posibilă în teorie, dar imposibilă în realitate, căci ea ar presupune că efectul poate preceda cauza. Ori timpul e ireversibil, nimeni nu se poate întoarce în trecut, nimeni nu-i poate regăsi pe cei dispăruți în timp. Efectul e pentru moment comic, actrița vorbește în engleză, alături, imperturbabilă o interpretă japoneză traduce în franceză, cu unele imperfecțiuni și decalaje de traducere. Faptul că spectacolul e jucat apoi în japoneză, limbă cu o tectonică specială pentru urechile noastre de europeni, ca un vast peisaj lunar, subliniază farmecul straniu al serii. Spectacolul debutează așa dar surîzător, publicul complice se lasă antrenat cu atât mai mult cu cât decorul, minimal, pare familiar, liniștitor. Un tânăr în costum sobru, alături de un frigider, reprezentant în mobilier de bucătărie, își exprimă crezul său comercial și de viață : „Unitate de culoare, unitate de *design*, unitate de funcție”...Cu aerul cel mai normal, el începe apoi să povestească o întâmplare ciudată: într-o bună zi, elefantul din grădina zoologică a orașului a dispărut, împreună cu bătrînul său paznic. Povestea alunecă încet-încet într-o atmosferă stranie și difuză: pe un ecran în fundul scenei, pe pereții din jur, mobili ca cei din interioarele japoneze, pe monitoarele de televiziune ce se deplasează pe laturile scenei, sunt proiectate pagini de jurnal, imaginea elefantului, în planuri largi, din ce în ce mai apropiate, în fine în prim plan, în plan detaliu, ochiul bătrînului elefant, pielea sa brăzdată de riduri adânci, genele albe în jurul ochiului opac. De fapt, cine privește pe cine? Noi suntem cei care privim elefantul sau elefantul e cel ce ne privește ca sub o lupă? Spectacolul se desfășoară astfel, de la un personaj la altul, de la o lume la alta, cu o eleganță, cu o fluiditate ce îi permite să treacă de la teatrul cel mai simplu, cel mai artizanal, la mijloacele, tehnologice și artistice, cele mai sofisticate. În acest univers de o simplitate care nu e decât rezultatul unui lung proces de epurare a formelor, efectele luminoase, proiecțiile video sunt permanente, dar tehnologia nu strivește spectacolul, ideile sale se detașează clar pe fundalul electronilor în delir. Și ce a devenit elefantul în toată aceasta, îmi veți spune? E adevărat, într-o bună zi bătrînul elefant s-a evaporat, a dispărut în neant, fără să lase nici o urmă. Imposibil să-l regăsim: timpul e ireversibil și nimeni nu se poate întoarce în trecut. Un șuvoi de lumini intense, dirijate către sală, orbește în final spectatorii și o voce de femeie anunță o posibilă morală a acestei fabule anodine și aparent absurde: „Lumea noastră e atât de luminoasă, atât de strălucitoare, încât nu mai putem vedea nimic”. Un alt spectacol al companiei, *A disappearing Number*, în 2008, povestea paralelă a doi matematicieni de geniu, separați în timp și spațiu, continua același joc amețitor cu memoria, cu misterele creierului uman.

În 2009 McBurney revine la Tokio și creează cu aceeași companie, Setagaia Public Theatre, un spectacol după o nuvelă de Tanizaki, *Shun-kin*, prezentat în noiembrie a anului următor în cadrul Festivalului de toamnă parizian.

Estetica teatrului pare să fi ajuns astăzi la un moment unic de grație și fluiditate, un spectacol de o magie unică, lejer și în același timp de o extremă violență. Povestirea lui Tanizaki publicată în 1933 a provocat la timpul său un scandal, ca majoritatea textelor acestui scriitor incomod, la limita echivocului și dificil de clasat. Shun-kin este o muziciană oarbă în Japonia tradițională a secolului al XIX-lea, care trăiește o relație amoroasă sado-masochistă cu servitorul său. În general, în romanele lui Tanizaki personajele masculine sunt indecise, dominate de femei autoritare, femei cu un farmec tulbure și scandalos. Căci dacă scriitorul are o certă nostalgie pentru valorile tradiționale, expuse în eseuul său *Elogiul umbrei*, un elogiu al secretului, al discreției, tipice esteticii nipone, scriere din care spectacolul lui McBurney preia unele fragmente, este clar că ceea ce-l fascinează pe Tanizaki este imaginea femeii libere și dominatoare, pînă la perversitate. *Shun-kin* este un spectacol de o subtilă complexitate, un *glissando* de o frumusețe extremă ce se naște din contrarii, alternînd epoci și stiluri diferite, balansînd-ne între ieri și azi, între zîmbet și oroare, între nostalgia și durerea unei lumi dispărute, pentru a reveni treptat în lumea de azi, banală sau ternă, dar străbătută de amintirea zilei care a fost. Yoshi Oida, actorul fetiș al lui Peter Brook, deschide spectacolul ca de obicei în acest ritual deacum consacrat al complicității învăluitoare, adresîndu-se direct sălii. S-a născut în 1933, anul cînd a fost publicată nuvela lui Tanizaki, ne vorbește despre el, despre tatăl său, pe mormîntul căruia se înclină, scena prezintă un colț al cimitirului din Osaka, un cimitir al unei Japonii care a fost și care mai dăinuie încă în mintea bătrînului actor. Un alt nivel al timpului intervine brusc cu intrarea în întuneric al unei actrițe ce bîjbîie pe scenă, aprinde lumina și scena devine un studio radiofonic, regizorul ce dirijează o înregistrare e undeva în spatele sau deasupra noastră, tonul e banal, aproape comic, încă un nivel de complicitate... Actrița citește la microfon povestea muzicienei oarbe și a amantului său prea docil, reluată apoi de actori și de o marionetă de tip bunraku pentru eroina-copil. Povestea începe din copilărie, fetița e orbită de o servitoare geloasă, dar micuța grațioasă nu are nimic angelic în afară de chipul său de o mare frumusețe, relația cu Sasuke, tînărul său servitor, e pur sexuală și plină de cruzime și violență din partea fetei. Dar cînd frumoasa oarbă are un accident ce o desfigurează și suferă să fie vazută astfel, Sasuke își crapă ochii și cucerește astfel încrederea iubitei, uniți în fine în dragoste și apoi în moarte. Imaginile și eroii dispar în umbră, povestea lor se destramă, bucla s-a încheiat, un alt ciclu poate reîncepe. Revenim în studio, în prezent, la relația dificilă a actriței cu un amant mai tînăr decît ea. În interviul din programul sălii, McBurney rezumă, „iubirea nu e un lac liniștit”, și explică o serie de linii de forță ale spectacolului : un elogiu al umbrei sau al esteticii japoneze, ce a impregnat spectacolul său, unde totul e sugerat, schițat ca o scriere fugară și imposibilă pe undele unui lac. Sau despre imposibilitatea de a capta insesizabilul, sentimentul că viața umană e țesută din momente fugitive care dispar pentru totdeauna, lasîndu-ne doar amintirea unei lumini, ca pîlpîirea unor flori de cireș scuturate. Poate de aici se naște impresia pe care o trezește spectacolul, starea de înmărmurire zîmbitoare cu care primim sfîrșitul, senzația de a fi captat pentru cîteva clipe frumusețea ascunsă a lumii, trăită ca o revelație unde perfecțiunea estetică se colorează de intensitatea unei iluminări mistice. Niciodată seara n-a fost mai frumoasă sufletului nostru iubitor de moarte, ar spune poetul, aș adăuga, iubitor de viață, căci aici se ascunde adevărata magie a teatrului.

Patrice Chéreau, din saloanele de la Luvru pe o scenă pustie¹¹⁸

Nu cred că respectul, mai ales cel de fațadă sau din comoditate, își are locul în artă. Marile curente artistice din secolul trecut, gândite de altfel în termeni de strategie militară sau pur și simplu de avangardă, au înaintat busculând statuile mult onorate. Și totuși, de multe ori astăzi critica de teatru pare paralizată de o anume rutină a consensului general; un nume o dată instalat în Pantheonul gloriei teatrale, se scot automat superlativele de întodeauna. Căci un mare regizor funcționează de acum ca o valoare sigură, e *bankable*, cum se spune în jargonul în uzaj la bursa valorilor artistice sau în studiile de marketing artistic. Fără să fie un prealabil, gândurile acestea m-au urmărit când am ieșit de la ultimul spectacol semnat de Patrice Chéreau, revenit în teatru după o pauză de câțiva ani cu o piesă a norvegianului Jon Fosse, *Vis de toamnă*. E drept, s-a făcut mult zgomot în jurul acestui eveniment, vernisaje la Luvru, proiecții de filme, dezbateri, toate menite să definească un portret caleidoscopic al regizorului, să-i cioplească de acum o statuie pe măsura meritelor sale. Incontestabil, Patrice Chéreau este un mare regizor, poate cel mai important dintre regizorii francezi din ultimele decenii. A apărut puțin înainte de mai 68, purtat parcă de valul acestei primăveri a tinereții revoluționare, de pe băncile liceului Louis le Grand din Paris, a cărui trupă teatrală o conduce, pe marile scene naționale și curând internaționale, busculând un peisaj teatral în efervescență sau în schimbare; dă faliment la Sartrouville, unde conduce un teatru și realizează spectacole superbe, dar e chemat la Piccolo Teatro din Milano, revine în Franța și conduce o vreme Théâtre Populaire de Villeurbanne alături de Roger Planchon, montează pentru prima oară operă, și va fi triumful și scandalul *Teatralogiei* lui Wagner, alături de Boulez la Bayreuth, părăsește teatrul pentru film revine din ce în ce mai des la operă.

Parcursul e sinuos dar splendid. Titlurile sunt numeroase și fiecare reprezintă o etapă pasionantă, rupturi și reveniri succesive, de la Victor Hugo și Lope de Vega la Brecht și Botho Strauss, de la Marlowe și Shakespeare la Ibsen și Koltès. Marile sale spectacole jalonează scena contemporană : *Disputa* de Marivaux, în 1973 și 1976, cu

118 *Rêve d'automne* de Jon Fosse a fost jucat în premieră în sălile muzeului Luvru între 2 și 18 noiembrie 2010, urmat de o serie de reprezentații la Théâtre de la Ville din Paris. Un amplu program dedicat regizorului s-a desfășurat între 2 noiembrie 2010 și 31 ianuarie 2011 în cadrul aceluși muzeu, sub titlul „Le Louvre invite Patrice Chéreau - Les visages et les corps” (expoziții de schițe și desene, dans, cinema, concerte, muzică și operă filmate). Vezi www.louvre.fr/chereau

tinerii pe atunci Hugues Quester și Gérard Desarthe, adolescenți de un farmec veninos, de o inocență perversă (nu am văzut spectacolul, eram departe încă de Franța, dar afișul spectacolului străjuiește astăzi intrarea biroului meu), din nou Desarthe în *Peer Gynt*, sublim vagabond existențial, sau în *Hamlet*, prinț dezinvolt și impulsiv. Întâlniri de o forță halucinantă, de o inventivitate plastică și emoțională ce au definit multă vreme un stil și un univers teatral în care te puteai pierde ca într-o pădure obscură¹¹⁹, traversată de negre presimțiri și amenințări difuze. Pe atunci, Chéreau sacrifica mult modei clar obscurului și valurilor de fum și ceață pe scenă. Dar la el, totul venea firesc, decurgea parcă din realitatea textului într-o lectură pe care o descopeream cu el și care ne copleșea. Acesta era regizorul pe care l-am urmărit fără ezitare în spectacolele, operele și apoi filmele sale.

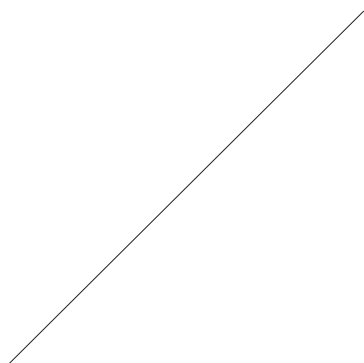
Chéreau a descoperit recent teatrul lui Jon Fosse și mărturisește ca s-a îndrăgostit de acest teatru. În franceză expresia are imanența unui eveniment violent, *tomber amoureux*, a cădea în dragoste, fulgerat fără îndoială de un *coup de foudre*... Nimic uimitor pentru acest iubitor al conflictelor violente, al teatrului căutărilor extreme, la limita între cuvânt și tăcere, între dorință și neîmplinire. Căci aceasta este și esența dramaturgului norvegian, introdus în Franța de un alt mare regizor, tânărul ocotgenar care rămâne Claude Régy¹²⁰. Piesa lui Fosse e simplă : un bărbat și o femeie, care altădată s-au iubit poate, se întâlnesc într-un cimitir și reiau povestea de dragoste ratată odinioară. Cimitirul rămâne un decor constant, căci cei doi vor reveni aici să-și înmormânteze pe cei apropiați, printre insulte, provocări și certuri violente. Bărbatul va pleca primul, pe scena goală, femeia rămâne singură, printre morminte și fantome. O lume parcă suspendată, unde replicile sună straniu, ca niște voci fără cuvinte, ca niște cuvinte fără suflu. Dar dacă Fosse pare obsedat de ideea morții, și pentru care chiar scenele erotice nu găsesc un alt decor mai propice decât cel al unui cimitir, obsesia sa nu e morbidă. Putem vorbi mai degrabă de o ordine a unei „lumii transfigurate”, după modelul celulei biologice unde forțele de distrugere și de regenerare nu se opun și nici nu se succed, ci coexistă împreună. De aici coerența fantomelor ce bânuie pașnice în jurul personajelor încă în viață, fără nici un hiatus sau fior mistic. Lectura lui Chéreau descifrează toate aceste linii de forță în mod inteligent, dar ceea ce jenează este faptul că le amplifică, le supradimensionează într-un decor ce le face să sune fals ca într-o cutie goală, plină de mărunțșuri. Premiera a avut loc la Luvru, în saloanele somptuoase dedicate picturii baroce. Spectacolul, transportat la Théâtre de la Ville sau la Orléans, reconstituie pe scenă dimesiunile uriașe ale unor saloanelor de muzeu, într-o perspectivă tăiată ce ne ascunde partea superioară a decorului. În loc de un cimitir, umil și pierdut în ceața toamnei, ne regăsim într-un soi de mausoleu; de ce nu, muzeele sunt cimitirele artei și ale civilizației umane. Metafora sare prea tare în ochi și indică în același timp limitele imaginației regizorale. În acest decor glacial și impozant, actorii - încercați complici ai regizorului, ca Pascal Gregory sau Valeria Bruni Tedeschi, fosta sa elevă - fac eforturi meritorii să găsească tonul exact, cuvintele se dilată în spațiu, corpurile se caută, se ciocnesc, se freacă până la o indecență grotescă, dar în van. Și totuși, erotismul cimitirelor

119 „Una selva oscura, perche la diritta via era smarita, o pădure întunecată, căci mă ratăcisem de pe calea cea dreaptă”, citez din memorie Dante, *Divina Comedie*, în italiană, limbă familiară regizorului nostru și e pasionant să-l vezi în filmele cu fragmente de repetiții trecând cu ușurință de la engleză la italiană, de la germană la franceză. Căci o mare parte din farmecul său, ca și pictura (alt citat celebru) e *una cosa mentale*...

120 Claude Régy a montat *Cineva va veni (Quelqu'un va venir)* în 1999, la Théâtre des Amandiers, Nanterre, et *Variations la mort*, en 2003 la Théâtre National de la Colline, Paris.

pustii, abandonat în această versiune, ar fi putut depăși de departe gimnastica sexuală într-un mausoleu. Incontestabil, Patrice Chéreau rămâne un mare regizor, nu am vrut să spun aici nimic altceva, în ciuda eșecului său evident de astăzi, căci nu aducem reproșuri amare decât celor ce-i iubim cu adevărat.

Scena.ro, nr. 13, aprilie-mai-iunie 2011.



Omar Porras, „năzdrăvanul” sud-american și visul unei nopți de primăvară

Dacă în 1906 un spectacol cu *Deșteptarea primăverii* de Wedekind făcea scandal vorbind despre deșteptarea instinctului sexual la adolescenți și ravagiile sale într-o societate încorsetată de o morală rigidă, astăzi într-o societate mult mai permisivă, o asemenea montare e mai puțin explozivă. Cel mult, un exercițiu virtuos al unui spectacol expresionist, cu pericol de plicitiseală mortală, dacă ne amintim avertismentele unui Peter Brook în al său *Spațiu vid*, despre spectacolele montate din obligație culturală. Nimic din acest pericol nu a fost însă valabil în recenta montare¹²¹ a piesei pe care am văzut-o la Théâtre 71 din Malakoff. Un spectacol în turneu în regiunea pariziană, semnat de Omar Porras, un columbian stabilit în Elveția, după câteva peripluri europene, care l-au format și marcat. O deșteptare a primăverii care avea magia stranie a unui vis, violent și tulburător. Omar Porras, om de teatru cu mai multe măști și graiuri are farmecul vagabondului venit de departe.

Lecția străzii, gustul artei

Ne regăsim în fața unui artist cu influențe multiple, la răspîntia între două continente, între mai multe culturi. „Vin din teatrul de gest, vin de pe stradă, spune regizorul, Cea mai frumoasă școală pe care am avut-o, cea mai frumoasă experiență formatoare, este strada.”¹²² A fost scurtă vreme elevul lui Jacques Lecoq, aici a poposit în 1984 la venirea sa în Franta, la celebra sa școală de mimi, căci prima sa formație a fost de dans modern la Bogota, unde a lucrat deasemenea cu măști și marionete. A părăsit școala Lecoq tocmai pentru că-i lipseau marionetele și a facut câteva stagii la Théâtre du Soleil la Ariane Mnouchkine care-l fascinasă cu *Adevarata istorie a prințului Norodon Sihanouk*. Pentru el, Ariane Mnouchkine și stilul său de teatru, de viață chiar, va rămîne un model cînd mai tîrziu va fonda propria sa companie, Malandro. (*Malandro* este un termen sud-american: în Brazilia este un personaj de carnaval, seducător și *bon parleur*, dar în alte țări sud-americane e mai puțin simpatic, un hoț, în franceza ar fi un *malandrin*, sau *brigand*.) În anii 80 nu s-a îndepărtat însă de Cartoucheria de la Vincennes, loc de efervescență al tînărului teatru de atunci, unde forfoteau mai multe trupe alături de Théâtre du Soleil, ca de pildă La Tempête sau ca Théâtre de l'Épée de bois. Tînărul actor se perfecționează aici în stagii cu jocul cu masca, de comedia delle arte, sau de teatru balinez. În același timp se

121 Spectacol creat în premieră pe 9 noiembrie 2011 la Théâtre Forum din Geneva, turneu în regiunea pariziană, la Théâtre 71, în ianuarie 2012.

122 Omar Porras, *O carte de convorbiri*, cu o introducere de Luiz Maria Garcia și Béatrice Picon-Vallin, colecția Mettre en scène, editura Actes Sud-Papiers, Paris, 2011, 86 p. Citatele ce urmează aparțin aceluiași volum.

înscrie la Institutul de Studii Teatrale de la Sorbonna, unde este studentul lui George Banu, care-i permite să asiste la repetițiile cu *Mahabharata*, să-l cunoască pe Brook și pe unul din actorii fetiș ai lui Grotowski, Ryszard Cieslak... Iată-l pornit așa dar să acumuleze o întreaga știință teatrală, în contact direct cu maeștrii teatrului contemporan. Intre 1984 și 1990 practică în Franța dar și în alte țări din Europa un teatru de stradă, pantomimă sau marionete, în piețe, la terase de cafenele, în metrou: după ce întindea o sfoară și o cortină între două bare din vagon, fîșneau atunci ca dintr-o cutie magică spectacole cizelate la secundă, ce nu depășeau 3 minute, parodii de pildă după filmul lui Bob Fosse *Cabaret* sau după *Carmen*, menite să rețină atenția între două stații și să dispară apoi rapid. Un teatru al clipelor fugare, un teatru care aducea zgomotul, primejdia și bucuria străzii. O școală extrem de dură dar care i-a permis să călătorească și să cunoască teatrul european direct la sursă, de la Ariane Mnouchkine și Peter Brook la Eugenio Barba și Jerzy Grotowski, pe acesta din urmă îl vizitează la Centrul său de la Pontedera. În 1990 se stabilește la Geneva unde frecventează mediul artistic alternativ și crează propria sa companie cu care realizează primele sale spectacole ca regizor și interpret: rolul titlu din *Ubu Rege*, de Jarry, apoi *Faust*-ul lui Marlowe, sau *Vizita bătăneii doamne* de Dürenmatt unde joacă în travesti personajul lui Claire Zachanassian. De altfel, Porras va continua metoda aceasta a distribuirii actorilor indiferent de sexul personajelor, care este una din trăsăturile teatrului popular. Preferă marile texte, clasice sau contemporane, dar într-o lumină proprie: „Ne-am îndepărtat de tirania textului, căci teatrul nu este numai text, el este actorul, corpul său, spațiul, magia, iluzia, visul. Spectatorii văd pe scenă figuri pe care nu le văd decît în vise...” Cît despre mască și cum este folosită în teatrul său: „Masca începe de la vârful picioarelor, are rădăcinile în sol și urcă pînă la cer. Spun adesea că actorul este ca un arbore care crește din pămînt și se înalță la cer (rațiunea și imaginarul). O mască nu trebuie să plutească în aer, nu poate numai să zboare, ea trebuie să fie înrădăcinată”. Ca regizor așa dar, Porras este un autodidact dar cu referințe multiple, format la școala dură a teatrului de stradă și care nu ignoră nimic din istoria cultă a teatrului contemporan. A devenit regizor din nevoie, spune el, sau mai bine zis s-a detașat ca *leader* firesc al grupului. Vine din teatrul gestual, dar are o preferință marcată pentru muzică, spectacolele sale sunt scăldate în muzică, au ritmul și culoarea unor parfumuri îndepărtate. „Nu pot să concep nici scena, nici textul, nici actorul fără o legătură directă care să poată asocia, armoniza și sublima ceea ce este imagine, cuvînt și sens. Nu pot să-mi imaginez un teatru fără muzică. Teatrul este muzică.”

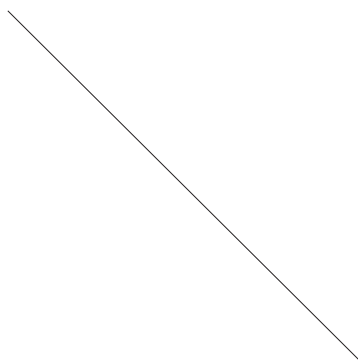
Magia unei nopți malefice și forța finală a teatrului

În spectacolul după Wedekind, Porras nu folosește procedeele sau armele sale obișnuite: măștile, marionetele. Deși intervin alte accesorii apropiate, peruci, machiaje, foarte importante în momentul final, cînd actorii se vor debarasa de ele. E adevărat, muzica ritmeaza totul, clasică sau rock, dar ceea ce surprinde de la primele imagini este frumusețea aproape magică a spațiului scenic, transfigurat de o lumină ireală sau, dimpotrivă, crudă. Podeaua scenei este goală, de un negru lucios, pe care se pot înscrie diversele semne ale spectacolului: cruci albe de cimitir în final. Un zid pe jumătate dărîmat servește de limită între înăuntru și afară, între camera tinerei fete și pădurea plină de umbre misterioase unde cei doi adolescenți se întîlnesc și păcătuiesc cu inocență. Fata rămîne însă însărcinată și moare în urma unui avort făcut în casă cu o andrea, iar băiatul e trimis în casa de corecție. Un alt adolescent se sinucide, victimă a presiunii școlare. Totul

e expus simplu, aproape sprintar, într-o lume de adolescenți puși pe înc și zburdălnicie: la un moment dat însă, intră în scenă pe o muzică de rock un grup de tineri, îmbrăcați ca în ziua de azi și care mîzgălesc pe zid chipul contorsionat al celebrului „Strigăt” al lui Edvard Munch cu cîteva litere negre pe zidul în ruină: „Condamnat la agonie”. Finalul e deosebit de tulburător: în textul lui Wedekind fantoma adolescentului mort apare și-l invită pe prietenul fugit de la școala de corecție să-l urmeze în moarte, băiatul ezita. Și atunci, la Wedekind apare un personaj misterios, Omul mascat, care-l convinge să rămîna de partea vieții. Porras a ales o altă formulă ce amplifică acest apel al vieții și în același timp rămîne un vibrant omagiu adus teatrului: replicile Omului mascat sunt distribuite la toți membrii trupei, care vin pe rînd în fața scenei, zmulgîndu-și perucile, elementele de costum și invitîndu-l în numele teatrului, să rămîna de partea vieții, de partea adevăratului chip al vieții. Sunt aceiași actori, cu chipurile lor adevărate, și nu personajele ce încheie spectacolul. Magia s-a terminat, dar tulburarea rămîne.

P.S. În februarie 2012, Centrul Cultural Elvețian din Paris a proiectat în cadrul unor întâlniri cu regizorul, un film documentar de Miruna Coca Cozma, *Omar Porras, sorcier de la scène* (*Omar Porras, vrăjitor al scenei*), coproducție Point-Prod și La Télévision Suisse Romande, 2008, 56 de minute.

Scena.ro, n° 17 aprilie (1), 2012



Ultima bătălie a lui Brook

**La marginea pădurii, dincolo de câmpul de bătaie și măceluri,
spre *Mahabharata* sau pădurea infinită.**¹²³

Un actor, într-o lungă tunică albă, singur și trist ca un tânăr prinț indian, avansează pe scena deschisă și pustie. Marele război fratricid între două ramuri ale familiei regale Bharata s-a sfârșit, cadavrele zac puzderie pe câmpul de bătaie, astfel își începe Yudishtira povestea și dureroasa sa ucenicie către seninătate. Nu departe, în afara teatrului, între La Chapelle și Gara de Est, cartier plin de butici și miresme exotice, unde zumzăie zarva populară, cartierul indian al Parisului, cu aceleași eșarfe și straie de mătase, pare că răspunde ca un ecou umbrelor de pe scenă. Toată presa pariziană s-a grăbit să sublinieze evenimentul: Peter Brook reia după 30 de ani un fragment din epopeea indiană *Mahabharata*, spectacol de la apogeul gloriei sale, care ilumina în 1985 nopțile de la Cariera Boulbon de lângă Avignon, spectacol reluat apoi în atmosfera magică a Teatrului Bouffes du Nord, acest spațiu unic, al tuturor miturilor teatrale, sală-ruină, savant întreținută. Și fiecare articol subliniază vârsta venerabilă a regizorului, sărbătorit recent pentru cei 90 de ani. *Battlefield* este poate ultima bătălie pe care Brook o mai poartă pe scenă și momentul ascunde în sine într-adevăr o emoție specială, „Portretul artistului la adânci bătrâneți”, pe fundalul atîtor amintiri, atîtor splendori. Teatrul a organizat în jurul acestui eveniment în colaborare cu ziarul *Le Monde* o serie de întâlniri pe tema „Changer le monde”, între 26 și 27 septembrie. Pe 26 septembrie a avut loc o proiecție integrală a filmului realizat în 1989, peste 9 ore de spectacol (vizibil pe internet, unde imaginile păstrează intactă magia de acum trei decenii: <https://www.youtube.com/watch?v=EENh1hxD6E>), urmată de o întâlnire cu Brook și echipa sa (din care lipsesc din nefericire actori de acum de legendă, Ryszard Cieslack, Sotigui Kouyaté sau Vittorio Mezzogiorno, dar încă prezenți astăzi Bruce Myers ou Yoshi Oida).

¹²³ *Battlefield*, după *Mahabharata*, pe un text de Jean-Claude Carrière. Adaptare și regie Peter Brook și Marie-Hélène Estienne. Paris, Théâtre des Bouffes du Nord, de pe 15 septembrie pe 17 octombrie 2015.

Mai întâi a fost așa dar, acum 30 de ani un spectacol plin de culori, de zgomot, de strălucire, undeva într-o carieră străjuită de pereți înalți de piatră, în liniștea complice a nopții provenșale, o Indie țesută din visuri, populată de eroi și de divinități, de prințese grațioase și animale fabuloase. O lume de o frumusețe magică și în același timp de o energie sălbatică, bătaii cu sulițe și arme mitice, flăcări și corpuri încheștate și pierdute sub perdeaua nopții. Dintr-un poem lung cât de 15 ori Biblia, sau de 274.778 versuri, Jean-Claude Carrière a extras un material pentru 9 piese, într-un ciclu de trei reprezentații: *Partida de zaruri*, *Exilul în pădure* și *Războiul*, dar jucate deasemenea și împreună, o singură dată, *Noaptea Mahabharatei*.

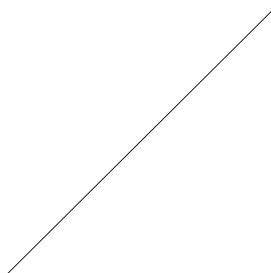
Dar *Battlefield* nu se întoarce pur și simplu la *Mahabharata* de altădată, spectacolul de astăzi o continuă și o folosește ca argument într-o pledoarie pe care Brook o vrea cât mai actuală. Un prilej de a-și pune câteva întrebări, dar din interiorul lumii sale, un soi de gîlceavă a înțeleptului cu o lume în care crede că regăsește semnele acelorași crize umane dintotdeauna. Brook ține să sublinieze că spectacolul său nu trebuie citit sub semnul nostalgiei, dimpotrivă, pentru el, este un mod de a se implica în prezent, de a se simți responsabil. *Battlefield* trimite la Hiroshima sau la războiul din Siria de astăzi. Fragmentul din *Mahabharata* ales de Brook, și care poate fi așa dar o continuare la spectacolul din 1985, se situează la finele războiului mitic, un război de exterminare între două ramuri ale unei familii regale de acum două milenii. Îi regăsim pe de o parte pe frații Pandava, pe de alta verii lor, Kauravas, cei o sută de fii ai regelui orb Dritarashtra. Clanul Pandava a cîștigat și fratele cel mare, Yudishtira, urcă pe tron. Mai multe întrebări îl bîntuie pe tînărul rege: cum va domni de acum înainte, cum să regăsească pacea pe un cîmp de bătaie acoperit de zeci de mii de cadavre, cum să se împace cu regretele ce-l chinuie după această luptă fratricidă fără milă. *Battlefield* povestește așa dar ce se petrece **după** bătălie, „Orice victorie este o înfrîngere”, îi amintește Krishna și îl avertizează: „Înfrîngerea nu vine niciodată deschis, cu armele în mînă. Ea vine mișelește, pe vîrful picioarelor, te face să vezi ce e rău în bine și ce e bine în rău. În orice caz, nu vei avea de ales decît între un război și un altul” Căci, „fericirea adevărată nu există nicăieri, nici măcar în paradis. Tot ceea ce agonisești se distruge, tot ceea ce urcă coboară, toate uniunile se termină prin despărțiri...” Brook afirmă că Indienii spun, cu o oarecare vanitate, că tot ce există se găsește în Mahabharata și dacă nu există, atunci nu se găsește nicăieri...De fapt, spectacolul poate fi văzut și ca un lung poem inițiativ al tînărului prinț, hrănit din pilde și alegorii, după dura experiență a războiului. Epopeea indiană caută câteva răspunsuri în povești ce aduc alinarea și îi permit eroului să se împace cu trecutul.

Dacă acesta ar fi răspunsul pe calea resemnării și a integrării tuturor ororilor, ca parte din viață, în numele unei spiritualități superioare, e greu de văzut aici o replică contemporană activă, așa cum sună discursul regizorului, în fața masacrelor, a cruzimii, a terorismului... Dar nu acesta e rolul teatrului, după Brook, care a refuzat întotdeauna termenul de teatru politic, preferînd acela de teatru responsabil, sau de santinelă, de „veilleur de conscience”. Pentru Brook „adevăratul nostru public este Obama, Hollande, Putin și toți președinții. Întrebarea este cum își văd ei astăzi adversarii.” Brook speră că din ambele părți în conflict responsabilii politici, de ieri și de azi, vor avea un moment de conștiință sau forța să-și pună aceste întrebări...

Ne regăsim în sala de acum de legendă a Teatrului Bouffes du Nord, și undeva, dincolo de refuzul nostalgiei, urcă amintirile atîtor spectacole văzute aici, de la *Conferința păsărilor*, poveste sau poem persan, la Shakespeare, *Timon din Atena*, sau *Hamlet*, de la *Livada cu vișini* a lui Cehov la *Omul care...* după neurologul Oliver Sacks, sau mai recentul *Flaut fermecat*, aerian și simplu ca o gravură pentru o carte pentru copii. Și dacă nostalgia ne este interzisă, este poate și pentru că acest ultim (și sper nu cel din urmă) spectacol rezumă sau concentrează aproape întreaga estetică brookiană. Platoul scenei gol, dar acoperit de covoare orientale, într-un colț lateral cîteva lungi bastoane din bambus, lumina ce scaldă în valuri aurii sau roșiatice spațiul și care învăluie cîteodată deopotrivă sala și spectatorii, aceeași cavernă magică, sau teatrul ca o lume. Patru actori, veniți din continente și culturi diferite, ca adesea la Brook, reiau firul povestirilor, căci *Battlefield* este un spectacol de *conteurs*, în tradiția teatrului popular, revenind parcă la originile teatrului, undeva pe o piață dintr-un sat african. Actorii sunt uimitori de exacti, ca joc sau emoție, de „prezenți” aici și atunci, textul e jucat în engleză, subtitrat în franceză, și melodia limbii adaugă ceva la farmecul acestei seri ce începe sub semnul ororii și al masacrului și se termină în sunetele consolatoare ale unei tobe, la care bate Toshi Tushitori, muzician care figura și pe genericul *Mahabharatei* din 1985. Spectacolul e lejer ca un suspin, de o eleganță precisă, poveștile și pildele se desfășoară ca un fir de mătase ce se deface de pe un ghem, și totuși lipsește energia luptelor de altă dată, tumultul unei lumi dezlănțuite (aruncați un ochi pe internet pe filmul cu *Mahabharata* viselor noastre și veți înțelege).

În final, regele orb Dritarashtra se retrage în pădure cu regina mamă Kunti, o pădure traversată de povești, de secrete, de magie, căci a venit momentul retragerii în sine și a despărțirii de corp, de materie și zădărniciile sale. Yudishtira îl va urma cînd bătrînețea îl va ajunge din urmă, dar va ști întotdeauna unde să-i regăsească. În acest final mi s-a părut că înțeleg sensul testamentar al spectacolului lui Brook: Maestrul se pregătește să se retragă în adîncurile pădurii, mesajul întregii sale opere e pe cale să se cristalizeze, dar calea către el, nu ne este definitiv închisă. Mereu vor fi cei dornici să-l caute și să-i asculte vorbele. Purtăm cu toții o pădure de neliniști în adîncurile noastre.

Dilema veche, nr. 610, 22-28 octombrie 2015.



Pommerat la Amandiers sau pînă unde și cum merge Istoria.¹²⁴

Parisul era încă mahmur, KO pe picioare, între acordurile surde ale Marseiezei ce mocneau sub cenușă după șocul nopții de vineri, 13 noiembrie¹²⁵, și refrenul Carmagnolei, leitmotivul răzbunător și teribil al revoluției din 1789, *Ça ira, ça ira, les aristocrates à la lanterne*, sau la spînzurătoare...

Ne pregăteam să „rezistăm”, să mergem, deci, la teatru ca întotdeauna, și mai ales să acompaniem o istorie a mitului fondator al Republicii franceze, *Ça ira(I) Fin de Louis*. Sfîrșitul monarhiei franceze, bineînțeles, au mai fost și alți Ludovici, ai Restaurației și chiar un împărat, un „mic Napoleon”, după spusele lui Victor Hugo, dar rădăcinile sfîrșitului se află aici, în acest secol al Luminilor. Deja titlul, un rege, Louis sau Ludovic, trimis la anonimatul sau sfîrșitul regalității, fără nici un „număr de inventar”, promitea totul. Și plecînd de aici, spectacolul și-a ținut promisiunile. Nici o „icoană” istorică. Nici un alt nume ilustru sau identificabil într-un manual de istorie, în afară de Louis, nici o referință sau imagine decorativă, dar totul cu rezonanțe teribile în actualitate, o revoluție pe cale să se facă, undeva în măruntaiele puterii, sau ale Vechiului Regim, în lenta și violenta ucenicie către democrație. Nu asistăm așa dar la un spectacol-reconstituire despre Revoluția franceză, așa cum a fost ea, filă cu filă. Pentru Pommerat, *Ça ira (I) Fin de Louis* este în primul rînd „un obiect teatral care, ca orice creație artistică, pune în joc o relație cu realitatea și imaginarul, cunoștiințe și ficțiune, emoții și referințe ale celor ce o produc sau o recepționează.” *Ça ira(I)* așa dar nu este un spectacol politic ci un spectacol despre politică.

Există o tradiție a reprezentării Revoluției franceze în teatru, subiect care a fascinat dramaturgi ca Büchner, cu *Moartea lui Danton*, sau Camil Petrescu cu al său monumental *Danton*, necunoscut peste hotare, sau mai recent în

124 *Ça ira(I) Fin de Louis*, o creație de Joël Pommerat, compania Louis Brouillard, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 4-29 noiembrie 2015.

125 În noaptea de 13 spre 14 noiembrie 2015 au avut loc la Paris și în regiunea pariziană trei atacuri teroriste revendicate de gruparea islamică El (Daech). Principalul atac a avut loc în sala de concerte Bataclan din arondismentul 11 unde 1500 de persoane asistau la un concert al grupului american de rock Eagles of Death. În total au fost 138 de morți (dintre care 2 români) și 413 răniți, dintre care 99 în stare gravă. 7 teroriști au fost eliminați de trupele de ordine. Un doliu național a fost decretat pentru trei zile, timp în care toate spectacolele au fost suspendate.

creațiile colective ale Arianei Mnouchkine, 1789 și 1793, înscrise direct în timpurile noastre, *1789 sau revoluția trebuie să se oprească o dată cu fericirea perfectă*, Generațiile își răspund în timp, în 2009 Sylvain Creuzevault vine cu altă creație colectivă, *Notre terreur*, pe bază de improvizații, după o solidă documentare istorică despre Revoluția din 1789, imediat după ghilotinarea lui Danton. Actorii erau prezenți pe scenă înainte de începerea spectacolului, umbre livide în spatele unei perdele de plastic, îmbrăcați în costume contemporane, cadre superioare sau militanți de stînga. Această proximitate fizică cu spectatorii, așezați în viziune bifrontală, martori și moștenitori ai istoriei, devine de altfel principalul atu al spectacolului.

Pommerat a lucrat ca de obicei, „a scris cu scena”, dar de data aceasta a plecat de la arhive, după cîteva luni de documentare istorică, cu un specialist, Guillaume Mazeau, și acompaniat de un dramaturg, Marion Boudier, care a întocmit „dosarul” și a completat tabloul, metatextul sau cărămizile viitoarei construcții. O lectură utilă în acest caz a fost și cartea unui istoric american, Timothy Tackett, „*Prin voința poporului*”: *cum au devenit revoluționari deputații din 1789*¹²⁶, tradusă în franceză în 1997, și care avea meritul de a face vizibili primii actori ai Revoluției franceze. Dar de obicei, colaboratorii de „birou” dispar în momentul cînd Pommerat începe să scrie, sau cînd începe *le travail théâtral*, adică lucrul pe scenă. Scrie cu scena, adică cu improvizațiile care-i declanșează inspirația, revine apoi la scenă cu textul scris care devine versiunea finală Pommerat își urmărește însă spectacolele și după premieră, e prezent la fiecare reprezentație, atent în sală la fiecare mișcare, fiecare cuvînt cu o privire uimită, aproape ca un copil fermecat, ca și cum ar fi descoperit atunci minunatele istorii... Au urmat luni de repetiții, în locuri diferite, compania Louis Brouillard este nomadă, și nomadismul îi șade bine, face parte din modul său de creație, spectacolul își va continua istoria pe alte scene, pe alte continente (Brazilia, Canada și pe multe alte scene franceze, lista e deschisă...)

Spectacolul urmărește în linii mari etapele de la discursul regelui despre deficitul bugetar fără precedent al Franței și necesitatea unei reforme fiscale și continuă pînă la venirea familiei regale la Paris, sub presiunea populară, cu doi ani înaintea de fuga fatală de la Varennes.

Publicul intră treptat în sală (măsurile de securitate în urma atentatelor au impus o atmosferă și o disciplină specială), scena deschisă e complet degajată, (dimensiuni impresionante: lărgime proscenium 22 m, adîncime platou 19 m) și spectacolul începe cu luminile aprinse – de fapt Pommerat va alterna luminatul sălii în momentele de comuniune sală-scenă, cu o lumină mai intimă, cu sala în întuneric, în scenele de interior, pierdute în ceață (marca incomparabilă a scenografului și light designer-ului companiei, Eric Soyer). La masa de prezidium, în fața sălii, Regele înconjurat de cîteva personaje, în costume contemporane se adresează publicului: Franța traversează o criză financiară fără precedent. Suntem atunci, 1787, și acum, trecut și prezent se suprapun ca două fețe transparente ale aceluiași discurs. „Nu vă voi ascunde că astăzi principala noastră preocupare este de a mări considerabil veniturile statului care nu au încetat să se

126 *Becoming a revolutionary. The deputies of the french national Assembly and the emergence of a revolutionary culture 1789-1790.*)

degradeze” declară Regele și dă cuvîntul prim-ministrului care propune o reformă fiscală revoluționară pentru epocă, impozarea nobililor și a clerului. Scena include astfel sala în întregul ei, unic auditoriu. Actori și spectatori stau cîteodată alături, revoluția, democrația se inventează la îndemîna tuturor. Un Ludovic al XVI-lea, deloc caricatural, care în interpretarea lui Yvain Juillard (actorul mai joacă și un deputat sau alți membri din comitetul de cartier) are o eleganță obosită, șovăielnic dar deloc laș sau inconștient. Și cînd la un moment dat coboară treptele, din fundul sălii spre scenă, înalt, într-un costum alb imaculat, urmat de cîțiva demnitari în costume cenușii și se urcă pe scenă, regele revenit în mijlocul poporului, parizienii care-l adoră dar care nu *voir* ezita peste doi ani să-i taie capul, suntem deja proiectați într-o aură neguroasă a istoriei. În momentul final, revine într-un halo de lumină, pe o scenă pierdută în ceață, în vreme ce de afară se aud surd, sunetele și vacarmul revoluției, istoria e deja în marș. Intre timp, au fost aproape patru ore de spectacol, cu două scurte pauze. Sub ochii și mai ales în urechile noastre se inventa democrația, nu fără ciocniri violente, voci ce se întretaie, îmbrînceli, încăierări, și aici cîteva confruntări fizice trimit la un incident recent ale căror imagini au făcut turul internetului, un DRH cu cămașa ruptă de greviști, dar trimit mai ales la argumentele politice contradictorii stînga-dreapta, mereu valabile. În caietul program aproape o sută de personaje (actorii joacă mai multe roluri) sunt pur și simplu numite „*les forces vives*”, forțele vii ale națiunii angajate pe lungul drum al construcției democrației moderne. Deputatul Lefranc –situat mai degrabă la stînga, printre viitorii iacobini, înfruntă astfel un alt deputat, tendință girondină, căruia îi repugnă violența străzii: „Vă reamintesc că dacă am ajuns aici unde am ajuns este grație revoltei acestui popor, pe care-l acuzați astăzi, grație forței sale, a energiei și uneori a brutalității sale, ca răspuns la o brutalitate a poliției, la o brutalitate socială, care s-a exersat împotriva lui de ani și ani...” Ideile, argumentele se înfruntă peste capetele noastre, forțele vii sunt printre noi, aplaudă strigă, iau cuvîntul, urlă, asurzesc sala. Dar dacă dispozitivul spectacolului este imersiv el nu e participativ. Nicio clipă publicul nu e implicat direct, lui Pommerat nu-i place să-l tragă de mîna pe spectator. „Nu-mi place deloc să fiu luat ostatic la teatru de spectacole care-mi cer să reacționez sau care interpelează direct spectatorii. „Dacă a ales, spune tot el, ca publicul să devină o parte din spectacol, este „pentru a-i comunica mai direct energia dezbaterii, chiar inconfortul acestor luări de poziție cîteodată cacofonice.”

Există un *du-te vino* între epoci, personaje în costume moderne, militarii cu uniforme între America Latină sau Polonia lui Jaruzelski, sau alte anacronisme voite și ironice, microfoane pentru conferințe de presă, transmisia radio a unei vizite regale comentată de o jurnalistă în spaniolă, femeii din popor ce-și fac cu încîntare un *selfie* cu Regele... Louis are ceva din oboseala neputincioasă a lui Holland sau farmecul viril al unui Jacques Chirac mai tînr, cu multe alte poante și aluzii la prezent, pe care publicul le subliniază cu rîsete avizate și complice. Unele apropieri mi se par însă îndoielnice. Ca de pildă un moment cu un soldat dezertor prins de revoluționari și care vorbește românește, tradus de un alt revoluționar poliglot (Bogdan Zamfir, care joacă cu aplomb și alte roluri în spectacol, și-a făcut studiile la Paris și Bruxelles, unde a fost dealtfel reperat de Pommerat în cadrul unui atelier teatral), soldat bănuat de terorism, scenă care mi-a adus aminte de momente din decembrie 1989 la București, cînd revoluționarii români prindeau pe stradă cîte un student străin acuzat de terorism. Precum „neamțul în Bulgaria”, ce căuta românul în Parisul lui Robespierre cînd Țările române deabia semnaseră pacea de la Kuciuk Kainargi în 1774 sub oblăduire Imperiului Rus și a Sublimei Porți? Românii mai erau încă în ișlic și giubea după o formulă a lui Paul Cornea și mai era de așteptat pînă la miticul

moment al unui Nicolae Bălcescu la Paris, în 1848, zmulgînd un petec din catifeaua roșie a tronului lui Louis-Philippe... Desigur; intenția lui Pommerat era să illustreze cîteva replici ce se aud răsfirate din cînd în cînd despre „hoardele de străini sau imigranți ce amenință să invadeze Franța”, aluzia la o actualitate alarmistă e destul de transparentă, atîta doar că, în epocă, era vorba despre armatele ridicate de nobilimea ce emigrase peste graniță. Pommerat nu pretinde însă să judece trecutul cu ochii noștri de astăzi și reciproc, cheile actualității nu se regăsesc identice în trecut, ne găsim într-un timp recreat, într-un timp *entre les deux*, între trecut și prezent, în fața imposibilității de a reconstitui trecutul. „Trecutul nu mai există. E vorba întodeauna de o ficțiune, pentru un istoric ca și pentru scriitor sau regizor. *Ça ira(I)* este o ficțiune adevărată, adică o ficțiune pe care am vrut-o cît mai adevărată posibil. Caut să redau viața unui trecut, asta se petrece firește cu cîteva nereguli istorice, de exemplu faptul de a reprezenta femeii politice.” Intr-adevăr, două figuri feminine, deși femeiele erau complet excluse din Adunările constitutive sau naționale, deputate pasionate și violente animă scena, dar costumele lor rămîn marcate de semnul masculinității, taioare drepte, cenușii.

Revoluția nu se vede, dar se aude, o trăim așa cum au trăit-o deputații Adunării Naționale, prin curieri și mesaje, alarmante, cu detalii sîngeroase, cu decapitări și mutilări...A căzut închisoarea centrală, ni se spune, așa dar Bastilia completăm noi, pentru a ne regăsi reperele...

Actorii, care șoptesc, își susură de obicei replicile în spectacolele lui Pommerat, aici urlă inutil în microfoane, ieși cam amețit, un univers sonor copleșitor, dar revoluția e afară, printre bubuituri și strigăte. În contextul sensibil al acestui sfîrșit de noiembrie, ni s-a strecurat în program un avertisment, precizînd că zgomotele fac parte din spectacol și nu sunt un atac terorist, și cum umorul ne salvează întotdeauna, m-am gîndit la precauțiile meșterilor din *Visul unei nopți de vară* shakespearian pentru ca doamnele să nu se sperie de Leu.

Dincolo de vacarmul și de unele confuzii istorice sau de anacronisme calculate, ceața ce face să se piardă contururile, *le brouillard*, este o estetică care nu-i displace lui Pommerat, nume ce l-a ales pentru compania sa...Cînd Louis și curtea regală vin la Paris, învăluiți de o anume grandoare al cărei tragism nu e încă deslușit, ei vin spre noi ieșind parcă din tunelul istoriei...Și în vreme ce curtenii joacă biliard, Louis iese din scenă cu un gest ultim de auto-linștire și de lehamite, *ça ira*, o să meargă, veșnicul și iresponsabilul „las’că merge”, iar sala rîde, însă fără nici o complicitate, cu o anume cruzime, căci știe prea bine sfîrșitul. Pommerat a promis o continuare - pariez că pentru Louis nu a mers deloc.



Cînd realitatea rănește și teatrul îți dă puteri

Principală mea temă de vacanță vara aceasta a fost lectura romanului lui Roberto Bolaño, *2666*.[□] Cifră satanică ce nu i-a purtat noroc scriitorului sud american, romanul a fost publicat postum în 2004. Cele 1453 de pagini ale versiunii franceze (Gallimard, Folio) m-au acaparat nu fără rezistență din parte-mi, oscilînd între fascinație și repulsie, curiozitate și oboseală. Romanul a fost adaptat pentru scenă și prezentat vara aceasta la Avignon, de un tînăr regizor, Julien Gosselin, mezinul Festivalului, la FabricA, spațiu *hors les murs* și neconvențional și a revenit toamna aceasta la Teatrul Odéon, în sala de la Atelierele Berthier, în apropiere de centura periferică a Parisului, pe un bulevard dat peste cap de aproape doi ani de zile de un șantier care te face să te întrebi dacă cei de al drumuri și șosele locale caută petrol s-au au suferit vreun bombardament. Teatrul se poartă însă bine iar zona geografică accidentată îi convine de minune spectacolului eveniment ce a deschis Festivalul de toamnă parizian. Compania lui Gosselin se cheamă *Si vous pouvez lécher mon coeur*, de fapt, fraza întreagă ar fi, „Dacă ați putea să-mi lingeți inima, ați muri otrăviți”, citat din *Shoah*, filmul lui Claude Lanzmann despre ororile lagărelor naziste de concentrare. Colegi de clasă ai promoției 2009 a Școlii de teatru de la Lille, Julien Gosselin și cei șase actori ai săi, constituiți în colectiv artistic, la care s-au mai adăugat alți colegi de generație, înțeleg să facă un teatru inspirat de o realitate crudă, fără menajamente și farduri. *2666* este un roman fluviu, toate epitetul criticilor nu ies din monstruos, monumental, enorm, maraton, superlativele nu lipsesc în fața dimensiunilor ieșite din comun ale textului. De fapt sunt cinci romane diferite, reunite de un centru secret, către care converg în final, se înlanțuie în subteran toate firele. E genul de operă care odată traversată cu multe eforturi, simți nevoia s-o reiei de la capăt, pentru a identifica toate semnalele ascunse, ignorate la prima vedere, afluiile torențiale care deschid drumuri către necunoscut.

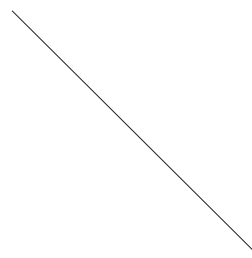
Gosselin nu e la prima adaptare scenică a unui roman, tot la Avignon a surprins în 2013 cu *Particule elementare* după Michel Houellebecq, un alt roman dificil, o viziune crepusculară a societății franceze a anilor 70, sau o frescă delirantă și plină de umor despre intelectualii preocupați de sex, cu o morală exclusiv hedonistă și narcisică. Miza e însă mult mai importantă cu adaptarea romanului lui Bolaño, chilian care a trăit în Mexic, a travesat cercurile revoluționare sud-americane și a murit în 2003 lîngă Barcelona, corectînd ultimele pagini ale romanului său. *2666* e considerat

încheiat dar plutește pe undeva un aer de neîmplinire, ca niște ultime cuvinte abia șoptite pe patul unui muribund, când misterul stăruie în aer și nu face decît să mărească angoasa. Sunt deci cinci romane diferite, cinci unghiuri de atac și cinci moduri diferite de a povesti... Gosselin optează pentru un teatru povestire, titlurile respective sunt proiectate la fiecare început din cele cinci părți (spectacolul e jucat într-o singură zi, o integrală în cinci părți sau în două seri consecutive) și fidelitatea adaptării scenice față de roman este evidentă, de la respectarea ordinii și a faptelor, a personajelor, pînă la proiectarea unor fraze sau pasaje de text pe un ecran central, sau cînd recurge la o voce în Off, care reia pasaje sau monoloage întregi din text. Nimic nu e rescris, sau „adaptat”. Textul e astfel „azvîrlit” cu violență către sală, impus într-o lumină privilegiată. Povestirea nu e niciodată liniară, ea avansează în tir grupat, personaje noi intervin care introduc poveștile lor, digresiunile sunt permanente, liniile de fugă multiple și mereu în mișcare, ca algele din fundul mării, ce fascinează eroul fantomă al cărții. Există însă două motive principale, cel al unui scriitor german ce se ascunde în spatele unui pseudonim, Benno von Archimboldi, și pe care nimeni nu l-a întîlnit, și motivul Răului, ca o permanență a umanității și a secolului trecut. 2666, mărturisește undeva Bolaño, este numele unui cimitir în viitor, al unei societăți ce nu s-a născut încă, 2 fiind cifra mileniului, și 666 cifra diavolului.

Cele cinci părți ne introduc treptat în acest itinerar mistic, condus ca o ancheta polițistă. Spectacolul își schimbă și el stilul. Prima parte, „Criticii”, este o narațiune de tip clasic, patru universitari, trei barbați și o femeie, sunt reuniți printr-o pasiune comună pentru acest autor german misterios. Un soi de roman despre moravurile universitare, gen David Lodge, și care frizează aproape teatrul de bulevard. Pe urmele lui Archimboldi, cei patru vor ajunge într-un orașel mexican, pierdut undeva la granița cu Statele Unite, Santa Teresa în deșertul Sonora, imagine fidelă a orașului Ciudad Juárez unde începînd din 1993 au fost găsite cadavrele cîtorva sute de femei, violate, torturate și ucise, crime rămase în general neelucidate. „Partea lui Amalfitano”, este povestea unui profesor de filozofie spaniol, care apăruse fugar în Partea criticilor, trăind la Santa Tereza și care-și pierde mințile. E un soi de coșmar filmat în direct, ca un soi de sitcom de televiziune. „Partea lui Fate” prezintă un ziarist negru american venit la Santa Teresa să scrie despre un meci de box și care află despre crime. Totul e filmat și aici în direct, într-un bar de noapte, un *rave party* asurzitor, ca un *thriller* sau un film negru american. Fate reușește să exfiltreze spre Statele Unite fiica profesorului, amestecată într-o poveste cu narcotraficanți. „Partea crimelor” este tratată ca o performanță de arte plastice, nimic *gore*, nimic emoțional, totul e prezentat la rece. Pe un ecran negru, cu litere albe, simplu dispozitiv de lectură, sunt proiectate procesele verbale de poliție cu detaliile crimelor. O muzică electro, *live*, obsedantă, a cărei intensitate merge crescendo, acompaniază totul, un *requiem* electronic sau un mausoleu virtual al acestor victime, femei simple, lucrătoare, chelnerițe de bar sau prostituate, ale căror nume sunt cele reale, și cărora romanul le aduce astfel un discret omagiu. Cîteva momente, jucate în spațiul scenic central, întrerup această litanie, ce devine insuportabilă prin atrocitatea detaliilor, scene de interogatorii inutile ale anchetei de poliție, glume macabre și machiste. De fapt, ceea ce devine clar este faptul că nu există niciun ucigaș unic, sau în serie, cea care ucide este o societate violentă și profund misogină, în spatele căreia se ascund politicieni, oameni de afaceri sau narcotraficanți. În fine, „Partea lui Archimboldi”, ne povestește *ab initio* viața acestui personaj misterios, ca o carte imensă cu poze, eroul gol, în spatele unui perete de sticlă translucid, ca într-un acvarium, evoluează cu mișcări lente, piesele enigmei se pun în mișcare. Hans Reiter e înrolat în cel de al doilea război mondial, traversează frontul de Est, ajunge și în România (în roman, Bolaño vorbește despre castelul lui Dracula,

clișeu inevitabil, dar documentat satisfăcător, îl citează corect pe Vlad Țepeș și calitatea lui de războinic patriot) unde întâlnește în treacăt traiectoria unui general român, amant fabulos al unei contese germane, devenită mai târziu editoarea protectoare a scriitorului, și crucificat de soldați în revoltă undeva lângă Odesa... Revenim la sora eroului, al cărui fiu, emigrat în Mexic este acuzatul principal în seria de crime de la Santa Tereza. Archimboldi/Reiter, acum octogenar, promite în final să plece să-și salveze nepotul...Bucla s-a încheiat, povestea poate reîncepe dincolo de Ocean.

Spectacolul e torențial și mijloacele teatrale sunt pe măsura textului. Spațiul scenografic conceput de Hubert Colas, include trei cuburi translucide uriașe ce se deplasează împinse de tehnicieni și creează multiplele arii de joc. Un ecran uriaș în fundal, spațiu de proiecție, poate avansa și modifica spațiul de joc, interioare de apartamente, baruri de hotel sau discotecă. Cameramani, discreți, îmbrăcați în negru, cu video mobile filmează tot timpul, și proiectează pe ecran teatrul pe cale să se facă. Filmate în prim plan, chipurile actorilor domină scena, pe ecranul uriaș, în vreme ce la nivelul scenei, dedesubtul ecranului îi putem descoperi jucând în direct. Siluetele lor par astfel, prin iluzie optică, minuscule, ca de marionete. Procedul e de acum utilizat și dus la perfecțiune de Ivo Van Hove sau de mai tânărul Cyrille Teste, dar aici raportul între dimensiunile actorului în *live* și imaginea sa proiectată e calculată fără a crea acest efect. Trei muzicieni, ascunși în umbră, ritmează acțiunile, de la notele suave ce acompaniau poveștile de alcov ale universitarilor, la muzica techno din scenele de crimă împinse pînă la transă...Aproape 12 ore de teatru total, pauze incluse, pauze care mi s-au părut prea lungi, dorind mereu să revin la lumea de coșmar unde Răul amenință și teatrul, vârtej de imagini și cuvinte ne poate salva... Julien Gosselin spunea undeva într-un interviu că dorește ca spectacolul său să fie pentru spectator ceea ce este și pentru un cititor, enorm, infinit, sursă de plăcere, și cîteodată teribil. „Vreau”, spunea el, să-l concep ca pe o experiență totală, o experiență comună între actori și public, păstrîndu-i forța și complexitatea.” Și într’adevăr, au fost 12 ore de teatru total care departe de a mă epuiza mi-au transmis o energie și o stare de exaltare lucidă pe care sunt gata oricînd să le iau de la capăt.



Iarna nemulțumirilor noastre, vara câtorva amintiri sau Shakespeare cu furie și zgomot

Se joacă mult în ultima vreme tragediile istorice shakespeariene pe scenele franceze. Nicio seară fără un rege blestemat, fără parfumul războiului celor două roze, fără furia sângeroasă a unor monștri deliranți; de fapt, fără câteva lecții despre rudimentele puterii și motorul ascuns al unor stratageme sau calcule politice mereu active. Dacă secole de-a rândul, titlurile de referință includeau pe scenele franceze, marile titluri, de la *Hamlet* la *Romeo și Julieta* sau *Visul unei nopți de vară*, nu cred că este o întâmplare faptul că azi se joacă cu frenezie, cu furie și zgomot așa spune, invocând un citat bine cunoscut, dramele istorice, de la *Henric al IV-lea* la *Richard al III-lea*. Bineînțeles, în frenezia asta repertorială, are un rol și multiseculara aniversare a marelui Will, pe care toate teatrele încearcă s-o salute, dar parcă niciodată, iernile nemulțumirilor noastre nu au găsit un acord mai perfect în peisajul unui prezent atât de nesigur și de sumbre presimțiri. Nu faptul că se joacă marile titluri ale dramelor istorice mi se pare semnificativ, ci stilul și atmosfera în care sunt abordate.

Maraton teatral sau joaca de-a războiul

Unul din marile șocuri ale stagiunii trecute a fost fără îndoială, *Henric al VI-lea*, spectacol fluviu, un pariu artistic extrem de ambițios, semnat de un tânăr regizor, Thomas Jolly (n. 1982), salutat de public și de critică¹²⁷. Spectacolul nu era propriu zis un spectacol experimental, căci amintea de multe alte practici teatrale din ultimile decenii, dar poate că tocmai aici stătea originalitatea sa, în acest mănunchi absolut fabulos de contraste și de amestecuri, trecând de la vigoarea lumii elisabetane la sclipiciul zgomotos al zilei de azi. Dar *Henric al VI-lea* a fost în primul rând un spectacol de tineri, o trupă de 21 de actori, de o energie și de o imaginație cuceritoare, conduși de un tânăr regizor, format la Școala de la Teatrul Național din Bretania, Thomas Jolly. Numele companiei trădează și el acest spirit de echipă, caracteristic noii generații teatrale din Franța, Piccola Familia. Scenariul integral al spectacolului se baza pe o trilogie ce cuprindea 15 acte, 150 de personaje și peste 10.000 de versuri. Sunt amintiți în ordine cronologică Richard al II-lea, Henric al IV-

¹²⁷ Spectacolul a fost distins în 2015 cu Premiul Molière (echivalentul premiilor UNITER în Franța) pentru cea mai bună regie.

lea, Henric al V-lea, bineînțeles Henric al VI-lea și ...se pregătește Richard al III-lea. Niciun rege nu lipsește din acești peste 40 de ani de istorie zbuciumată, o Anglie care ieșea din Evul Mediu și nu intrase încă în Renaștere. Dacă cele 18 ore de spectacol pot speria, repartizate la Paris în două zile, la Avignon încercarea a fost totală. Trebuie spus însă că existau mai multe antracte, când publicul mai respira, mânca, bea cafele, prilej de a înfiripa un soi de complicitate specială: echipei de actori ce se zbuciuma cu o energie nebună pe scenă îi corespundea o comunitate a spectatorilor, din ce în ce mai complici, pasionați până la capăt. În fond, efectul de serial, clasicul *Dallas* sau mai degrabă aici *Game of Thrones* de exemplu, ca la televiziune, unde te lași prins episod după episod, funcționa și aici. Și în final am plecat toți mândri, cu o insignă pe care scria „Am văzut Henric al VI-lea în întregime”. Adică am fost părtașii unei experiențe teatrale revigorante și unice. *Henric al VI-lea* era un spectacol ce încăleca secolele, telescopa epocile, de la farsa medievală de carnaval la tragicul cel mai întunecat, unde se decapita cu frenezie, se încăiera cu sete, amestecând estetici teatrale unde triumfa exuberanța teatrului elisabetan, jocurile video, benzile desenate, muzica medievală sau techno-rock. Tot acest amestec voios și violent de coduri, pot da scene extraordinare, ca de pildă bătălia de la Saint-Albans, unde spațiul era decupat în obscuritate de fișii de lumină sîngerie, ca într-un bar de noapte, și unde războinicii apăreau și dispăreau parcă în neant, cu un efect absolut halucinant. Unele soluții scenice sunt împrumutate cu inteligență din alte spectacole de acum mitice, ca de pildă *Orlando furioso* de Luca Ronconi și cavalerii săi pe cai gigantici, ca o procesiune dansantă de marionete, aici actorii săltau și ei pe niște siluete metalice imense ca într-un joc de copii de-a războiul, sau panglicile roșii ca sîngele ce țîșneau din corpurile rănite de moarte, procedeu folosit de Ariane Mnouchkine în spectacolele sale Shakespeare dar pe care le luase și ea din teatrele tradiționale japoneze, noh sau kabuki. Și dacă vi se par lungi cele aproape 80 de scene, intrigi, trădări și bătălii ce nu conțin, din când în când în fața cortinei apărea un rapsod, de fapt o actriță, ce povestea cu umor, pe un text propriu, în contrapunct la Shakespeare așa dar, ce a fost și ce o să mai fie...inutil după părerea mea, dar publicul se amuza, și-și înșela poate oboseala. Dacă e dificil să-i citez aici pe cei 21 de actori-părtași și care au ținut formidabil la drum, ar trebui să-l amintesc totuși pe regizor, Thomas Jolly, interpretul viitorului Richard al III-lea. „Serialul „ se sfîrșea cu prima scenă din următoarea piesă, dedicată lui Richard al III-lea, sau cu monologul viitorului rege scelerat, interpretat de regizor însuși, ce-și plasa sarcastic jaloanle. Un soi de Aghiuță nevolnic, nu lipsit de un anume farmec veninos, ce se strecura în final și asigura continuitatea spectacolului... *the show goes on*, o nouă aventură unică ne aștepta.

Richard III, măscărici sau star rock

În aceste condiții, ar fi bine să ne amintim rîndurile unui Voltaire, refractar ca tot Secolul Luminilor, la barbaria teatrului elisabetan, și care într-una din Scrisorile sale filozofice, găsea că Shakespeare: „avea un geniu plin de forță și de ferocitate, de firesc și de sublim, fără nici cea mai mică scînteie de bun gust și cu o ignoranță totală a regulilor” (clasic, bineînțeles).¹²⁸ Din fericire, Thomas Jolly, nu s-a sfiit să calce în picioare toate regulile și prudența „bunului gust”, în perfect acord cu secolul nostru. Spectacolul durează „doar” patru ore jumate, și este incontestabil, cu defectele și

128 Citat de Jean JACQUOT, *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, ed. Le temps, Paris, 1964.

calitățile sale, un spectacol al generației de astăzi.¹²⁹ În rolul titlu, cu creastă punk și pene colorate, insectă monstruoasă sau pasăre de pradă de carnaval, tânărul regizor, cu silueta sa de adolescent turbulent, seduce însă prea puțin și nu sperie mai deloc. Din nou, aceeași tentație a spectacolului total. Păstrează același stil de decor, eșafodaje metalice ce se pot deplasa și defini locul de joc, proiecții luminoase, orbitoare, dueluri cu săbii laser, o atmosferă de bar de noapte sau de jocuri video și seriale gothice. În scena încoronării, Richard cântă, antrenînd publicul, care e absolut încîntat: *I am a dog, I am a toad, I am a hedgehog*... Textul, sau provocarea, nu sunt alese totuși întîmplător: una din ultimele replici, cu care Richmond, învingătorul său, viitorul Henric al VII-lea, încheie piesa este: *The bloody dog is dead. The day is ours*. Sunt cuvintele cu care postul de radio BBC a anunțat în 1945

moartea lui Hitler. E clar că spectacolul, cu toate sfidările și excesele sale, încearcă să creeze o punte între ieri și azi, și acest număr de echilibristică împins pînă la auto-caricatură, reprezintă în același timp principala calitate și supremul defect al său. Cît despre intruzia pasajelor cîntate, teatrul elisabetan este legat mai mult decît credem de tradiția cabaretului sau a *music-hall*-ului englez : nu se adresau oare bufonii săi direct publicului iar muzica nu le întovărășea adesea cuvintele ? Diferența aici este însă schimbarea totală de coduri. Jolly a adoptat clar o estetică a show-urilor televiziune, a concertelor pe stadioane, și mai ales a stilului *Games of Throne*, sau de operă rock pe gustul tuturor. Un *Richard III* ce preia și amplifică plusurile și defectele spectacolului fluviu din care descinde, sau despre dificultatea de a continua la aceeași temperatură un succes din bricabrac.

Matthias Langhoff sau teatrul ca o mașină de război

Coincidența face ca, în urmă cu aproape 20 de ani, o altă trupă care reunea absolvenți ai Școlii de teatru de la Rennes să creeze un spectacol cu *Richard III* memorabil.¹³⁰ Regizorul nu era însă un adolescent întîrziat, ci unul dintre cei mai importanți regizori europeni la acea dată: Matthias Langhoff (n.1942). Spectacolele lui Langhoff sunt mașini de război care traversează epocile, cu vagonul lor de fantome, de coșmaruri și de crime. Este un provocator, un iconoclast de profesie pentru care teatrul a fost și rămîne arta de a organiza scandalul, adică de a dezgropa lucruri ascunse și de a le azvîrli în fața lumii pentru ca ele să nu fie uitate sau trecute cu vederea. „Dacă totul ar merge bine, spune cu o falsă inocență regizorul, nu văd de ce aș mai face teatru”¹³¹. El refuză teatrul convențional și cultivă un soi de baroc *ad-hoc*, o meta-teatralitate ce invadează spectacolele sale, pînă la exces, pînă la sufocare. Lumea întreagă e cîteodată convocată pentru a veni să depună mărturie, lumea ieșită din țîțîni, pe care dacă nu le poate pune la loc, se opintește serios să le zdruncine. „Îmi place cînd teatrul devine un șantier în lucru”¹³², teatrul său este un bricolaj permanent iar scena, atelierul bazar al unui meșteșugar ce amestecă totul, într-o dezordine în continuă mișcare și care dă senzația unei energii vitale dezlănțuite. *Richard al III-lea*, e subintitulat de Langhoff, *Gloucester time –matériaux Shakespeare*, căci pentru

129 *Richard III*, a fost jucat la Théâtre de l'Odéon, Paris, între 6 ianuarie și 13 februarie 2016, și continuă pînă la sfîrșitul lunii mai cu o lungă serie de turnee în Franța.

130 Spectacol creat la Avignon, Chapelle des Penitents Blancs, iulie 1995

131 Convorbire cu Odette Aslan, volumul *M.Langhoff*, colecția Mettre en scène, Actes Sud Papiers/CNSAD, Paris, 2005

132 Ve, Langhoff, „O activitate dinamică”, în volumul *Repetițiile și teatrul reînnoit - secolul regiei*, Nemira, FITS, 2009, pp.243-250.

el, textul piesei nu e decît un material, un element din construcția ce se eșafodează. Nicio imagine „frumoasă”, niciun gest fără acțiune directă, nicio provocare fără sens. Scînduri putrede aruncate pe un sol instabil, gata să se prăbușească și care pun în pericol personajele, bucăți de cadavre și zdrențe, scuipat și sînge. Langhoff reinventează piesa fără s-o denatureze, dimpotrivă potențînd-o la maximum. Pentru Langhoff, Richard nu e un monstru, cum se descrie el însuși, Richard este un om normal, ca Elțin, sau ca Miloșevici. Și a găsit un interpret pe măsură, siluetă stranie dar nu hidoasă, o voce metalică, cu o urmă de accent argentinian, Martial di Fonzo Bo. Spectacolul, creat în 1995, trebuie citit pe fondul unei lumi în plină derută, puțin timp după căderea zidului berlinez și falimentul ideologiilor, pe fondul războaielor în Serbia, Rwanda sau Cecenia, în umbra unei noi ordini mondiale. Sunt proiectate imagini din războiul din Irak, auzim la un moment dat discursul generalului american Schwarzkopf, recunoaștem undeva un afiș sfișiat cu portretul lui Stalin, Richard citește *The European*, un personaj răsfoiește *Liberation* sau dă cursul la bursă din *Financial Time*. Regizorul galopează de-a lungul epocilor, urmărind un fir roșu al Istoriei, sîngeroasa sete de putere. Căci, încă o constantă la acest provocator de profesie: o piesă clasică nu-l interesează decît în măsura în care o poate apropia de noi, fără s-o „re-lookeze”, ci doar pentru reflecția politică pe care o poate degaja.

Regatul la capătul unei funii de măcelerie

Thomas Ostermeier, cu al său *Richard al III-lea*, refuză o contemporaneizare de suprafață a piesei. „Cee a ce caut la Shakespeare, spune el într- carte de convorbiri apărută în franceză cu ocazia Festivalului de la Avignon,¹³³ este un univers ce face uz de elemente actuale dar fără să grefeze în mod provocator lumea noastră de azi”. Pentru acest spectacol, creat la Schaubühne în februarie 2015, el a imaginat împreună cu scenograful său, Jan Pappelbaum, un spațiu special, o reconstituire a teatrului elisabetan, permițînd un contact mai direct cu publicul, scena ce avansează ca un pinten în sală și înconjurată pe trei părți de gradene. La Avignon a trebuit să se mărginească însă la un spațiu *à l'italienne*, scena Operei Grand Avignon. Actorii traversează adesea sala, Richard, Lars Eidinger (a jucat la București în *Hamlet*, al aceluiași Ostermeier) se adresează adesea publicului ca la un complice. Personajul e văzut ca un individ handicapat de tare fizice teribile, un veșnic lăsat în margine și care se amuză să provoace crimele ca un adolescent răutăcios ce-i place să chinuiască și să ucidă, ca o joacă. Deschiderea spectacolului e superbă, pe un ecran sunt proiectate, pe fundalul pictat ca o poartă grea, de epocă, rezumatul războiului celor două roze și urcarea pe tron biruitoare a regelui Eduard al IV-lea. Aici mi-au prins bine cele 18 ore de spectacol cu *Henric al VI -lea*, al lui Thomas Joly, și care se încheie anunțînd venirea viitorului Richard al III-lea. Pe o muzică de jazz, plină de ritm, personajele vin din sală în ținută de bal și dispar în spatele porții ce se deschide în fundal, petrecerea după victoria finală se dezlănțuie sub o ploaie de confetti aurite. Richard apare, tot din sală, tîrîndu-se ca o insectă uriașă, hidos și șchiopătînd. Din podul scenei coboară pe o coardă un microfon cu o lampă ce-i luminează rînjetul, el îl prinde și începe în germană, apoi în engleză cunoscutul monolog *The winter of our discomfort*, Iarna nemulțumirii noastre...se agață apoi de coardă și se leagănă primejdios peste sală, pentru a dispărea dintr-un salt. Scenele se înlanțuie, ritmul se accelerează, în centru rămînînd mereu silueta diformă a lui Richard, împovărat de prea multe tare fizice (am văzut la Festivalul Shakespeare de la

133 Gerhard Jörder, *Ostermeier, backstage*, Paris, L'Arche Editeur, 2015.

Craiova de acum doi ani un Richard III venit din Africa de Sud, mai puțin handicapat, dar cu un farmec veninos nu mai puțin teribil). În scena finală a bătăliei, Richard e întins și delirează pe un pat ca un cataflac, ultima replică e șoptită tot în engleză, *My kingdom for a horse*, regatul meu pentru un cal...coarda metalică coboară din înălțimi, îi prinde un picior, îl ridică și-l lasă să spînzure ca o vită agățată într-un cârlig la abator...

Ivo Van Hove sau Puterea sub scaner

Cu *Kings of war*, Ivo Van Hove, și trupa sa Toneelgroep din Amsterdam, nu-și propune să facă teatru politic, ci un teatru despre politică, despre responsabilitatea puterii și derivatele sale. Problemă, spune el într-un interviu recent, importantă nu numai astăzi ci și pentru deceniile ce vor veni. Spectacolul este o compilație după trei piese shakespeariene: *Henric al V-lea*, *Henric al VI-lea* și *Richard al III-lea*. Van Hove se situează așa dar pe vastul teren acoperit și de furtunosul Thomas Jolly, dar într-o versiune concentrată, austeră și unitară ca stil și virulență. Și aici, ca și la Langhoff epocile se scurtcircuitează. Spațiul e construit ca un birou sau bunker, inspirat de biroul lui Churchill, The War room, un dispozitiv scenic simplu unde tehnologia la vedere – ecrane, proiecții, muzică *live*, conferințe pe skype, auzim chiar indicativul Radio Londra de pe timpul Franței ocupate - lasă să funcționeze textul, cu actori extrem de preciși, într-o limbă de o sonoritate colțuroasă și fascinantă (spectacol jucat în neerlandeză, subtitrat în franceză). O capă de hermină și o coroană sunt pastrate între încoronări într-o vitrină de farmacie, alături de seringi și medicamente, căci regii nu sunt uciși cu paloșul ci cu injecții letale. În dublul rol, al viteazului rege Henric al V-lea și apoi al lui Richmond, viitorul Henric al VII-lea, l-am regăsit pe Ramsey Nasr, descoperit la Avignon în *Fountainhead*, o prezență extrem de seducătoare printr-un joc sobru și plin de intensitate; Henric al VI-lea este Eelco Smits, un soi de Woody Allen, rătăcit în camera puterii. În Richard al III-lea, Hans Kesting, e un individ matur, mai degrabă stîngaci într-un corp mătăthălos, marcat pe față de un angiom vînat și zgrumțuros. Monstruozitatea este interioară, dar nu mai puțin terifiantă. Spațiile exterioare sunt vizibile prin proiecții video ce prelungesc scena, reunite în aceeași fluiditate, perfect stapînită. Imaginile pot fi luate în direct, personajele avansează într-un culoar, sau în culise, intrînd direct în scenă. Sau, dimpotrivă, scene deja filmate sunt montate și încadrate perfect în povestirea scenică. Nevolnicul rege Henric al VI-lea vorbește despre dorința sa pașnică de a fi mai degrabă păstor la oi și imediat îl vedem pe ecranul din fundal, înconjurat de oi și capre; morții de pe cîmpul de bătaie, corpuri ce se tîrăsc în același decor de un alb neutru al culoarului din culise, sunt filmate, dar perfect integrate, continuitatea între direct și film este perfectă. Richard, amețit de putere îi telefonează lui Obama, Angelei Merkel și în fine lui Putin, ca un puști răutăcios și stupid. Odată cu instalarea lui pe tron, scena se golește, a rămas doar o oglindă în fața regelui tiran. Rămas singur, închis sau auto-izolat în camera puterii, Richard aleargă jur împrejur, tropăie, o ia la galop, se prăbușește, lansînd celebra lui replică, regatul meu pentru un cal. Finalul e puternic, grotesc, teribil... *Kings of war* rămîne unul dintre cele mai puternice și mai pline de sens dintre spectacolele pe care le-am putut vedea în ultimii ani.

La Bordeaux, cînd „independenții” fac valuri

Acum cîțiva ani, un grup de tineri bordelezi, colegi de „classe prepa”, doi ani de studii după bac înainte de Marile Școli (Les Grandes Ecoles) s-au îndrăgostit de România. Plecată cu o bursă Erasmus la București, Juliette Salles își „contaminează” colegii, Etienne Renoux și Emmanuelle Pouchaud și crează împreună o asociație, *Cave Canem*, devenită astăzi *Les Chardons du Baragan*, *Ciulinii Bărărganului*, după titlul romanului lui Panait Istrati, menită să promoveze interesul pentru cultura română. Niciunul nu are studii de teatru, timizi și rezervați, dar îi unește aceeași pasiune și sete de cunoaștere, deschiși la toate noutățile și chiar provocările. Proiectul se va numi *Hors Champs*, termen tehnic de film, și va vorbi despre teatru, cinema, poezie, muzică. Intenția era de a descoperi și vorbi despre tot ce se află în afara obiectivului unei camere de luat vederi, de a-l readuce în plină lumină, în căutarea ineditului și a noutății.

L-am descoperit și urmărit de vreo doi ani și am participat pas cu pas la această aventură. Prima ediție, *Hors champ* a fost consacrată României și tinerei scene, în jurul temei Masculin/Feminin. Preocupări sensibile pe întreg continentul european, căci scopul este desigur o întâlnire, un schimb de priviri, de experiențe, de practici. Au beneficiat printre alții de sprijinul Institutului Cultural Român, au convins mai mulți factori culturali din superbul oraș de pe malul Garonei, au reușit să investească cîteva spații culturale, „alternative”, deschise către artă și proiecte culturale participative. Nu neapărat în inima orașului, ce-și poartă cu superbie moștenirea cîtorva secole de istorie, ci în cartiere pline de viață, de forfotă, de provocare. Nu departe, în plină Cetate a vinului o superbă clădire, toată în sticlă și oțel, o arhitectură a secolului al XXI-a ne îmbia cu afișul unei expoziții dedicată bistroului, „De la Baudelaire la Picasso”, peste o sută de opere, pictură, fotografie, desen, cinema, muzică și literatură. Nu are nimic de a face cu proiectul *Hors Champs* dar situează un pic atmosfera și generozitatea acestui oraș, convivial și extrerem de variat. *Hors Champs* și-a ales cartierele de vară pe linia tramvaiului ce ne ducea către Malurile Garonei, în cartierul Bacalan, fost cartier muncitoresc, popular și plin de lumina unei veri precoce.

De fapt, totul a început deja în octombrie trecut cu o deschidere-aperitiv, proiecții de scurt metraje de Roxana Bentu, Raia Souliman și Roxana Stroe, la Garajul modern, spațiu asociativ, un fost atelier de construcții mecanice, o imensă clădire din piatră și cărămizi aparente, veritabilă catedrală industrială, „frișă” industrială, ca multe ale locuri industriale părăsite și investite mai peste tot în Europa de artiști „în margine”. Ca de pildă Fabrica de pensule de la Cluj,

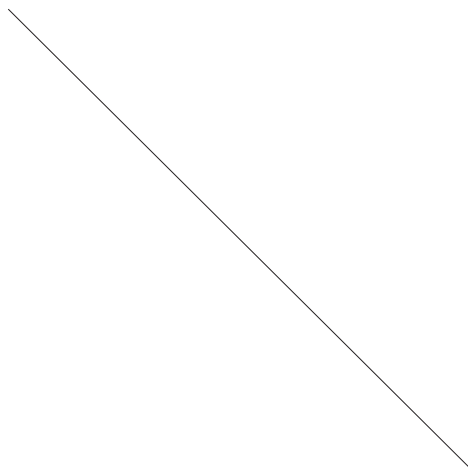
sau mai recent Replika de la București. În aprilie, la *Compagnie de brique et de craie* a jucat aici în franceză două piese de Nicoleta Esinencu, la Halle des Doutes. Și au făcut probă de curaj și de spirit de provocare tinerii noștri bordelezi, într-un oraș cu un public mai degrabă conservator, să propună textele Nicoletei Esinencu, ca *Mères sans chatte* (*Mame fără pi*dă*) sau *A II Rh* +. Nu am asistat la spectacol, dar succesul a fost unanim, Camille Hazard este o tânără actriță ce a descoperit cu pasiune teatrul Nicoletei Esinencu, cucerită de tonul și sinceritatea revoltei tinerei moldave, o interpretă ideală. *Hors Champs* a continuat și s-a încheiat între 14 și 19 mai. Faza finală, la care am participat, a avut loc între 14 și 19 mai. Am venit odată cu echipa ce a prezentat la Théâtre du Cerisier două spectacole și un workshop de creație susținut de Eugen Jebeleanu și Yann Verburgh. Titlul era de astă dată era pur și simplu „Noul val al tînărului teatru românesc”. Locul, Le Cerisier, este și el un spațiu pe care în România l-am calificat de alternativ, ceea ce explică de ce tinerii artiști invitați s-au simțit ca acasă, în mijlocul cartierului Bocalan, un soi de Rahova pe malurile Garonei, dar cu străzi largi și în vecinătatea fluviului ce aduce parcă aerul deschis al Oceanului, în care se va vărsa printr-un larg estuar. Ciclul a început cu o masă rotundă, la care am participat alături de Miki Braniște, directoarea de la Fabrica de pensule din Cluj, de Eugen Jebeleanu și Yann Verburgh.

Era imposibil de vorbit despre mereu tînărul teatru de azi, fără să revenim la rădăcinile sale și la de acum miticul DramAcum, să nu invocăm numele sale reprezentative de peste zece ani, de la Gianina Cărbunariu la David Schwartz și Mihaela Michailov, de la Bobi Pricop la Eugen Jebeleanu, și mulți alții. O proiecție de diapozitive în fundal ilustra în cascadă cîteva din titlurile invocate. Ne-am străduit, cei patru covorbitori, să depășim stadiul etichetei facile, să vedem cum s-ar defini astăzi acest spirit inovator al teatrului românesc. Independent, alternativ, underground etichetele nu lipsesc și toate trimit la schimbări de coduri estetice și practici de producție. Aici, Miki Braniște a amintit experiența Fabricii de pensule și colaborarea la proiectul european Temps d'images, Eugen Jebeleanu a adus glasul propriei experiențe, regizor ce a început să-și scrie propriile texte în momentul cînd a dorit să găsească propriile sale cuvinte și idei, Yann Verburgh a amintit experiența sa în cadrul Companiei 28, pe care a creat-o împreună cu Jebeleanu, ca pe experiență unică, un du-te vino între culturi și practici diferite ce i-a permis să avanseze și să-și găsească propria sa cale. Poziția sa era cea mai interesantă sau cea mai utilă în această discuție, o privire din cele două perspective, cunoscînd bine, de dinăuntru, cele două culturi pe care le-a traversat. O întrebare ce se impunea, atunci cînd aminteam condițiile teatrului independent cu „trei actori sau două scaune pe scenă ca decor”, era: este oare precaritatea un avantaj care stimulează creativitatea sau dimpotrivă o frînă, care epuizează energiile.

În Franța situația independenților este la fel de dificilă, dar cu o diferență importantă: ei beneficiază de o lege unică în Europa, și poate în lume, aceea zisă a „intermitenților din spectacol”, adică dreptul la ajutorul de șomaj în perioadele de inactivitate între spectacole. Cîteva întrebări și precizări din public ne-au indicat că aici se situează un posibil punct de întîlnire și de reflecții comune. Independenți sau precari din toate țările uniți-vă ! Mi-a făcut însă plăcere să insist asupra unor aspecte ale teatrului documentar, angajat politic în România, asupra caracterului său radical, devenit un teatru forum, necesar și vital în discuția publică din România. Și astfel, împreună cu ceilalți participanți la discuție am reușit să încheiem totuși pe o concluzie optimistă, asupra faptului că noile valuri nu mai pot fi oprite, că prezența tinerilor sau a celor purtători de practici și idei noi nu mai poate fi ignorată nici evitată. O anume schimbare inevitabilă este în marș, o generație care continuă să înnoate, cum spune povestea, dar nu mai tace. Și ce demonstrație

mai bună decât cele două spectacole ce au urmat, din nou despre masculin/femininm dar altfel... Două reprezentații cu spectacolul lui Eugen Jebeleanu *Ea este un băiat bun*, venit după un turneu la Copenhaga, Rouen și Paris, performat de Florin Caracala, neobosit, surprinzător, fascinant, și o replică „feminină”, dar debordând de energie, de sensibilitate, cu Nicoleta Lefter în spectacolul-performance *Aleargă!* după romanul omonim de Ana-Maria Sandu, pe un concept de Silvia Călin. Imaginea actriței, fragilă, vibrând ca o libelulă rănită ce se pierde în lumina unui arbore de viață, a încheiat spectacolul și aceste câteva zile de întâlniri și revelații reciproce. Un *Hors Champs* devenit în realitate un *Plein feux*, sau cu toate luminile înainte.

Scena.ro, n° 36 (2), 2017



Politica e o problemă de punere în scenă. Războiul fără tobe și tunuri.

„Viața mea e făcută din spectacole. Toate montările mele sunt autobiografii deghezate”. Ivo van Hove¹³⁴

Cine este Ivo van Hove și ce se ascunde în spatele acestor măști de teatru ale unuia dintre cei mai importanți regizori europeni la ora actuală și care a semnat până acum peste o sută de spectacole? Născut în Belgia în 1958, după studii de drept la Universitatea din Anvers, apoi de teatru la RITCS¹³⁵ din Bruxelles, Ivo van Hove a început prin a prezenta propriile sale texte și creații colective în sânul unei companii create la Anvers în 1981 cu Jan Verszeyveld, care va continua să-l acompanieze ca scenograf. Primele sale spectacole la începutul anilor 80 marchează o ruptură cu tradiția teatrală din Flandra. La New York, a fost mult timp tratat de *bad boy* avangardist, iconoclast, pentru versiunile sale scenice după Ibsen sau Moliere. A montat apoi mari autori, Shakespeare, Molière, O’Neill, Camus sau după scenariile de film, Bergman, *Strigăte și șoapte*, Cassavets, *Husbands*, Visconti, *Rocco*, *Ludwig*, *Damnații*. În 2001 devine director la Toneelgroep din Amsterdam. Putem spune că este un reprezentant al curentului european *Regietheater* (sau supremația regizorului). Într-o perioadă în care în teatrul contemporan se afirmă creația colectivă, scriitura de platou, readaptările libere, el privilegiază textul, pe care-l respectă, până la un punct, interesat de mizele existențiale, complexitățile psihologice, situațiile de criză, fragilitatea relațiilor umane.

„Îmi place teatrul care decapează, care nu caută să placă, care are realmente un sens”.

La aproape zece ani distanță, Ivo van Hove dinamitează literalmente peisajul teatral european și aliniază două trilogii istorice după Shakespeare, montate într-un decor contemporan, cu mijloace tehnice importante, spațiu deconstruit, cu ecrane, video, turnaj *live*. Un soi de „serial teatral” care declanșează articulații structurale inedite ale

134 *La fureur de créer*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2016. Vezi și convorbirile consemnate de F. Maurin, în volumul *Ivo van Hove*, Actes Sud-Papiers, 2014.

135 Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound.

unor opere pe care le modernizează respectându-le în același timp, de o pasionantă actualitate.

Tragediile romane, în 2008, au fost un șoc la Avignon și revin în iunie 2018 la Paris, la Chaillot, unde în 2016 a prezentat *Regii războiului/Kings of War*. De fiecare dată sunt trei piese jucate „în tir grupat”, prezentate în ordinea cronologică a Istoriei și nu cea a scrierii lor. Le montează în continuitate pentru că vrea să facă, spune el, un mare spectacol despre politică și în mod special despre mecanismele care produc politicul. Faptul că prezintă aceste piese într-un univers contemporan nu l-a făcut însă să modifice textul shakespearian. Nu a adăugat nimic, a făcut doar o nouă traducere și a luat două decizii importante: a tăiat toate scenele de război și le-a înlocuit cu momente muzicale în timpul cărora se povestesc aceste lupte, apoi a suprimat toate scenele colective pentru a se concentra pe politicieni și pe discursurile lor. Astfel, faptul de a vorbi despre politicienii de astăzi impune la rândul său apelul la mijloace tehnice moderne. În zilele noastre oamenii politici sunt filmați în mod sistematic de îndată ce sunt în public, cele mai mici gesturi și fapte sunt înregistrate. Actorii sunt filmați *in live*, imaginile sunt proiectate în direct pe ecrane. *Tragediile romane* devin astfel un spectacol de o redutabilă actualitate. Parcurge tot spectrul jocului politic în trei piese, *Coriolan*, *Iulius Cezar* și *Antoni* și *Cleopatra*, conflictele Romei antice devin o oglindă ale mașinii politice contemporane. Trilogia chestionează politicul prin intermediul a trei aventuri care pun în scenă istoria și destinele tragice ale unor personaje istorice confundate cu puterea, regizorul nu judecă istoria, el analizează sub lupă mecanismele ei. Un decor ultra contemporan, canapele design, publicul e invitat să urce pe scenă, să bea, să ronțăie aperitive sau să-și consulte emailurile, în vreme ce pe câteva ecrane video se pot urmări în prim plan actorii ce joacă și se derulează benzi cu titluri, *breaking news*, care relatează evenimentele și anunță morții. Muzica, în direct, doi interpreți la contrabas, acompaniază violent acțiunea. Suntem în inima puterii, cu prietenii factice între mai marii lumii, fiecare gest e ca o posibilitate de asasinat, platourile de tele seamană cu niște ringuri de box. Între timp spectatorii au părăsit scena, teatrul dramatic reintră în drepturi, un teatru pentru azi, cu mijloace de azi. Războiul, fără armuri, fără scene de bătălii. Doar, de departe un bubuit surd. Cât despre popor, sau plebe, prezent la Shakespeare, manipulat ca un copil, e întotdeauna în fața televizoarelor. Prezența ecranelor pe scenă amintește deasemenea că politica este o problemă de punere în scenă. Rămîne sîmburele dur, o luptă permanentă pentru putere, unde viața intimă și cea publică se întîlnesc.

Cu *Regii războiului*, din nou un triptic dramatic, o compilație după *Henry V*, *Henri VI* și *Richard III*, textele originale au fost retraduse și adaptate de Rob Klinkenberg. Și dacă istoria e puțin telegrafiată aici, textele mult reduse, spectacolul total al lui Thomas Joly cu *Henry VI*, din vara lui 2016 ne-a prins bine. Prin intermediul acestor exemple istorice, Ivo van Hove pune în discuție tema puterii într-un context periculos bîntuit de războaie și rebeliuni. Urmărește cronologic domnia lui Henri V, Henri VI, Edouard IV și Richard III, regi ai Angliei cu destine și caractere complet diferite. 70 de ani din istoria Angliei, între 1413 și 1485. În același timp, Războiul de o sută de ani între Anglia și Franța și Războiul celor Două Roze au fost evacuate în planul al doilea, pentru a crea un spațiu al unor portrete încrucișate ale regilor succesivi. Guvernînd într-o perioadă de instabilitate politică și de război, ei evocă o înrudire frapantă cu liderii mondiali de astăzi. Spre deosebire de Thomas Jolly și spectacolul său fluviu de 18 ore, Ivo van Hove, în nici 5 ore, condensează. Și grație acestei concentrări propune o meditație vertiginoasă, care taie răsuflarea despre putere, despre ce înseamnă a guverna astăzi o țară. Ivo van Hove urmărește trama celor trei piese istorice dar taie cu coasa replicile, centrînd totul pe regi, modul lor de a concepe puterea și singurătatea lor. Acolo unde Thomas Jolly, lucrînd pe același

material se aruncă cu elan, cu o poftă nestăvilită, cu o nebunie de limbaj, și care păstra textul integral și zgomotul și furia istoriei, Ivo van Hove e rece, analitic, bruiază peisajul, depeizează, pentru a analiza calm argumentele pro și contra, o analiză chirurgicală și câteodată nonșalantă a politicii și a puterii astăzi. Intriga, construită ca o serie TV, nu slăbește și desfășoară pe scenă un dispozitiv inventiv și ingenios : 14 actori, un contratenor, cu prim planuri și montaje cinematografice care acompaniază metodic încoronarea, domnia și căderea suveranului...

Camera de război, ca un bunker în inima puterii

Spațiul e construit ca un bunker, inspirat de biroul lui Churchill, *The War room*, un dispozitiv scenic unde tehnologia la vedere - ecrane, proiecții, muzică *live*, conferințe pe skype - lasă să funcționeze textul, cu actori extrem de preciși, într-o limbă de o sonoritate colțuroasă și fascinantă. O capă de hermină și o coroană sunt păstrate între încoronări într-o vitrină de farmacie, alături de seringi și medicamente, căci regii nu sunt uciși cu paloșul ci cu injecții letale. Spațiile exterioare sunt vizibile prin proiecții video ce prelungesc scena, reunite în aceeași fluiditate, perfect stapînită. Imaginile pot fi luate în direct, personajele avansează într-un culoar, sau în culise, intrînd direct în scenă, montate unori cu scene deja filmate. Odată cu instalarea lui Richard III pe tron, scena se golește, a rămas doar o oglindă în fața regelui tiran. Rămas singur, închis sau auto-izolat în camera puterii, Richard aleargă jur împrejur, o ia la galop, se prăbușește, lansînd celebra lui replică, „regatul meu pentru un cal”. Vă amintesc finalul în spectacolul lui Ostermeier: Richard e întins și delirează pe un pat ca un cataflac, ultima replică e șoptită în engleză, *My kingdom for a horse*, regatul meu pentru un cal...o coardă metalică coboară din înălțimi, îi prinde un picior, îl ridică și-l lasă să spînzure ca o vită agățată într-un cârlig la abator...

Cu *Kings of war*, Ivo van Hove nu-și propune să facă teatru politic, ci un teatru despre politică, despre responsabilitatea puterii și derivatele sale. În ciuda tragediilor politice pe care le-a pus în scenă, începînd cu *Tragediile romane*, Ivo van Hove nu se consideră ca un regizor politic, încă și mai puțin ca un regizor didactic sau militant. „Expun, spune el, dar nu cred că propun, și mai puțin că rezolv. Dimensiunea politică îmi apare oricum doar ca una din fațetele cîmpului social, pe care nu reușește să-l epuizeze.”

(Fragment din comunicarea susținută pe 28 aprilie, în cadrul Conferinței Internaționale Shakespeare „Război și teatru” în colaborare cu Asociația Europeană de Cercetare Shakespeare, Craiova, 2018)



La porțile absurdului sau Krystian Lupa și Franz Kafka în prag de stagiune pariziană

Cea de a 47-a ediție a Festivalului de toamnă parizian, desfășurat între 10 septembrie și 31 decembrie 2018, s-a deschis cu o adevărată salvă de artifice: sub semnul diversității, a refuzului frontierelor; artistice sau geografice, o generoasă profesiune de credință, semnată de directorul Festivalului, regizorul Emmanuel Demarcy-Motta. Pe afișe, sint propuse ca de obicei, dans, teatru, arte plastice și performanțe, muzică, cinema. Suntem însă la început și pentru moment aplaudăm aria catalogului, cum ne cînta întrepridul Leporello. În ce privește teatrul, cifrele nu spun mare lucru despre calitate, în Franța nu există mania bilanțurilor sforăitoare, dar sunt într'adevăr câteva promisiuni ce merită să fie așteptate. Un eveniment exterior Festivalului vine să alimenteze efervescența momentului, creația unui nou teatru în inima Parisului, Scala,¹³⁶ reconstruit într-un spațiu de spectacole altădată celebru, dar în ruină de vreo 20 de ani, un teatru privat dar cu subvenții publice, și beneficiind pentru moment de spectacole create în spațiul subvenționat. În vreme ce la Comedia Franceză Thomas Ostermeier se distrează cu o nouă versiune după Noaptea regilor sau Cum vă place de Shakespeare¹³⁷, multe alte spectacole au dat de la bun început culoarea noii stagiuni, semnate de Sylvain Creuzevault, Milo Rau, Julien Gosselin, Thomas Joly, Robert Lepage sau Krystian Lupa. Spectacole cu mize și reușite diferite, dintre care mă opresc pentru moment la adaptarea după Procesul de Kafka, propusă de Krystian Lupa pe scena de la Odéon, Théâtre de l'Europe. Suntem la porțile absurdului și regizorul polonez știe bine despre ce ne pune în gardă.

După 20 de ani, pe aceeași scenă

Krystian Lupa venise pentru prima dată la Odéonul parizian, în 1998, tot în cadrul Festivalului de toamnă, cu o adaptare după romanul lui Hermann Broch, *Somnambulli*, un spectacol în două seri, caracteristic pentru teatrul său

¹³⁶ Scala, a fost la sfîrșitul secolului al XIX-lea un café-concert mitic, decăzut în ultimii ani, devenit apoi un celebru cinema porno, într-un cartier popular, cu o intensă viață nocturnă. Complet părăsit, a fost re deschis astăzi și reabilitat după 20 de ani de abandon, prin eforturile conjugate ale unor mecenai și investitori privați. Un statut special, „un teatru particular de utilitate publică”, o sală multifuncțională și dotată cu ultimele tehnologii, cu o capacitate variabilă, pînă la 900 de locuri, reamenajată de Richard Peduzzi, scenograful lui Patrice Chéreau, Scala va găzdui spectacole de teatru, dans, circ, performanțe și arte vizuale.

¹³⁷ Voi reveni, mai tîrziu, în cronica mea *Ninsorile...* căci spectacolul merită mai multe priviri paralele. Spectacol jucat cu titlul, *La Nuit des Rois ou tout ce que vous voulez*, 22 septembrie 2018- 28 februarie 2019.

construit pe durată, pe o relație aproape somnambulică cu spectatorul. Regizor al cărui nume e legat de Sary Teatr din Cracovia sau de Polski Teatr din Wrocław, scene emblematice ale marelui teatru european, Lupa a revenit adeseori în Franța, trecând prin Avignon. După ce ani de zile a fost unul din marii imprecatori ai lumii moderne, adaptând texte de Dostoievski, Robert Musil sau Thomas Bernhard, în spectacole de o intensitate copleșitoare, regizorul a ezitat multă vreme să monteze un text după Kafka. Prea radical, prea pesimist, prea angoasat. Dar când realitatea devine din ce în ce mai brutală, când politicul este invadat de absurd, când regizorul însuși e prins în capcana unui mecanism autoritar și fără posibilitate de replică, Kafka devine un aliat necesar. A ales *Procesul*, mărturisește el într-un interviu¹³⁸ pentru că dintre toate cele trei romane ale sale „este cel care conține o viziune a lumii cea mai radicală. Și în situația noastră, socială, culturală și politică această lume devine de actualitate”. Și continuă: „Când am început lucrul la Wrocław în primăvara lui 2016 cu trupa teatrului Polski, Partidul Dreptate și Justiție nu era încă la putere, dar ajunsese la porțile sale. Simțeam amenințarea. Cutezam în fine să abordez Kafka, ca și cum ar fi fost ultimul colac de salvare, păstrat ca ultim recurs în caz de lovitură grea. Împărtșeam cu toții această nevoie de Kafka.” Lupa a fost nevoit însă să părăsească repetițiile și teatrul Polski din Wrocław odată cu venirea la putere a Partidului Dreptate și Justiție, partid ultra conservator naționalist. Dar spectacolul a fost salvat, grație solidarității oamenilor de teatru polonezi și găzduit de Teatrul Nowy, din Varșovia, condus de Krzysztof Warlikowski, elev al lui Lupa. Spectacolul este o adaptare foarte personală după *Procesul* lui Kafka. Lupa introduce în adaptarea romanului elemente din biografia lui Kafka, relațiile sale cu prima lui logodnică, Felice Bauer, care i-a intentat un proces pentru nerespectarea promisiunii de căsătorie, sau cu prietenii săi, cu Max Brod, cel căruia i-a cerut să-i ardă manuscritele și care din fericire nu l-a ascultat.

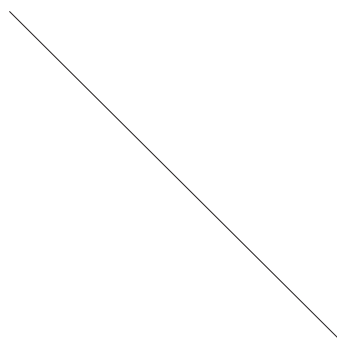
Primele forme ale scenariului, lucrat în improvizații și lecturi cu actorii, ar fi condus la un spectacol de 8 sau 9 ore, actualmente are 5 ore cu pauze. A ales să elimine tot ce se îndepărta de axa centrală a proiectului, adică de modul în care Joseph K este asaltat de o forță obscură și insesizabilă, pe care Lupa o numește monstrul puterii, dar nu cel oficial, actual, ci un monstru mitic, Puterea ca forță irațională, care absoarbe tot răul și prostia umană. Trimite însă în mod evident la realitatea partidului Dreptate și Justiție, și dincolo de el la un portret în filigran al Poloniei sau al Estului European, pradă astăzi demonilor dictaturii și absurdului. Lupa desprinde însă în finalul interviului o urmă de speranță, după el, partidul lui Jaroslaw Kaczynski se apropie de un sfârșit ineluctabil, prin acumulare de absurd. (Amăgire sau analiză justă, întâlnită pentru moment, nu numai la intelectualii din Polonia, să zicem, la vecini, prinși în situații similare.)

Cine este de fapt Joseph K sau acuzatul fără vină

O primă constatare: Joseph K, interpelat într-o bună dimineață în camera sa și supus unui proces misterios, cu o ieșire fatală, este identificat de Lupa cu autorul, Franz Kafka, lărgind cadrul romanului, „forînd”, spune el, în biografia

138 Interviul publicat în programul de sală al spectacolului francez, consemnat de Jean-Pierre Thibaudat, jurnalist bun cunoscător și pasionat de teatrul din Est.

autorului. Și argumentele nu lipsesc, „implanturi” ingenios și convingător inserate de-a lungul spectacolului, în ceea ce numește el, spațiile albe ale romanului (*Procesul*, publicat în 1923, a rămas totuși un text neterminat.). Prima parte a spectacolului se sprijină pe primele capitole ale cărții, arestarea lui Joseph K și ceea ce urmează. Scena reprezintă un spațiu vid (Lupa semnează și scenografia și luminile), cenușiu, în clar obscur, și marcat de un fir roșu, în fața scenei, vom vedea, cel al limitei de nedepășit. De la începutul reprezentației în poloneză, subtitrată în franceză, un televizor plasat în centrul scenei transmite fragmente dintr-o dezbatere politică în Polonia. Joseph sau Franz K, Andrzej Klak are un dublu, jucat de Marcin Pempus, cei doi actori alternează rolurile seară după seară. Întins pe patul său îngust, aproape gol, cu fața suptă, cu gura strîmbă, Franz K este o biată ființă mototolită, imaginea trimite la chipurile de deținuți din lagărele de concentrare. În acest decor lugubru, inamicul este peste tot, lupta sa cu invizibilul este deasmenea o luptă împoriva lui însuși. Se adaugă aici vocea interioară a lui Franz K, în subtitluri proiectate, scrise în aldine, sau mormăitul lui Lupa, care supraveghează spectacolul și poate interveni direct. Partea a doua, partea centrală e cea mai puternică, căci e construită pe „spațiul alb” din roman, reconstituită din scrisori și alte texte de Kafka. Îl regăsim în camera de hotel, o confruntare cu fosta logodnică, Felice Bauer care îl acuză în fața prietenilor, ia un ciocan și-l lovește. Scenă teribilă, căci spectacolul nu e numai politic, ci și o fabulă despre angoasă, și culpabilitate. Sau momentul final când avocatul lui Franz, interpretat de Piotr Skiba, devine și avocatul actorilor de la Polski, al tuturor acuzațiilor, cei care nu-și cunosc vina. Franz K e filmat în spatele unei mașini trecînd prin fața unui teatru în Polonia unde actorii manifestează. Scene de teatru sunt juxtapuse cu scene filmate, subliniind coșmarul și spirala fatală în care e prins acuzatul. În fața unei linii roșii, simbol al transgresiunii, actorii privesc drept în față publicul, cu gurile închise de o bandă de scoci negru, cineva vrea să-i facă să tacă. Cine și pînă cînd? Pentru Krystian Lupa, figură a opoziției puterii conservatoare în Polonia, universul arbitrar și opresant din *Procesul* trimite direct la realitățile poloneze recente. În partea a treia se revine la roman, scena din catedrală, unde preotul îi povestește parabola Gardianului legii. Romanul s-a terminat, Franz nu știe de ce se face vinovat. Lupa lansează din off: *Cunoașteți urmarea...* Cea a romanul da, dar fraza rămîne deschisă... Și, aceeași voce continuă: *Treziti-vă !*



Să ne facem de cap cu Shakespeare și să ne revoltăm cu vestele galbene

În fine, după câteva ezitări, Thomas Ostermeier, unul dintre cei mai cunoscuți regizori europeni de la Berlin la Craiova și Avignon, trecând prin Paris și restul lumii, a trecut pragul Comediei Franceze, „unul din ultimele bastioane ale teatrului clasic bazat pe text”, după propriile sale declarații, cu prima comedie pe care o pune în scenă, *Noaptea regilor* sau *Cum vă place*. De fapt *Tot ce doriți*¹³⁹, după cum ne îndeamnă mai departe Ostermeier, și trebuie crezut pe cuvânt, de la actori shakespearieni în slip și fru-fru pentru doamne și imediat cu un alt spectacol, *Retur la Reims*, sau lupta de clasă văzută de intelectuali francezi de stînga, un spectacol manifest politic pe scena de la Théâtre de la Ville. Prin forța împrejurărilor însă, sediul principal fiind în restaurare, *Retur la Reims* a ajuns la Espace Cardin, elegantă sală de teatru în grădinile de pe Champs Elysées, nu departe de sediul puterii și vitrinele luxului parizian. Două spectacole semnate de Thomas Ostermeier la Paris, de astă dată create cu actori francezi, și nu spectacole în turneu de la Schaubühne cu actori germani, cei care i-au dus faima în lume. Copilul teribil al teatrului german a împlinit astăzi 50 de ani și e prezent mai mult ca niciodată pe scenele internaționale.

Piesa lui Shakespeare a cunoscut multe versiuni scenice în Franța, și chiar la Comedia Franceză, printre care aș aminti *Noaptea regilor* de Jacquese Copeau în 1914, reluată în 1940, apoi în 1976 cea a englezului Terry Hands, cu Ludmila Mikael și Francis Huster în rolurile celor doi gemeni, sau în 2003 un spectacol semnat de Andrzej Seweryn, precedate de Roger Planchon în 1951 la Théâtre de la Comédie din Lyon, și mai ales *Noaptea regilor*, din trilogia Shakespeare a Arianei Mnouchkine, în premieră în Curtea de onoare a Papilor de la Festivalul de la Avignon în 1982, reluată la Cartoucheria din Vincennes. Mnouchkine instalează o pasarelă laterală, aceeași ca cea a samurailor din tragediile sale shakespeariene, *Henri IV* și *Richard II*, pe care actorii intrau în fugă, cu măști și costume orientale, lăsînd publicul cu răsuflarea tăiată. În Franța piesa, fără să fie rar jucată, cum am văzut, e considerată o comedie excentrică, un joc de oglinzi și de aparențe care tulbură cu eleganță și se sfîrșește cu bine. Scrisă în 1602, cu ocazia Carnavalului, perioadă în care relațiile de putere sunt inversate și identitățile înșelătoare, *Noaptea regilor* pune problema complexității dorinței în amestecul de genuri, devenită clară cu ochii zilelor noastre. Deși, ca în toate piesele lui Shakespeare, femeile fiind interzise pe scena elizabetană, confuzia travestiurilor era și mai evidentă. „Nu sunt ceea ce sunt”, se apără la un monent dat Viola/Cesario. Textul e contemporan cu *Hamlet*, la care poate trimite prima sa replică „Cine e acolo?” (tilu și al unui spectacol de Peter Brook), care invocă tulburarea de identitate, întrebare pe care se sprijină toată demonstrația

regizorului. „Cine e celălalt ? Cine se ascunde în spatele măștii sociale, a rolului pe care trebuie să-l jucăm, ceea ce reprezentăm ?”, lansează Ostermeier într-un text din dosarul de presă al spectacolului.

Se amuză astfel să dinamiteze toate convențiile pe una din scenele cele mai tradiționale din Paris. *Noaptea regilor sau Tot ce doriți*, cunoscut în românește ca *Noaptea regilor sau Cum vă place*¹⁴⁰, introduce, deja prin titlu, ceva în plus, „tot ce doriți”. Și atunci se amuză să calce în picioare toate aparențele, să dezbrace pur și simplu corpurile și să se piardă în noaptea tuturor dorințelor. Bineînțeles, argumentația regizorului și spectacolul său trimit la teoriile filozofice ale americanei Judith Butler, *Gender Trouble*, genul nefiind un produs de ordin natural, ci construit, adică un concept fundamental teatral. Și Ostermeier insistă: „Teatrul oferă oportunitatea de a dezvălui pe scenă mecanismele prin care se constituie această reprezentare în joc – și de a explora posibilitatea ca, mai degrabă decât o aparență înșelătoare, suprapusă pe o „realitate” biologică, genul și structura dorinței se crează prin intermediul chiar al reprezentării.”

De fapt, la ce asistăm în această *Noapte a regilor*, curat de carnaval ? Doi gemeni, soră și frate, Viola și Sebastian, scapă cu bine dintr-un naufragiu și ajung, pierduți unul de altul, într-un tărâm undeva între realitate și vis, Illiria, tărâm mai degrabă mitic, și care și ne amintește un alt text shakespearian, *Visul unei nopți de vară*. Viola se deghizează în băiat, sub numele de Cesario și devine emisarul ducelui Orsino pe lângă mândra contesă Olivia, care nu vrea să audă de dragostea ducelui, dar se îndrăgostește de pajul Cesario, care la rândul său e îndrăgostit de duce. Jocul de oglinzi și de aparențe se sfârșește cu bine când cei doi frați se regăsesc și dorințele se schimbă între ele, dublurile se reconstituie și aparențele sunt salvate. Ostermeier deconstruiește cu violență discursul tradițional despre diferențele de sex, o versiune radicală a acestui amestec de aparențe, de genuri, de identitate, De la numirea lui Eric Ruff la conducerea Comediei Franceze în 2014 lucrurile s-au schimbat în cea mai veche companie de teatru din lume încă în activitate și Ostermeier nu întârzie să recunoască surpriza de a descoperi tânăra generație de actori ai Comediei. Dealtfel, înainte, a organizat stagii și ateliere pe acest text, în Brazilia, apoi la Roma și Berlin, ocazii să precizeze unghiul și maniera de a-l aborda la Comedia Franceză. Ostermeier descoperă cu plăcere, alături de mari actori ai trupei ca Denis Podalydes, Laurent Stocker, Stéphane Varupenne, o trupă tânără, disponibilă și gata să-l urmeze în toate provocările, de la costumele sumare, bărbații în slip, femeile în voaluri ce nu ascund nimic, rapp și imitații de Iggy Pop, la improvizații și adresă directă la public cu poante la zi... Sala e traversată de o punte ce o leagă de scenă pe care circulă actorii, aproape de public, și fără să disimuleze mare lucru. Scena, o cutie de un alb strălucitor sub lumina unei lămpi de neon e acoperită de nisip, cu doi palmieri laterali din carton. În mijloc, un divan pe care se lăfăie două maimuțe și care ne joacă parcă începutul filmului lui Stanley Kubrick, *Odyssée 2001*. Unde suntem, la începutul sau sfârșitul lumii? mai degrabă într-un ținut imaginar, utopică împărăție a toleranței. Dar pentru că ducele Orsino deschide piesa cu acest îndemn, „se spune că muzica e hrana dragostei, cîntați deci muzicanți”, un contratenor și o theorbă inundă scena cu muzică barocă, contrapunct ce dă culoare

140 Spectacol mitic și de referință în istoria teatrului românesc, *Cum vă place*, pus în scenă de Liviu Ciulei la Teatrul Bulandra în 1961, și devenit un veritabil manifest pentru reteatralizarea teatrului și ieșirea din zona cenușie a realismului socialist. Vezi Miruna Runcan, „Bătălia *Cum vă place* – Studiu de caz”, în *Observator Cultural*, București, 25 mai 2018.

acestei nopți a regilor, sarabandă nebună de jocuri tulburi și unde nicio certitudine nu mai rezistă. Pentru Ostermeier însă, piesa nu vorbește doar despre dragoste și gen, ci deasemenea despre putere și politică.

Și iată-ne imediat, la începutul lui ianuarie, la Espace Cardin, unde *Retur la Reims*, prin forța împrejurărilor, a înfîlnit tematica vestelor galbene, grupurile de contestatari care ocupă din noiembrie în fiecare sîmbătă Place de la Concorde și alte piețe. Premiera din 12 ianuarie a fost dealtfel anulată din cauza manifestațiilor pe Champs Elysées. Un spectacol-manifest politic, într-un loc simbolic și cu un public aparținînd mai degrabă unor categorii socio-profesionale privilegiate. Ca și majoritatea intelectualilor de stînga parizieni, ca de pildă autorul, Didier Eribon, sau Geoffroy de Lagasnerie și alții, citați în spectacol.

Nu este prima adaptare scenică a textului, jucat în 2014 la Avignon, unul din succesele Festivalului Off, în regia lui Laurent Hatat, născut și el la Reims. *Retur la Reims*, publicat în 2009, un text autobiografic, semnat de Didier Eribon, fost jurnalist la *Libération* și *Nouvel Observateur*, e de fapt o socioanaliză, o povestire dublă, intimă și colectivă. Sociolog de renume internațional, apropiat de Michel Foucault sau de Pierre Bourdieu, Eribon studiază mecanismul ce-l opune propriei sale familii, homosexual într-o familie tradițională, și lumii muncitoare, în care a crescut dar în care nu se mai recunoaște. Este itinerariul unui intelectual de stînga, homosexual ieșit din mediile populare, care va „emigra” la Paris, devenind un „transfug social”, condiție pe care o trăiește ca o dublă culpabilitate. Thomas Ostermeier ne convoacă într-un studio de înregistrare a benzii sonore a unui film documentar, un *road-movie* pe care l-a filmat în compania lui D. Eribon, reîntors în orașul natal. Urmărim o actriță, Irène Jacob, care citește comentariul filmului, în conversație cu un tînăr realizator și cu regizorul tehnic. Asistăm la proiecția filmului, 2/3 din spectacol, imagini de arhive, un scurtcircuit între ieri și azi, politic și subiectiv, mai 68, victoria lui Mitterand în 1981, politica de austeritate a Margaret Thatcher, apoi Tony Blair, Holland, Sarkozy, Macron, o evocare rapidă a vestelor galbene, și chiar a soldaților africani, „les tirailleurs sénégalais”, subiect invocat în final de tehnician (subiect tratat recent pe larg într-un spectacol al Alexandrei Badea la Théâtre de la Colline, *Thiaroye, Points de non-retour*). Și aici intervine o altă întrebare sau culpabilitate, cum și de ce stînga anilor 70-80 și-a trădat idealurile? Mai mult, ce răspuns poate aduce teatrul astăzi cînd extrema dreaptă bate la porțile Europei? *Retur la Reims*, care funcționează pentru autor însuși ca un soi de *catharsis*, o reîntoarcere la sine, rămîne un manifest politic sincer, dar un discurs teoretic sau conceptual în plus. Un dispozitiv complicat, unde asistăm în același timp la realizarea unei opere, sau a unui film, și la o manieră de a o comenta și trage concluzii prea generale. Nu, Ostermeier nu a reinventat o nouă formă de teatru politic, a ținut însă un discurs sincer și pasionat despre neliniștile ce bat, realmente, la porțile teatrului. Undeva afară, în piețe, la încrucișări de drumuri, politicianul inventează o altă teatralitate, cea a străzii, a revoltei sau a dezordinii. Și experimentul nu s-a încheiat încă la porțile Cîmpiilor Elizee...

Forța ascunsă sau istoria ca un uragan

„Viața mea e făcută din spectacole. Toate montările mele sunt autobiografii deghizate”,¹⁴¹ mărturisea Ivo van Hove într-o discuție pe marginea teatrului său. Și cum a pus în scenă pînă acum peste o sută de spectacole, indiciile se anunță pasionante: „Îmi place teatrul care decapează, continuă el, care nu caută să placă, care are realmente un sens”. După spectacolele din tinerețe, cu propriile sale texte și creații colective, au urmat „mărturiile deghizate”, unde jocul cu masca devine din ce în ce mai complicat de descifrat. A montat mari autori de teatru, Shakespeare, O’Neill, Molière, Camus, sau de filme, Bergman, *Cris et chuchotements*, Cassavets, *Husbands*, și Visconti, de trei ori, *Rocco, Ludwig, Damnații*. Alegerile sale, piese de teatru, adaptări de filme sau romane, și aici „ancheta” noastră se complică, privilegiază mize existențiale, situații de criză, fragilitatea și precaritatea existenței umane. Ceea ce l-a condus la cîteva adaptări după romane dificile, stufoase, sau chiar subversive, cu *Fountainhead* la Avignon în 2014, sau la plonjonul în lumi crepusculare, într-o atmosferă sumbră și apăsătoare. E cazul celor două romane de Luis Couperus, scriitor olandez, puțin cunoscut în restul Europei, tradus cu parcimonie în Franța, două sau trei titluri și destul de tîrziu¹⁴², și din care își propune să creeze o trilogie. A realizat pentru moment două titluri, mai întîi au fost *Lucruri care trec*, vara trecută, la Avignon și primăvara aceasta la Théâtre de la Ville, găzduit la Grande Halle de la Villette, Paris, tot cu trupa sa de la Toneelgroep din Amsterdam, o altă adaptare după un roman de Couperus, *The Hidden Force, Forța ascunsă*, 1900, tradus în franceză în 1986 sub titlul *La force des ténèbres, Puterea întunericului*. După spectacolul din vara trecută de la Avignon, *Lucruri care trec (Viellles gens et choses qui passent)*, un soi de *memento mori*, un superb requiem, ca un duș rece în noaptea fierbinte de la Avignon, știam în mare la ce să ne așteptăm. Luis Couperus e comparat adesea cu Marcel Proust, poate doar pentru că sunt contemporani, dar Couperus mi se pare mult mai apropiat de dramele ibsenienem, ca de pildă în acest text, *Lucruri care trec*, scris în 1906, și care trimite mai degrabă la *Strigoii*, cu secretele familiilor

141 Ivo van Hove, *la fureur de créer* (I. van Hove, *Furia de creație*) texte reunite de Frédéric Maurin, Les Solitaires Impestifs, Besançon, 2016, p. 5. Născut lîngă Anvers, în 1958, în partea flamandă a Belgiei, Ivo van Hove conduce din 2001 Toneelgroep din Amsterdam.

142 în franceză *La source vive*, scris în 1943, de scriitoarea americană Ayn Rand. (Se pare, carte preferată a lui Donald Trump, în varianta că ar citi un text mai lung decît un tweet.) Pentru autoare, „ego-ul individual este sursa vie a progresului uman”, filozofie ce a inspirat gîndirea conservatoare americană libertariană, bazată pe un individualism radical. De fapt, spectacolul era centrat pe figura unui tînăr arhitect idealist, opus la orice compromis, individ de geniu *versus* societate coruptă.

burgheze, crime uitate și minciuni pioase, cadavre ascunse în dulap. Este pe scurt subiectul romanului, o crimă veche de 60 de ani, un secret de familie ca un blestem și a cărui dezvăluire nu aduce nicio eliberare. Atmosfera spectacolului era glacială, sinistă, rigoare protestantă și culpabilitate morală, cu o singură scenă, undeva în Sudul italian, plină de forță vitală, de lumină și bucurie de a trăi, o evaziune fugară și repede uitată. După *Lucruri care trec*, un spectacol zguduitor, regizorul flamand „adaugă la dosar”, *Hidden force*, și cu precizia sa necruțătoare vizualizează paginile vizionare ale romanului într-un joc de masacru necruțător. De fapt, un șoc de culturi, două lumi față în față înaintea unui cataclism final previzibil și inevitabil. *Hidden Force* se petrece de astă dată în inima Sudului, în plin ciclon tropical și opoziția cu Nordul, sau cu civilizația occidentală, continuă, în prim plan de astă dată. Luis Couperus (1863-1923) știe despre ce vorbește, născut într-o familie de înalți funcționari coloniali, își petrece primii ani în colonii și merge la școală la Batavia, azi Djakarta, în Indonezia. Implantați de mult timp în sud-estul asiatic, olandezii colonizează Indonezia în secolul al XIX-lea, care va deveni independentă în 1950. Suntem în Indiile olandeze la începutul secolului trecut, personajele sunt prinse ca într-o menhină între morala creștină și forțe necunoscute, neliniștitoare. Text vizionar, când la începutul secolului al XX-lea decolonizarea nu era încă o opțiune valabilă, Couperus detectează deja dorința de emancipare a populației locale, pe fundalul orbirii generale a ocupanților, insensibili la semnele prevestitoare. Pentru Ivo Van Hove această *hidden force* „este o forță misterioasă care pune în mișcare populația indoneziană față de ocupantul olandez, o forță care se ascunde în caracterul tăcut al indonezienilor, dar și în forța naturii tropicale și luxuriante a țării. Natura este unul din personajele principale ale piesei.”¹⁴³ Sudul și-a pierdut aici aura de lumină și bucurie intensă de a trăi, dimpotrivă, forțe ascunse, primejdioase stau la pîndă. Asistăm în roman la „un clash cultural enorm” între ocupantul olandez și țara colonizată.

Pe scenă plouă înainte chiar să înceapă spectacolul, parchetul care acoperă scena Halei dela Villette este inundat în parte de apa care cade din înălțimile scenei. Aceste câteva picături nu sunt decât începutul unui dezastru ce va mătura scena, iluziile și certitudinile personajelor, tsunami meteorologic, psihologic și istoric. Un imens platou scenic rectangular acoperit de stinghii din lemn galben (scenografie semnată de Jan Versweyveld, colaboratorul fidel al regizorului), un spațiu vid, punctat de câteva obiecte simbolice, oglindă, câteva cuiere cu haine care vor servi personajelor, lumânări, servicii de ceai, cupe de orez, o locuință luxoasă. Lumina caldă mîngîie corpurile actorilor, toți cu picioarele goale, servitori sau stăpîni. În fundal, un imens ecran pe care vor fi proiectate valuri imense, marea în furtună. Muzicianul Harry de Wit e pe scenă, înconjurat de instrumente exotice, percuții, coarde și un pian. El e cel care ritmează timpul – vezi și rolul cronometrului din *Lucruri vechi*, spectacol la care semna deasemenea ambianța sonoră – tensiunea și suspensul dramatic. O atmosferă de perversitate latentă, căldura pare înăbușitoare, aerul, încărcat de ploaie, bănuim în jur o vegetație luxuriantă, unde fojgăie insecte și urlă în întuneric animale sălbatice. Prinsă în mijloc, o civilizație care se clatină și se prăbușește. Otto van Oudijk, un înalt funcționar plin de zel și orbit de propria sa importanță, intră în conflict cu o prințesă locală, ce deține puteri magice, sau care se identifică cu o natură ostilă și necunoscută. În jurul lui edificiul se fisurează, familia se destramă, prietenii dispar. Leonie, tînăra sa soție, dansează lascivă, ațîțată toți bărbații, se culcă cu

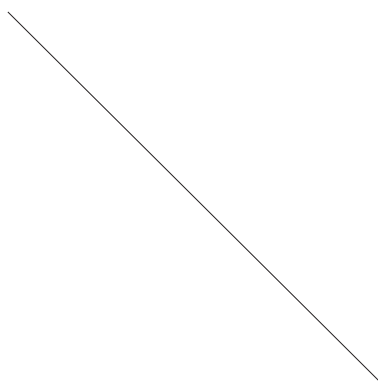
143 Interviu în dosarul de presă al spectacolului.

Theo, fiul său din prima căsătorie și flirtează cu Addy, un metis, logodnicul fiicei sale. Romanul lui Couperus descrie admirabil această lume care se clatină la răscrucea dintre secole, ambivalența acestor Olandezi, siguri de binefacerile civilizației europene, surprinși de rezistența populației indoneziene care le răspunde cu forțele sale „ascunse”, cele ale magiei și ale tenebrelor. Forța spectacolului rezidă tocmai în teatralizarea acestei scriituri precise, hrăninid personajele și situațiile cu o energie dramatică intensă.

Spectacolul e la prima vedere glacial și înghețat, dar energia dramatică a textului izbucnește cu o intensitate „tropicală”, fierbinte și copleșitoare. Simbol al capacității de rezistență a unei naturi ostile, această „forță ascunsă” care îi pune pe fugă pe coloni, ploile diluviene devin impetuoase și inundă planșeul...Mașineria este enormă, dar rămîne discretă. Multiplică deasemenea efecte prodigioase – ceață și fumigene, dans-transă sub trombe de apă și dușuri de sânge - toate de o rigoare impecabilă. Ca în *Damnații* mijloacele video sunt determinante, dar altfel, mărturisește regizorul: proiecții sau referințe istorice, familia regală olandeză, ceremonii și defileuri simbolice, imaginea Occidentului îndepărtat...

În 2018 la Avignon, în *Lucruri care trec* individul era pus în fața sfârșitului său ineluctabil, în 2019, la Paris, cu *Forța ascunsă*, Ivo Van Hove ne vorbește cu aceeași intensitate și luciditate de clipa cea repede a civilizațiilor, „clipa prea repede ce ni s-a dat”, și de care se leapădă fără nicio nostalgie...

Scena.ro, n° 44 (2), 2019.



Oreste răătăcit la Mossul, sau despre o dificilă împăcare¹⁴⁴

Milo Rau, regizor elvețian născu în 1977 la Berna, are obiceiul să traverseze frontierele, reale sau artistice, și să-l întâlnim acolo unde nu te aștepti. Sociolog de formație, jurnalist o vreme, creatorul Institutului Internațional pentru Crimele Politice IIPM¹⁴⁵, o casă de producție, e recunoscut și premiat azi pe multe scene europene. L-am întâlnit într-o vară la Avignon, când venise să prezinte în cadrul unei manifestări la Maison Jean Vilar, dedicate teatrului românesc (ce serba pe atunci 20 de ani de la revoluție) un film după procesul cuplului Ceaușescu, *The last days of Elena and Nicolae Ceausescu*, o producție IIPM, după spectacolul cu același titlu creat în 2009 la Teatrul Odeon din București și jucat apoi la Berlin, Berna și Zürich. Înainte de a-l acompania în periplul său irakian, pe urmele imaginare ale lui Oreste la Mossul, cred că e util să ne oprim o clipă asupra acestui film, care marchează într-un fel debutul și tonalitatea căutărilor sale. Milo Rau își amintește într-un interviu acordat în aprilie 2013 ziarului *Libération*: în 1989 copil fiind a urmărit la televizor cu interes și un soi de teroare procesul și execuția cuplului de dictatori români. „Era de Crăciun, eram în vacanță la bunici și eram fascinat. Era de o mare brutalitate și în același timp un basm. Cred că aici a fost începutul unei mari prietenii cu partea obscură a lumii”. Mai târziu, în 2009, va fi prima producție a Institutului în care încearcă o reconstituire la rece, tânărul venit din Elveția, după studii strălucite la Berlin, Viena și Paris unde a fost elevul lui Pierre Bourdieu, înțelege cu greu implicarea pasională a actorilor români, dar merge mai departe cu analiza sa lucidă și necruțătoare : *Voiam să reconstitui obiectiv ceea ce s-a petrecut. Asta însemna să arăt cuplul Ceaușescu ca pe niște ființe umane. Dar, deasemenea, să pun în evidență că elitele regimului au rămas pe locurile lor. Ca și cum Himmler și Goebbels l-ar fi omorât pe Hitler și s-ar fi transformat apoi în democrați. Au urmat alte spectacole, *Radio Hate*, despre genocidul ruandez, 2011, *Procesele de la Moscova*, 2012, *The Civi lWars*, 2014, *The Dark Ages*, 2015, *Empire*, 2016. Toate aceste titluri au în comun o referință la o realitate violentă. În 2018 cu *Reluare (Reprise)*, un fapt divers ce a zguduit Belgia, Milo Rau începe o serie de *Istории de teatru*, o anchetă performativă pe termen lung. Numit în același an director la NTGent, Teatrul National din Gand, în Belgia flamandă, Milo Rau vrea să rupă definitiv cu peisajul teatral confortabil și să impună un nou „teatru radical, economic, democratic, în legătură directă cu lumea contemporană”.*

144 *Oreste à Mossoul*, spectacol de Milo Rau, creat în aprilie 2019 la NT Gent, Belgia/ Théâtre des Amandiers, Nanterre, 10-14 septembrie 2019 în cadrul Festivalului Parizian de Toamnă.

145 Institutul Internațional al Crimelor Politice, creat în 2006 la Dresda, cu antene la Berlin, Köln și Zürich.

Lansează cu această ocazie Manifestul de la Gand, 18 mai 2018, după modelul Dogma 95 lansat de Lars von Trier. Ce propune, în linii mari, acest Manifest, mai mult sau mai puțin dogmatic? (Regizorul nu exclude să renunțe la el peste câțiva ani). „Nu e vorba doar să descriem în detaliu lumea. E vorba să o schimbăm”. Și mai departe: „Dogma mea este o manieră de a lupta împotriva regizorilor pasivi în fața unui text și care nu fac decât să-l ilustreze fără să-l regândească. Trebuie să eliberăm teatrul de excesul de repertoriu.”

Milo Rau alege așa dar să monteze acest text despre tragedia Atrizilor, după Eschil, dar o va face în maniera sa. Întrebarea de la care pleacă este dacă tragedia greacă permite să trateze cel mai just conflictele contemporane. După o documentare pe teren, la frontiera între Irak și Siria, nu departe de linia de front a combatanților din Daesh, Milo Rau a avut ideea să monteze o *Orestie* modernă. Pierdut în inima unui peisaj de ruine, cu șuieratul șrapnelor ce îi vijâiau nu departe de urechi, a avut sentimentul acut că se găsea în centrul unei scene de război contemporan și în același timp în plină tragedie clasică. Un sector unde se confruntau cu violență rebeli sirieni, trupe occidentale – franceze și americane - aliații lor kurzi, armata siriană și combatanții Statului Islamic. Milo Rau s-a gândit prin extensie la angrenajul inexorabil al violenței în trilogia lui Eschil, personajele sale mitice prinse într-un ciclu de răzbunări fără sfârșit. Să începem cu Agamemnon ce deschide spectacolul lui Milo Rau, deja cu o ereditate compromisă, fiul lui Atreus ce se răzbunase pe fratele său Thyeste dându-i să-și mănânce fiii, Agamemnon își ucide apoi fiica, Ifigenia, oferită în sacrificiu zeilor pentru a favoriza plecarea corăbiilor grecești să cucerească Troia. După zece ani, întors acasă victorios, Clitemnestra îl ucide și este ucisă apoi de fiul său, Oreste. Urmărit de Erinii, zeițele răzbunării, Oreste se refugiază la Atena, unde un tribunal, prezidat de zeița protectoare a cetății, îi acordă iertarea. Iată deci simburile mitologic al spectacolului lui Milo Rau, sau pretextul pentru a regăsi în crimele și sângele din războaiele din Irak și Siria, o cale spre împăcare. Dar dincolo de aceste răfuiele sîngeroase, Milo Rau încearcă să pună în evidență momentul fondator al unei noi ordini democratice unde vor triumfa justiția și împăcarea. Aceasta este miza, pariul dificil dacă nu imposibil, al acestui spectacol repetat și jucat într-un Mossul eliberat, declarat în 2014 capitală a califatului Statului Islamic, dar venit și în Europa, cu actori irakieni și europeni. Mossul, citat în Biblie, este orașul cel mai vechi din lume, distrus aproape în întregime de război, unde, printre ruine continuă să trăiască azi peste 3 milioane de locuitori ceea ce reprezintă, ni se amintește în spectacol, de două ori mai mulți locuitori decât la Bruxelles. Deci alegerea lui Eschil nu a fost întâmplătoare. Pentru regizor, textul lui Eschil păstrează un sens și azi, pentru că descrie nașterea civilizației grație iertării: „În mod evident există ceva care are mult sens la Mossul. Unde, în special după 2003 cu invazia americană, diferite facțiuni se confruntă și cu prezența milițiilor care fac să domnească teroarea...Răzbunarea și moartea...povestea unei iertări imposibile. ... În acest context, întrebarea pusă de Eschil – cum să ieșim din ciclul infernal al răzbunării – redevine tragică. Pentru că există o imposibilitate de a ierta. Legată, printre altele, de teama că acești oameni care au făcut să domnească teroarea, vor reveni”. (Milo Rau, interviu în programul spectacolului, mai 2019). Întrebările legate de textul grec deveneau brusc realiste în contextul unui oraș ca Mossul care a traversat un război sîngeros. Atunci, e posibilă sau nu iertarea ? Nu e evident, să urmărim însă proba scenei.



Actorii sunt deja pe scenă, se plimbă printre grămezile de moloz, un spațiu aproape gol, în dreapta un soi de chioșc sau un soi de sufragerie, câteva bănci de lemn, un pian electric, și deasupra tuturor un ecran imens unde vor fi proiectate scenele turnate la Mossul, căci actorii locali nu au putut călători. Vedem orașul, vedere panoramică pe ruine, terasa imobilului de pe care erau aruncați homosexualii pe vremea Statului Islamic. Tot pe ecran sunt proiectate traduceri replicilor, spectacolul este jucat în mai multe limbi, flamandă, engleză, sau arabă. (Practică un mix de actori din mai multe naționalități, vorbind mai multe limbi, altă ambiție mărturistă a regizorului, să facă un teatru mondial.) Scenele turnate includ însă un dialog permanent cu actorii de pe scenă. Efectul e straniu, subliniind parcă distanța între acolo și aici, între actor real și actor filmat, deși totul este perfect fluid. Alte scene sunt filmate în direct, prim-planuri pe ecran, cu un cameraman pe scenă printre personaje. Spectacolul e deschis de Johan Leysen ca și în *Reprise*, unde cu un monolog din *Hamlet*, ne trimitea la definiția teatrului ca artă de a face să vorbească fantomele. Aici, după un detur prin arheologie, sau pe urmele ilustrelor civilizației, ajungem la scena sacrificiului Ifigeniei, filmată la Mossul. Actrița poartă un voal negru ce-i acoperă fața, Agamemnon-Leysen o sugrumă îndelung și fata se prăbușește ca o vită la abator. Mai târziu, o înregistrare audio redă plînsetul unei alte fete, răpite, măritată cu forța cu un djihadist, apoi văduvă și acum prizonieră într-un lagăr. Multe scene ilustrează execuțiile, corpurile prizonierilor, în uniforme portocalii, îngenunchiați, ce cad secerăți de un glonte în ceafă. Cît despre cele reale, ele au fost filmate cu un teleobiectiv ne spune un fotograf cu o privire teribilă, pe scenă nu sunt proiectate, dar ele persistă ca o umbră nefastă în spatele imaginii simulacru. Teatru și film își răspund, se completează, se alunecă mereu dintr-o realitate în alta, în final însă filmul preia totul, devine dominant. Actorii, cei prezenți pe scenă, privesc ecranul, rămîn tăcuți în umbră. Spectacolul se încheie cu două ședințe de ”tribunal”, filmate în Irak, cei prezenți trebuie să răspundă, ca în tragedia greacă, dacă fapta ucigașilor poate fi iertată. În prima variantă, votează toți moartea. În cea de a doua, după mai multe reprezentații, vor tăcea cu toții, abținîndu-se să răspundă. I s-a reproșat regizorului faptul că interpreta Atenei, cea care conduce tribunalul, este o actriță al cărui soț a fost executat de djihadisti și cu care a colaborat apoi pentru a-și scoate din țară fiecele, firele sunt deci mult mai complicate decît în demonstrația antică în fața zeilor. Milo Rau a prevenit, nu face teatru documentar, ci teatru al realității. Și ne întrebăm în final, care este rolul teatrului în acest caz, la ce servește ? La ce servește să povestești atrocități ? Poate pentru a regasi forța de a trăi împreună, pentru a depăși ura, în ciuda ororii. Nu știu în ce măsură *Orestia* a avut ceva de spus supraviețuitorilor irakieni, împăcarea impusă în final sau mai degrabă tăcerea, rămîn fragile. Regizorul e conștient, și are curajul s-o spună...În final, Oreste, interpretat de un actor estonian, Risto Kübar, adoarme cu greu sub o anestezie medicală, iluzoriu și imposibil *happy end*.



La teatru, lumea începe cu o întrebare: De ce ?¹⁴⁶

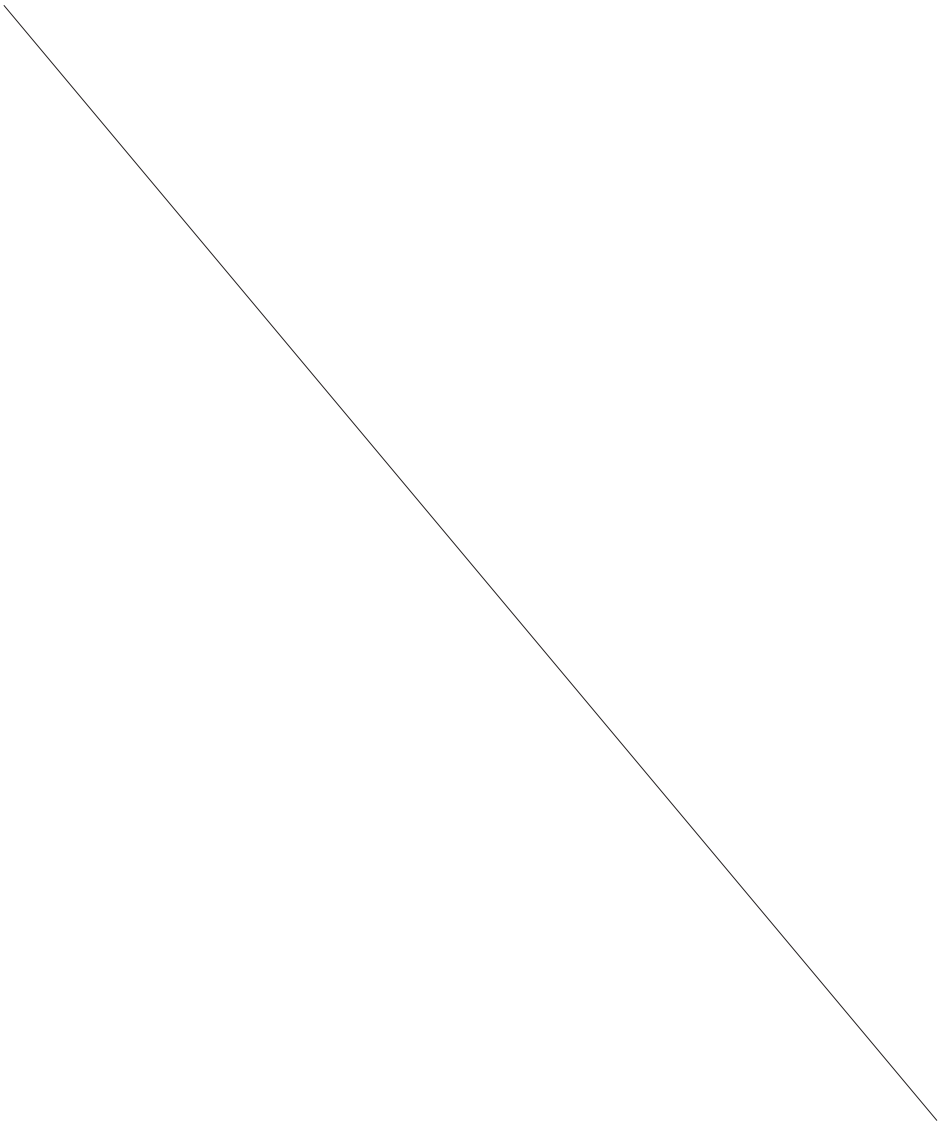
Cînd în urmă cu patru ani, la 90 de ani, Peter Brook venea pe scena de la Bouffes du Nord cu un nou spectacol, *Batterfield*, un soi de remake după *Mahabharata*, spectacolul său fetiș, presa se grăbise să parafrazeze fără multă originalitate, despre o posibilă ultimă bătălie a lui Brook. *Batterfield* rezuma și concentra întraga estetică brookiană, platoul scenei gol, acoperit de covoare orientale, cîteva bastoane de bambus, și mai ales lumina ce scalda în valuri roșiatice sala și scena, ca în aceeași cavernă magică. Un spațiu unic, al tuturor miturilor teatrale, sală ruină, martor al unui trecut splendid, unde vechiul și noul coexistă. Am crezut chiar acum patru ani că pot descifra o valoare testamentară a spectacolului. Maestrul, ca și personajul central, se pregătea să se retragă în adîncurile pădurii, lăsîndu-ne mesajul operei sale, dar păstrînd încă o cale deschisă către noi. El preciza de altfel într-un interviu că spectacolul nu trebuie citit sub semnul nostalgiei, ci dimpotrivă, ca un mod de a se implica în prezent, de a se simți responsabil. Aveam deci multe motive să credem că *Battlefield* era într'adevăr ultima bătălie pe care Brook o purta pe scenă și momentul ascundea o emoție specială, „Portretul artistului la adînci bătrîneți”. Din fericire ne-am înșelat, a urmat anul trecut *Prizonierul*, în aceeași estetică simplă și liberă, jucat în engleză, limba sa maternă. Poveste cu iz de fabulă orientală, unde era vorba totuși de un dublu incest și de o crimă, apoi de iertare și de reziliență sau de reconstrucție, Eram din nou undeva la marginea unei păduri misterioase, într-un ținut ce ar putea fi mitic, dacă nu ar fi vorba în treacăt de avioane sau de o fată ce pleacă să facă studii de medicină. Și iată că Brook revine astăzi în pragul celor 94 de ani, cu un nou spectacol, *Why ?*, co-semnat tot cu Marie-Hélène Estienne, colaboratoarea sa fidelă de cîteva ani. Pecetea e aceeași, un spectacol simplu în aparență, dar extrem de dens și de puternic. E vorba despre teatru, sau despre viață și teatru. Scena e degajată, un covor imens în mijloc. Actorii, cu tîmple cenușii, Hayley Carmichael, Kathryn Hunter și Marcello Magni, așezați, sau în picioare, cu foi de hîrtie în mîna, citesc sau joacă liber, ca și cum spectacolul e încă pe cale să se facă sau să se inventeze. Un joc actoricesc extrem de exact, un caleidoscop de stări și de culori pe care și le trec lejer de la unul la altul, într-o complicitate totală cu textul, sărind din citat în citat, cu regia ce se înfiripă din cîteva umbre și lumini, construind treptat un spectacol de un dramatism intens. Începutul e plin de umor. Citesc prima pagină din Biblie despre Dumnezeu care a creat lumea în șase zile și duminica pentru odihnă, ceea ce înseamnă că a creat plictiseala. Ce să facă în această zi suplimentară ? O actriță ridică mîna. „Să se facă lumină, *fiat lux* !” Apoi se corijează, nu, asta a mai spus.

Și dintr-odată, ca o iluminare, actorul-Dumnezeu se urcă pe un scaun și proclamă : Să se facă teatru ! Apar astfel o droaie de meserii, actori, regizori, directori, atașați de presă, etc. Dar cine va dirija totul, iată un pretext de zîzanie. Se

146 *Why?*, text și regie de Peter Brook și Marie-Hélène Estienne, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 19 iunie - 13 iulie

face iar apel la Dumnezeu care le transmite un mesaj misterios, scris pe o hîrtie ascunsă într-un sipet : Why ? De ce ? Și astfel suntem propulsați într-o serie de întrebări din lumea teatrului, ca existență și esență ! Cei trei se vor întreba de ce și cum au devenit actori, la ce și-au consacrat viața, de ce, întrebarea revine după fiecare afirmație. De ce facem teatru, cui ne adresăm, despre ce vom vorbi. De fapt o călătorie de- a lungul secolului trecut, cel al regiei, unde întrebările au devenit importante, periculoase, și discuția alunecă firesc către figura unui regizor emblematic al ultimului secol, Vsevolod Meyerhold și destinul său tragic. Brook e fascinat de el, fără să se identifice însă cu el. E un soi de omagiu de la egal la egal. Mai întâi recapitulăm principalele etape, inovațiile teatrale, exercițiile de biomecanică ilustrate de jocul corporal al celor trei actori, în vreme ce pe un ecran în fundal sunt proiectate ca nișe umbre imaginile originale cu exercițiile meyerholdiene. Citate celebre despre construcția personajului sau a emoției, care trebuie creată în spectator și nu să covîrșească actorul, diferență de metoda retrăirii stanislavskiene. Mai întâi mișcarea, apoi emoția și nu invers, „vad un urs fug, și apoi mi-e frică”, și nu invers, spune Meyerhold, adică mi-e frică și atunci fug... Sunt citate apoi marile spectacole meyerholdiene, *Revizorul*, *Pădurea*, *Încornoratul magnific*, colaborarea cu Maiakovski și sinuciderea sa, și primele atacuri ale puterii. (O nuanță față de ce se afirmă aici, nu, turneele de la Paris sau la Berlin, în ciuda receptării lor entuziaste de către oameni de teatru ca Charles Dullin, larg citat și „jucat” în spectacol, sau Louis Jouvet, nu au fost un succes. Prezent la Berlin în 1931, cu ocazia unui alt turneu, Haig Acterian a fost mai puțin entuziast. Asistă la o repetiție cu *Revizorul*, „Actorii sunt minunați. Regizorul are aerul unui maior care comandă un batalion sovietic”. Și mai departe, subliniind caracterul novator al teatrului său: „El dărimă tot ce ține de tradiție. Astăzi un spectacol de Meyerhold nu are nici cortină nici decoruri. Cîteva suprafețe geometrice e tot ce e pe scenă (...) Biomecanica raționalizează mișcarea. Actorul lui Stanislavski avea ca principală sursă de inspirație datele psihologice, actorul biomecanic are ca principală regulă știința de a se servi de corpul său, instrument unic”. H. Acterian, recunoaște, aportul lui Meyerhold e colosal, dar, îl preferă pe Stanislavski. In *Vremea*, 24 mai 1931, semnat Hiatus.) Ajuns în momentele finale, spectacolul lui Brook dramatizează datele, imposibil de evitat un anume sentimentalism. Tragismul ultimelor scrisori , între Meyerhold și soția sa, Zinaida Reich, asasinată în condiții teribile, aduc o emoție evidentă. Pe ecranul din fundal sunt proiectate în flu cîteva imagini, Stalin, și ultimele fotografii ale regizorului, clișee din închisoare, profil și față, un om bătrîn și torturat. Este citită și ultima sa scrisoare, înainte de execuție în care se retractă de toate falsele acuzații smulse sub tortură, O teribilă istorie a teatrului în anii 30, între avantgarde revoluționare și teroare politică. O coincidență, cu două zile înainte am asistat la Grand Palais, în cadrul expoziției *Rouge, Artă și utopie în țara Sovietelor, 1917-1953*, la o conferință despre Meyerhold, susținută de Beatrice Picon-Vallin, autoarea unor lucrări esențiale dedicate regizorului rus, care a tradus și publicat în 4 volume scrierile sale, despre teatru, texte bine cunoscute și folosite de Brook. Teatrul este o armă periculoasă, scrisese Meyerhold pe vremea cînd lansase lozinca lui Octombrie teatral sau a revoluției teatrale, dar o armă, ca întotdeauna, cu două tăișuri...

De ce fac teatru, se întreabă Peter Brook prin acest spectacol, și răspunsul e simplu și complicat în același timp, ca această călătorie, dramatică, lejeră și plină de tîlc. De ce îl iubim pe Peter Brook, pentru că fără el teatrul ar fi mai sărac și lumea prea plicticoasă !



IV. ÎN CETATEA PAPILOR

Et in Arcadia ego...sau cîteva nopți de vară la Avignon ¹⁴⁷ (Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Kate Mitchell)

Departa de mine ideea de a face panegiricul fără rezerve al acestui Festival de acum mitic, care își are pe bună dreptate fanii dar și nemulțumiții săi. Vreme de trei săptămîni, Avignonul, versiune *intra* și *extra* muros, devine un imens decor de teatru în aer liber: pe străzile ferite anul acesta de arșiță dar moleșite totuși de blîndețea provansală, în puzderia parăzilor multicolore și sub ploaia de fly-ere și de afișe, spectatorul novice își caută cu greu cărarea. Avignon este un festin fabulos, peste 1100 de spectacole în *off*, nume consacrate sau spectacole chic în *in*¹⁴⁸, dezbateri de idei și colocvii universitare, și în forfota stridentă din jur și adesea inoportună, tras de mîină, asurzit de trîmbițe și tobe, exasperat de zgomot, de culori, de nume, de promisiuni, de tentații, de deziluzii, nu ai decît o scăpare: să accepți jocul cu surîs și cu curiozitate. Și mai ales să ai puterea să faci cîteva alegeri, conștient că renunți poate la revelații și că ratezi ca într-o povestire de Buzzati perla rară pe care un monstru marin încearca zadarnic s-o ofere unui erou prea prudent... M-am refugiat așadar în cercul protejat al Festivalului *in* – căci e rodul unei selecții – unde am efectuat la rîndul meu o selecție. Înscriș sub semnul dansului, prin invitația lansată choreografului Boris Charmatz care a deschis prima seară de Festival cu o creație originală, *Enfant*, ediția din anul acesta a continuat să privilegieze o anume avangardă teatrală, enervînd pe unii, alergici la noile tehnologii, consolidînd pe alții în convingerea că asistăm fără îndoială la o mutație în teatru, ce nu poate rămîne indiferent la mutațiile generale ce au loc în societate. Multe alte spectacole, pe care nu le voi aminti aici, pentru a evita o listă de catalog, sau un Festival văzut din avion, vor reveni la toamnă pe scenele pariziene și le voi aștepta cu răbdare și la adăpost.

¹⁴⁷ Cea de-a 65-edție a Festivalului de la Avignon, desfășurat între 6 și 26 iulie 2011.

¹⁴⁸ Nu, termenul *in* nu definește, așa cum am citit recent într-o revistă bucureșteană de încredere, spectacolele în sală, care sunt mai degrabă terenul de predilecție al sutelor de trupe ce se înghesuie prin pivnițe și multe alte săli improvizate, dimpotrivă, *in*-ul se poate aventura prin cariere de piatră părăsite, pe malul Ronului sau prin grădini la umbra zidurilor papale.

Trandafirii roșii, între legendă medievală și high tech

În curtea de onoare a Palatului papal, flamandul Guy Cassiers revine (după un *Rouge décanté* în 2006 și un *Mefisto for ever*, trilogie a puterii, în 2007, apoi *Wolfskers* și *Atropa* în 2008, și în fine în 2010 prima parte a *Omului fără calitate* de Musil) cu o producție – comandă a Festivalului după câte am înțeles la conferința de presă – destinată să corespundă decorului medieval impunător și sensibilității franceze: *Bloed & Rozen, het Lied Van Jeanne en Gilles* (*Sînge și trandafiri, Cîntul lui Jeanne et Gilles*). Cassiers, plastician de formație, e un creator de imagini puternice, de o frumusețe fulguranță, obsedantă, ce practică un limbaj teatral care asociază texte literare, dramatice sau poetice, și imagini video, proiecții și muzică realizate în direct. Împreună cu dramaturgul Tom Lanoye (aflat la a treia colaborare cu Cassiers, pentru *Mefisot* și apoi *Atropa*) prezintă un dipitic despre două personaje ce totul pare să le opună, dar pentru care contemporanul lor, Nicolas Cusanus (1401 -1464) ar fi invocat coincidența contrariilor: Jeanne d'Arc și Gilles de Rais, fecioara eroică arsă pe rug în 1431 și trufașul senior pervers, ucigaș pedofil, monstru ce fascinează și îngrozește. (Minutele procesului său la Nantes în 1440, căci Gilles de Rais va sfîrși și el pe rug, documente traduse din latină, au fost publicate cu o prefață de Georges Bataille, la Gallimard în 1965. Subtil analist al răului și al străfundurilor ființei umane, Bataille recuperează eroul ca un clișeu în negativ al religiei catolice, ce are nevoie de crimă, condiție prealabilă și inerentă pocăinței și grației divine.) Textul spectacolului povestește așa dar fără mari surprize pentru spectatorul francez, povestea fecioarei ce auzea voci și care a salvat Franța (o versiune iconoclastă și chiar ironică propunea nu demult și Matei Vișniec în piesa sa *Ioana și focul*, pusă în scenă de Cătălina Buzoianu).

Destinele celor două personaje par să-si răspundă în structura spectacolului, sfînta exaltată și perversul criminal, sau despre exces cu cele două fețe ale sale, în alb și negru, prinși într-un mecanism fără cruțare. Același interpret (Jos Verbist) îl intruchipează pe Monseniorul Cauchon, cel ce o condamnă pe Jeanne și-l joacă apoi pe Monseniorul de Malestroit, episcopul ce instruiește procesul lui Gilles de Rais. În centrul acțiunii se află Biserica catolică, mai precis puterea sa judiciară și interesele economice ce comandă o lume feudală de o violență arhaică. Lectura e destul de brechtiană și simplificatoare, deși condusă cu aplomb. Jeanne este Abke Haring, siluetă fragilă dar vibrînd de o energie magnetică, actrița apare deasemenea în rolul amantului adolescent al lui Gilles de Rais, intruchipat cu o forță deosebit de expresivă de mai vîrstnicul Johan Leysen. Actorii sunt filmați în prim plan, imagini proiectate pe două ecrane laterale, ce monopolizează complet atenția. Componenta sonoră e deosebit de importantă: o dicțiune halucinantă în această limbă cu rezonanțe metalice, voci șoptite dar amplificate de o tehnică specială, microfoane protejate de un țesut spongios, ce amortizează sunetele și îndulcește acutele. Corul de la Collegium Vocal din Gand, cu cînturile sale inspirate din polifonia medievală flamandă, siluete întunecate și masive în mantii negre, subliniază nota arhaică a spectacolului, în contrapunct sesizant cu scheletul tehnologic al spectacolului, camere de luat vederi și ecrane. Fără îndoială, scenariul nu aduce revelații cutremurătoare în prima parte a spectacolului, cea dedicată Jeannei, dar capătă consistență în final, insistînd sadic pe atrocitățile și crimele lui Gilles de Rais, sublimite de cîntul coralei flamande, ca un cor antic la finele tragediei.

Mademoiselle Julie, văzută prin gaura cheii...

Odinioară, detractorii teatrului naturalist se ridicau împotriva teatrului naturalist și al celui de al patrulea perete, spunând că era un teatru văzut prin gaura cheii...Această versiune cu o schimbare sau răsturnare de accente propune spectacolul regizoarei britanice Katie Mitchel și a lui Leo Warner (video), *Kristin, nach Fräulein Julie* (*Cristina, după Domnișoara Iulia*), realizat la Schaubühne din Berlin. Kristin este în piesa lui Strindberg bucătăreasa logodită cu valetul Jean, pe care Domnișoara Iulia se amuză să-l seducă într-o noapte de sînziene. În Festival se mai juca varianta „clasică” a piesei lui Strindberg cu Juliette Binoche în rolul titlu, dar am rezervat această confruntare pentru mai târziu. Păstrînd din textul original doar pasajele unde apare Kristin, Katie Mitchell a fost obligată să creeze o altă dramaturgie, în jurul personajului devenit central. Dar, de fapt, dacă adaugă cîteva scurte monolouri ale bucătăresei, nu adaugă nici o replică sau situație neprevăzută în conflict, păstrează doar punctul de vedere al Kristinei și pasajele la care servitoarea avea acces: la un moment dat o vedem ascultînd cu urechea lipită de un pahar pus pe dușumea camerei ei conversația dintre Iulia și Jean în altă cameră. Pe scenă sunt două Kristine, două actrițe care evoluează în paralel, sau complementar. Dispozitivul scenic arată ca un platou de filmare, în stînga scenei, pe o masă sunt filmate planuri de detalii, Kristin care pregătește mîncarea, etc.; în dreapta, tehnicienii realizează bruitajul sonor al filmului. Un perete transparent ne separă de salonul casei, unde evoluează Iulia și Jean, filmați în direct și vizibili pe un ecran central. Tot în stînga scenei se află o cabină de înregistrare a monologurilor Kristinei, fraze scurte, repetitive, senzații, impresii. Astfel, spectacolul devine un film realizat în direct, în fața noastră. Toate aceste gesturi insignifiante, tăiat legume, spalat vase, etc, acțiunile umile de fiecare zi ale bucătăresei aduc un alt conținut de viață, gestul nu e inutil, e mai ales politic.

E ca și cum „clasa muncitoare”, clasa invizibilă și mută, făcea erupție în prim plan. Katie Mitchell a conceput scenariul și a asigurat punera în scena; Leo Warner a realizat tot ce se filmează. Kristin visează pe marginea unui lac, bîntuită de imaginea Domnișoarei, undele apei ce reflectă chipul eroinei se tulbură, bruiază imaginea, totul se înfiripă și se destramă ca firul fragil al unor gînduri fugare. Spectacolul e deosebit de minuțios calculat, jocul e precis și sobru, dialogul video/teatru extrem de subtil și de coordonat, pe ecranul central figurile în negru și alb au o rigoare bergmaniană, ce amintesc primele sale filme. În mod paradoxal, introducerea camerei de luat vederi în teatru subliniază teatralitatea; camera ne apropie de actori, spune Katie Mitchell în programul spectacolului, „ea sesizează detalii imposibil de atins altfel. Într-un mare teatru, începînd de la rîndul 4 sau 5 nu puteți să vedeți cum lucrează mușchii, nu puteți vedea cum tremură degetele.(...) Introducerea camerei de luat vederi în teatru permite să arătăm spectatorilor aceste detalii și să descoperim peisajul complet al personajului. „ De fapt, cadrul naturalist al piesei lui Strindberg e păstrat și decupat după nevoile unui turnaj, totul devine film și poate fi citit ca atare, dar filmul acesta ne este redat în fragmente, „felii de viață” naturaliste. De fapt cine fagocitează pe cine? Filmul e mai tare decît actorul ? De bună seamă nu, căci, decupat, tratat, redistribuit, jocul actorului rămîne în prim plan. O lecție de anatomie, versiune cinematografică, prin care forța teatrului izbucnește mai puternică ca niciodată.

Despre conceptul de chip al Fiului lui Dumnezeu, *apud* Castelucci

Ciudat titlu ce sună ca o enigmă, straniu spectacol sau act de credință ce sună ca o provocare, sau un blasfem. Într-o întâlnire în jurul spectacolului organizată de călugări dominicani într-o splendidă capelă avignoneză, Chapelle de l'Oratoire, înălțată ca o sublimă rugăciune în piatră, Castelucci ținea să spună ca relația lui cu religia nu are nici o importanță aici, este de altfel problema lui personală despre care nu vrea să discute cu publicul. Problema aici este cea a spectacolului și cum e recepționat el de către public: nici un spectacol nu e univoc, ne avertiza tot el, toate lecturile sunt posibile: religioase, psihanalitice, agnostice, atee, semiologice sau politice. Despre ce este vorba în acest spectacol-enigmă? Suntem în fața a două personaje: un tată și un fiu, care ar fi putea fii tatăl și fiul, acum adult, din *Purgatoriul*, prezentat de Castelucci la Avignon acum doi ani. Într-un spațiu scenic de un alb imaculat, dominat în fundal de un imens portret al lui Isus de Antonello da Messina, un bătrîn privește o emisiune la televizor în vreme ce fiul se pregătește să plece la lucru. Bătrînul este incontinent și are mai multe crize de dizenterie, fiul îl spală și îl schimbă de fiecare dată răbdător, materia fecală inundă scenă, bătrînul se golește parcă de toată ființa, se scuză în lacrimi, neputincios, fiul îngenunchiază epuizat. În final, fiul se duce și îmbrățișează chipul imens al lui Isus, rămânînd cîteva clipe în această poză a sărutului mistic. Iese apoi din scenă și intră un grup de zece copii, care în joacă, dar o joacă violentă, de-a războiul, aruncă o serie de grenade împotriva chipului lui Isus care e mereu impasibil.

În Grecia, unde spectacolul a fost jucat, lectura acestui moment a fost evident politică, citit ca o revoltă a tinerilor împotriva moștenirii de „căcat” a taților¹⁴⁹. Chipul rămas în lumină pe scena goală începe să se scorojească, trăsăturile dispar ca și cum Fiul lui Dumnezeu se retrăgea din lume iar în locul său apare scînteietoare această inscripție din Biblie, în engleză: *You are my shepherd*, apoi, sclipind sfioase în umbră, cîteva litere adaugă un cuvînt: *You are **not** my shepherd*. Spectatorii par înmărmuriți, conștienți toți de fragilitatea, de mizeria condiției umane, de singurătatea noastră în fața unei divinități de neclintit. Ultimă rugăciune, blasfem? Încă o dată e problema personală a fiecărui spectator, ceea ce e important este că teatrul lui Castelucci, violent dar coerent (spectacolul amestecă imagini hiperrealiste, adaugînd chiar efluvii fecale, pentru a șoca din rărunchi, pînă în măruntaie), ne obligă să ne punem această întrebare și să facem ordine în resemnările sau răfuielele noastre cu lumea sau cu divinitatea.

Scena.ro, n° 15, octombrie-noiembrie 2011.



De ce nu ard manuscrisele sau mîna diavolului în Palatul Papilor de la Avignon

Ce rămîne după un lung Festival, după un festin copios de sute de spectacole, dintr-un maelström de senzații și impresii acumulate în febra cîtorva zile și nopți de teatru? Din ce e făcută memoria noastră teatrală? Pe vremea cînd monta *Mnemonic*, un spectacol care trata despre biochimia memoriei, Simon McBurney a înțeles că memorie și imaginație sunt același lucru.¹⁵⁰ Invitat în vara lui 2012 la Avignon ca artist asociat, Mc Burney a deschis Festivalul cu o adaptare după un roman mitic al timpurilor noastre, într-un spațiu teatral nu mai puțin legendar, Curtea de onoare a Palatului Papal. Memoria locului este strivitoare. În 2012 Avignonul sărbătorea Centenarul nașterii fondatorului Festivalului, Jean Vilar. Nu aveai nevoie de multă imaginație ca odată intrat în acest spațiu, după ce ai traversat subteranele uriașului eșafodaj de lemn pe care sunt montate gradenele, după ce ai ieșit în fine în aerul răcoros al serii, în fața zidului imens ce străjuie scena, înfiorat de sunetul trompetelor ce anunță începerea ceremoniei, să poți regăsi fiorul primelor reprezentații date aici, *in illo tempore*... Memorie regăsită, memorie imaginată... Jean Vilar, Gérard Philip, Maria Casarès, *Cidul*, *Prințul de Homburg*, *Richard al II-lea*... Atîtea alte spectacole s-au imprimat de peste șase decenii în memoria locului și totuși de fiecare dată, magia nopții, suflul mistralului ca o respirație sacadată a locului, a zidurilor, aduc, îmi place să cred, aceeași tulburare mistică, știrbită pe margini de cîteva mondenități inevitabile. Magia persistă și este de altfel cuvîntul de la care pleacă și spectacolul din primele seri cu *Maestrul și Margareta*, montat de anglo-americanul Simon McBurney.

Maestrul Mc Burney și tururile sale de magie

Ca și profesorul Woland, personajul central al romanului lui Bulgakov venit în Moscova anilor 30 să țină o conferință despre magia neagră, regizorul este un magician al scenei. După studii de teatru în celebra școală pariziană de mimă a lui Jacques Lecoq – detaliu amintit cu nesaț de presa franceză – Simon McBurney crează în 1983 propria sa trupă, *Théâtre de complicité*. Despre ce „complicitate” este vorba ? Principalele sale spectacole, dintre care am văzut cîteva în turneele lor pariziene, ne îmbarcă pe nesimțite, fără să realizăm că ne deplasăm deja spre mijlocul curentului, într-o aventură comună, actori și spectatori complici, către străfundurile noastre cele mai intime, coborînd cîteodată pînă la rădăcinile preistorice ale speciei umane (tulburător *Mnemonic*, deja amintit). Cu Bulgakov însă ne situăm pe un alt plan. Teribil pariu, acest roman de peste 600 de pagini, o traversare a istoriei umane de la Isus Hristos și Pont Pilat la Stalin și prelungită în spectacol pînă în zilele noastre. „Memoria este întodeauna o problemă de construcție.

150 Convorbire cu René Solis, în ziarul *Libération*, Paris, 5 iulie 2012.

Această descoperire m-a împins pe drumul raportului între conștiință și istoriile pe care le povestim. Există o „realitate” a momentului, și o „realitate” în afara noastră, o realitate politică; și aceste două realități sunt ficțiuni în care trebuie să credem, altfel înnebunim. Ceea ce ne duce la Bulgakov¹⁵¹. Firul acestui spectacol coboară așa dar mai departe decît simpla comandă a unui spectacol pentru Curtea de onoare a Papilor. De fapt, tînărul McBurney citise romanul lui Bulgakov pe la 16 ani, în plină perioadă *Sex Pistols*, pe cînd avea părul roz și era interesat de experiențe psihedelice, și cînd îl înțelesese ca pe o operă scrisă sub influența drogurilor. Deabia prin anii 80, cînd se duce la Moscova, unde fratele său era muzician, realizează că de fapt este un roman politic... Scris și rescris vreme de 12 ani, între 1927 și 1940, anul morții scriitorului, interzis sub Stalin și publicat în întregime deabia în 1973, *Maestrul și Margareta* este un roman fluviu, un roman testament, unde în spatele Maestrului, apare în filigran destinul tragic al autorului. Imens și țesut din toate culorile, din toate genurile, grotesc și fantastic, realist și mistic, romanul este un periplu delirant (acesta era termenul ce-l căuta McBurney, care voind să facă un spectacol despre Diavol, și pentru că Goethe și Marlowe nu erau destul de deliranți, după el, a ajuns la Bulgakov), divagînd între epoci, între planuri de realitate, între genuri, împrumutînd din Evanghelie, din mitul lui Faust, din povestirile fantastice ale lui Hoffmann sau din satirele sociale ale lui Gogol. Romanul, sau dramatizările după el, a atras mai ales regizori din Est, care se regăseau în acest tip de text, mai familiari cu atmosfera și absurdul grotesc al experienței comuniste; de la Iuri Liubimov la Andrei Șerban care l-a montat odinioară la Théâtre de la Ville din Paris cu Andrzej Seweryn, actor fetiș al lui Andrzej Wajda în rolul Maestrului, sau de la Frank Castorf și Krystian Lupa la Korsunavas, spectacol jucat recent în România (la Festivalul de la Caracal).

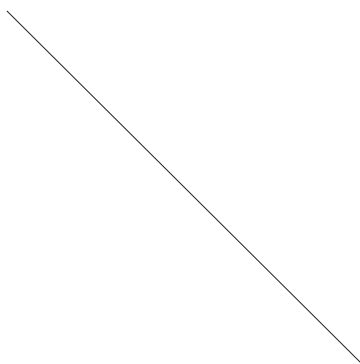
Google map, de la zidurile Ierusalimului la Piața Roșie

Simon McBurney îl citește mult mai detașat, căci nu poartă teribila moștenire a Estului. Dar se simte perfect în acest univers baroc și cioplit din cioburi de realitate sau de conștiință tulburi, imbină tehnologiile cele mai sofisticate cu mijloacele simple ale unui teatru artizanal, joc corporal sau face apel la marionete, ca de pildă motanul Behemoth, manipulat de un ventriloc. Pe scena imensă și aproape goală decorul e redus la minimum - cîteva scaune de lemn, un pat de spital și o gheretă multifuncțională- chioșc de răcoritoare, cabină de vatman de tramvai, ghișeu de birou. Cei 16 actori intră și ramîn în scenă în tăcere, culisele sunt la vedere, dar pierdute în penumbră. Peste trei ore și jumătate de spectacol fără pauză: sosirea profesorului Woland, discuția din Parcul Mlaștina Patriarhului, decapitarea criticului Berlioz, discuția despre existența reală a lui Isus, susținută paradoxal de Profesor, sau de Diavol, căci dacă Dumnezeu nu există, nici diavolul nu mai există... De fapt cine este acest misterios personaj diabolic, ce pedepsește crunt birocrați și impostori și răsplătește iubirea Margaretei salvînd romanul Maestrului? Să ne întoarcem la citatul din *Faustul* lui Goethe, ce i-a servit de motto romanului lui Bulgakov : „Sunt o parte din acea forță ce veșnic vrea să facă răul, și veșnic face binele”...Isus, personaj din romanul cenzurat al Maestrului e un personaj costeliv și gol, Ponce Pilat e chinuit de migrene și teribil de singur. Urmează balul sau noaptea vrăjitoarelor, intervenția Margaretei gata să se vîndă diavolului pentru a-și salva iubirea...scenele se înlănțuie cu repeziciune, imensul spațiu scenic este ocupat în toată orizontalitatea și verticalitatea sa: proiecții video acoperă fațada, un joc subtil între prezență reală și virtuală. Margareta e aici pe

151 *Ibidem.*

scenă, minusculă dar în același timp, acolo sus, la o fereastră a Palatului; întinsă goală pe podeau scenei, imaginea ei uriașă e reluată pe verticală, acoperind fațada Palatului, călărind în noapte alături de Maestru, pe un superb cal negru cu coama în vînt, către o altă lume, neguroasă și misterioasă. Zidurile, îmbrăcate de lumina proiectoarelor, devin roșii ca sîngele în scenle de violență, se fisurează sau se prăbușesc în final, liberînd eroii și închisoarea lor teatrală. Dintr-un clic, ca pe Google Map suntem antrenați vertiginos în zborul Margaretei în Moscova anilor 30. Perspectivele sunt răsturnate, scene de masă, celebrări comuniste și mai ales figura imensă a lui Stalin ce intervine punctual, poate prea insistent pentru a ne explica cum e cu dictatura autoritară. Spectacolul nu rămîne în această simplă perspectivă istorică. Woland se adresează la un moment dat publicului: „Viața voastră materială s-a ameliorat, dar credeți că v-ați schimbat în interior ?” În acest moment, pe fațada Palatului este proiectată imaginea publicului, căruia întrebarea i se adresează direct. Actorii sunt toți „complici” și extrem de antrenați. Paul Rhys, siluetă elegantă și rigidă, are ceva din flegma gentlemanului britanic, îl joacă pe Woland, profesoul de magie neagră sau Diavolul, dar și pe Maestru. (Dimpotrivă, alți regizori au jucat pe identitatea dintre Maestru și Isus). Sinéad Matthews e o superbă Margareta, cu vocea gravă, puțin răgușită, extrem de determinată și în acealș timp aeriană, are un vag aer de Louise Brooks, la *femme fatale* din filmele mute. De altfel, scenele burlești sunt excelente și amintesc mai degrabă umorul delirant al grupului Monty Python. Deși, atent la nuanțele politice, și aici ar fi multe de spus, regizorul nu se îndură să ne părăsească, adaugînd mereu și mereu alte finaluri...Și din această generoasă dezlănțuire de magie tehnică și expresivitate corporală, textul se impune în cele din urmă, detașînd cu insistență o frază ce a dat curaj multor autori puși odinioară sub zăvor: „manuscrisele nu ard niciodată”...

Scena, nr. 18 (2), 2012.



La Avignon între *in* și *off*, zile și nopți *nonstop*...¹⁵²

De peste șase decenii, când se lasă vara, „francezul mijlociu” merge la Avignon ca la Mecca. Inutil să mai precizăm, la „Festivalul de teatru de la Avignon”. Pelerinaj obligatoriu, cel puțin o dată în viață, și nu numai pentru oamenii de meserie. Orașul, cu zidurile și palatele sale medievale, ca un imens decor de teatru (este de altfel clișeul cel mai la îndemână, dar și cel mai potrivit), în inima Provenței, cumulează ideea de vacanță dar și cea de teatru sau de cultură populară, *apud* Jean Vilar citire, fondatorul Festivalului, amestecând voios în forfota și arșița străzilor, un public ce face deliciul tuturor panelurilor de sociologi. Dar spectatorul de bază rămîne „dăscălimea” cum s-ar spune pe la noi, profesori sau învățători, tineri sau pensionari, care vin cu un entuziasm pe care nimic nu-l poate ostoi. Neobosiți, acesta e cuvîntul, căci aici se joacă teatru de la 10 dimineața pînă după miezul nopții, când orașul nici gînd să doarmă, veghiind pînă tîrziu în lumina teraselor de cafenea și zumzetul cîntecelor răzlețe. Dar cine vine la Avignon ca să se odihnească? Bineînțeles, există două Festivaluri: *in*-ul și *off*-ul. *In*-ul e domeniul consacrat sau oficial, dar care nu are nimic „instituțional” în sensul înghețat al tradiției. Dimpotrivă, anul acesta ca și în anii trecuți, tot ce „mișcă” în noul teatru european, experimente și noi tendințe își au locul aici: Simon McBurney, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci, Josej Nadj, Thomas Ostermeier, Christophe Honoré, Katie Mitchell... De fapt, criteriul „administrativ” care poate defini *in*-ul est faptul că are o direcție (Vincent Baudriller et Hortense Archambault, care vor lăsa locul la anul regizorului Olivier Py, actualul director al Teatrului Odéon Europe) ce propune o selecție, cu sprijinul unui „artist asociat”(anul acesta Simon McBurney) și mai ales dispune de subvenții și fonduri de mecenat importante. Dimpotrivă, mai tînărul Festival *off*, acoperă peste o mie de reprezentații (anul acesta 1501, dar cifrele sunt cam năucitoare și nu prea pot să le controlez), e răspîndit în peste o sută de locuri (deși există mai multe teatre permanente în Avignon, nu toate spațiile, pivnițe, grădini amenajate, etc, unde au loc spectacole, trec vara). Nu există nici o preselecție, decît cea a posibilităților financiare ale fiecărei trupe să închirieze o sală, deși multe reușesc să capete diverse sprijine locale sau private.

Ceea ce îi atrage însă pe toți este faptul că Festivalul este un imens tîrg teatral. Aici pot fi văzuți, aici vin ziariști și mai ales programatori care pot cumpăra spectacolul și „rentabiliza” aventura. Dar din cele peste o mie de spectacole *off* ce-și încearcă șansa aici nu toate boxează în aceeași categorie. Peste 80 % din aceste spectacole sunt

152 Festival d'Avignon, cea de-a 66-a ediție, 7 - 28 iulie 2012. Festivalurile *in* și *off* s-au desfășurat la aceleași date.

neinteresante, sau la un nivel de vulgaritate și încropeală ce nu au decît o scuză: Festivalul *off* este cum am spus o piață și criteriile comerciale pot fi covîrșitoare. Și cu toate astea faceți socoteala, rămîn 20 % de spectacole din peste 1000 care merită deplasarea... Adăugați aici dezbateri de idei și colocvii, expoziții, etc. și în forfota stridentă din jur și adesea inoportună, tras de mîneacă, toată lumea „traktează”(este verbul inventat la Avignon, adică distribuirea de tracturi sau flyere publicitare) și astfel, asurzit de trîmbițe și tobe, exasperat de zgomot, de culori, de nume, de promisiuni, de tentații, de deziluzii, nu ai decît o scăpare: să accepți jocul cu surîs și cu curiozitate. Și mai ales să ai puterea să faci cîteva alegeri, conștient că renunți poate la niște revelații și că ratezi ca într-o povestire de Buzzati perla rară pe care un monstru marin încerca zadarnic s-o ofere unui erou prea prudent...

Departe de strada dezlănțuită...

M-am refugiat așadar la început în cercul „protejat” al Festivalului *in*, ce sărbătorea anul acesta centenarul nașterii lui Jean Vilar, fondatorul Festivalului. Un spectacol sunet și lumină, proiecții și fragmente de spectacole au marcat de altfel evenimentul în noaptea de 14 iulie în fata Palatului Papal. Cu o seara înainte asistasem în Curtea de onoare a Palatului la spectacolul ce a inaugurat Festivalul pe 7 iulie, cu *Maestrul și Margareta* după romanul lui Bulgakov, pus în scena de Simon McBurney. Cunoscut bine teatrul acestui regizor și compania sa Théâtre de complicité, cu spectacole care m-au fascinat și nu pot să le uit ca *Mnemonic*, sau ca *Shun-kin* după *Elogiul umbrei* de japonezul Tanizaki, impresia pe care o trezesc spectacolele sale, starea de înmărmurire zîmbitoare, senzația de a fi captat pentru cîteva clipe frumusețea ascunsă a lumii, trăită ca o revelație unde perfecțiunea estetică se colorează de intensitatea unei iluminări mistice. Cu Bulgakov însă ne situăm pe un alt plan. Romanul a atras mai ales regizori din Est, care se regăseau în acest tip de text, mai familiari cu atmosfera și absurdul grotesc al experienței comuniste; de la Iuri Liubimov la Andrei Șerban care l-a montat odinioară la Théâtre de la Ville din Paris cu Andrzej Seweryn, actor fetiș al lui Andrei Wajda în rolul Maestrului, sau de la Frank Castorf și Krystian Lupa la Korsunavas, spectacol jucat recent în România (la Festivalul de la Caracal). Simon McBurney îl citește mult mai detașat deși atent la nuanțele politice, și aici ar fi multe de spus, regizorul însuși nu se îndură să ne părăsească, adăugînd mereu și mereu alte finaluri... Detașează mai ales o frază ce a dat curaj multor autori puși sub zăvor odinioară : „manuscrisele nu ard niciodată”...Am regăsit aceeași plăcere vizuală a soluțiilor tehnice, ca de pildă, în final, siluetele uriașe ale eroilor, proiectate pe înalta fațadă a Palatului, ce călăreau în noapte către o altă lume, neguroasă și misterioasă. Mai puțin inspirat mi-a apărut cineastul Christophe Honoré cu *Noul roman*, în curtea liceului Saint-Joseph. Marguerite Duras, Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Beckett, pe scurt avangarda literară a anilor 50, toți se regăsesc aici în lungi discuții, jocuri de rol, improvizatii neașteptate, destul de viu și iconoclast, dar pentru a gusta acest trînte intelectuale, spectatorul ar trebui să cunoască sau să re-cunoască autorii și textele lor.

Cîte nave, atîtea drame...

Cît despre Festivalul *off* și catalogul său vertiginos, multe titluri ca de pildă *Dragoste și cîrnați prăjiți*, și multe altele de acest gen, se elimină de la sine. Rămîn cîteva întâlniri, căci limitate la cîteva zile ale șederii mele aici,

alese din motive subiective dar verificate apoi de un consens general. Așa dar, în primul rând un teatru avignonez cu o programare de o calitate constantă, La Manufacture, unde am descoperit două spectacole venite de la Théâtre National al Comunității belgiene din Bruxelles. Mai întâi *Le Signal du promeneur*, propus de Raoul Collectif; titlul cere o explicație dincolo de simpla traducere. Este de fapt un „semnal de alarmă”, iar „cel ce se plimbă” este un individ ce fuge din societate, în ruptură cu valorile și codurile sociale inacceptabile. De fapt sunt cinci tineri actori, spectacolul este rodul unor improvizații colective, ce propun o serie de situații extreme, inspirate de fapte diverse și care încearcă să găsească un răspuns al generației lor, căci „Nava spațială Terra nu mai are pilot”, mergem drept în zid, ne anunță ei cu voioșie. Un teatru „sărac”, fără „noi tehnologii”, unde fiecare joacă, cântă, cu o bucurie naivă și eliberatoare, cu o energie molipsitoare, un soi de Monty Pythons belgieni din ziua de azi. Cît despre *Michel Dupont, reinventer le contraire du monde*, pus în scenă de o tânără regizoare, Anne-Cécile Vandalem, suntem imbarcați într-o experiență inedită, pentru a „reinventa o lume contrarie”. Inspirat de povești cu prințese dar și de fapte diverse abjecte, *Michel Dupont* este o imersiune totală și angosantă de 65 de minute în întuneric, unde suntem prizonieri ai poveștii ce ni se susură la ureche, cu sunete ce ne înconjoară și ne amenință....La Teatrul Bourgneuf, unul din cele mai active teatre permanente din Avignon, *Canin Felin*, propus de Compania 28, franco-română, spectacol conceput de Eugen Jebeleanu (o nouă variantă, diferită de cea jucată anul trecut la Godot Café), e un coșmar cu ochii deschiși al unei condiții umane în ce are ea de animal (liber inspirat de câteva linii din *Omul pubelă* al lui Matei Vișniec, spectacolul, non verbal, se îndepărtează repede de universul dramaturgului, ca o altă lume contrarie și contrariantă...) Imaginea de debut surprinde prin frumusețea ei înghețată, în lumina câtorva cuburi translucide, se disting șase personaje, corpuri goale ce se mișcă lent, ca o desprindere din limburile neființei, revin apoi pentru a se căuta cu violență, cu disperare, la limita provocării și ne surprind într-un final de o poezie plină de zîmbet și de speranță, un *catharsis* ca un cadou neașteptat...Nicoleta Lefter și Yann Verburgh crează astfel un cuplu de o armonie fragilă, dublat în plan secund de Xavier Debeir-Lacaille și Aure Rodenbour, alături de Vlad Mihu și Codrina Pricopoaia, o echipă omogenă și de o dăruire pînă la exces. În alt stil, amintesc două spectacole românești puse în scenă de Radu Dinulescu, la Teatrul de marionete din Arad, cu efecte tehnice inedite în teatru: marionete manipulate în direct în fața unui decor virtual, proiectat în fundal și cu efecte 3D, grație unor ochelari speciali, să zicem, ceacîri, cu care personal nu prea m-am descurcat, dar publicul în jur era încîntat și subjugat! Și în fine, două monologuri feminine, pe texte românești, o tânără actriță, Natacha Miloșevici, cu textul Nicoletei Esinencu, *Fuck you Europa !* și mai ales un spectacol venit de la Strasbourg, pus în scenă de Josiane Fritz Pantel cu Stéphanie Félix, cu *Păpușile mele au slăbit mult, ele nu înțeleg limbile străine*, dar care de fapt este o adaptare după cartea Aglaei Veteranyi, *De ce fierbe copilul în mamamliga ?* Nu am văzut spectacolul cu același titlu al lui Radu Afrim, din 2003, se pare memorabil, dar vă asigur că tînăra actriță din Strasbourg e deosebit de convingătoare. Ar merita fără îndoială să fie văzută pe o scenă din România... Am părăsit Avignon-ul cu regretul că am lăsat în urma multe întîlniri ce ar fi putut fi remarcabile, Festivalul se va încheia la sfîrșitul lui iulie, poate e timpul să plecăm în vacanță!



Și a fost iarăși Avignon...în grădina *In*-ului

Olivier Py, preluând conducerea Festivalului de la Avignon aflat la cea de a 68 sa ediție, și-a dorit un Festival militant și angajat, dorința i-a fost împlinită dincolo de așteptări. Debutul a fost deja marcat de greva intermitenților din spectacol care au anulat seara de deschidere și alte 12 spectacole ce au urmat. În cele din urmă, catastrofa a fost evitată, Festivalul a avut loc, „a fost greu.. dar a fost frumos” conchidea în conferința de presă finală directorul Festivalului IN.

După 18 ani...din nou la Avignon

Ce a fost însă mai frumos pentru noi a fost poate faptul că Gianina Cărbunariu era prezentă cu un spectacol în Festivalul IN, faptul că un spectacol românesc revenea pe „scena mare” după 18 ani. Adică după *Danaidele* de Eschil spectacol fluviu, montat de Purcărete în 1996, la cariera Boulbon, loc mitic după ce Brook jucase aici *Mahabharata* în 1985. Contextul este astăzi diferit. Spectacolul Teatrului Național din Sibiu cu *Solitaritate*, scris și regizat de Gianina Cărbunariu, face parte dintr-un program european, *Villes en scène* și-și va continua turneul la Bruxelles și la Madrid în 2015. Spectacolul s-a jucat pe scena de la Gymnase du Lycée Mistral, o sală cu gradene pe o structură metalică în înălțime și o viziune frontală, în care spectacolul Gianinei Cărbunariu, gândit pentru o sală *à l'italienne*, ca cea de la Sibiu, s-a adaptat cu ușurință. În final chiar, momentul când fundalul (scenografia extrem de funcțională a lui Andu Dumitrescu), un perete din tuburi de neon se înclină și coboară amenințător deasupra personajelor dezvăluind pe verso macheta uriașă a orașului, se înscria perfect în decorul din beton și metal al sălii. Spectacolul dezvolta 5 situații sau teme inspirate din actualitățile sau din discursul public din România. Dacă pentru publicul românesc lectura era facilă căci trimitea la hibe bunecunoscute, miza se situa aici pe un alt plan: cum va reacționa publicul sau presa franceză, este oare acest discurs specific destul de universal ? Răspunsul a fost în general pozitiv. Căci mondializarea și- a făcut opera. Și problema rasismului antirom sau a corupției, edilii locali demagogi, meschinăriile și temerile clasei mijlocii, sunt

deacum teme comune în spațiul european. „Personajele ar putea fi vecinii nostri de palier”, am citit undeva, subliniind savoarea și energia amară a textului. Dar ceea ce a recunoscut și a apreciat mai ales presa, au fost curajul criticii, umorul și absurdul situațiilor, „instantanee ale absurdului cotidian în România” o țară care a trecut direct de la un suprealism totalitar la un liberalism fără margini¹⁵³, aici aluziile trimiteau pur și simplu la Eugen Ionesco (s-a râs cu poftă la episodul actriței Eugenia Ionescu, personaj inventat de autoare, glorie națională dar turnătoare pentru eternitate) sau chiar la Cioran...și paradoxul de a fi român. Pentru a rezuma, spectacolul Gianinei Cărbunariu, de un umor decapant și bine venit, se înscrie la capitolul reușite ale Festivalului: „umorul din țările din fostul Est nu e mort !”¹⁵⁴ Într’adevăr, pe alea ce ducea la intrarea în sală, o expoziție de Dan Perjovschi o confirma: o serie de panouri unde pe un fond negru apăreau în alb câteva desene sau succinte comentarii. Pe primul panou două desene: Avignon 1968 și un cocktail Molotov, alături, Avignon 2014 și un I-phone. Dat fiind însă contextul ultimului Festival, înțelegi că în Franța revolta lui mai 68 refuză să moară, ține doar pasul cu noile tehnologii...

Superb ca un vis de ghiață sub care mocnește jarul

Două spectacole de mare performanță tehnologică și exigență artistică au venit fără surprize de la doi invitați bine cunoscuți ai Festivalului: Ivo Van Hove și Thomas Ostermeier. Ivo Van Hove este un regizor flamand care montează deoptrivă texte clasice - *Tragediile romane* după Shakespeare, în 2008 la Avignon - și mai ales contemporane, a adaptat pentru scenă filme de Bergman, Pasolini, Visconti, e pasionat de artele numerice, în spații scenice decupate de jocuri de lumină și efecte video. Face un teatru mai degrabă subversiv fără să fie indiferent la miza politică. Spectacolul său *Fountainhead*, tradus în franceză prin *Source de vie* sau *Izvorul vieții* se înscrie ca o provocare într-un festival unde sunt puse în discuție rolul social al artei, responsabilitatea colectivă a artistului. Fără îndoială, spectacolul eveniment al Festivalului, glacial dar splendid ca realizare formală, ambiguu și polemic ca tematică. Este o adaptare după un roman cu același titlu al americancei Ayn Rand, care a fost recuperată de ramura cea mai radicală a dreptei americane, adeptă a unui neoliberalism violent. Trama principală, situată în roman în anii 20, dar deplasată de spectacol către o modernitate mai recentă, rămîne o poveste de rivalitate între doi arhitecți sau între două concepții despre lume și despre rolul sau libertatea artistului într-o societate de masă. Este așa dar povestea a doi arhitecți, un geniu individualist, Howard Roark, idealist ce apără „virtuțile egoismului”, cale ce-l conduce la ruină și izolare, și Peter Keating, conformist fără talent care respectă regulile pieței și face carieră. Intriga se complică cu un alt personaj, patron de presă, și mai ales cu povestea de dragoste pasională între Roark și Dominique Francon, relații impregnate de o perversitate sado-masochistă. Nimic nu e simplu, totul e dureros de complicat. Spațiul e construit ca un uriaș atelier de arhitectură, un dispozitiv scenic simplu unde tehnologia la vedere – ecrane, proiecții, muzică *live* - lasă să funcționeze un text extrem de puternic, cu actori extrem de preciși, într-o limbă de o sonoritate colțuroasă și fascinantă (spectacol jucat în flamandă subtitrat în franceză). Un platou degajat, cu o planșă de desen în centru asupra căreia coboară o camera video și care filmează desenele pe care Roark le creionează cu febrilitate, desene inspirate de cele ale marelui arhitect Franck Lloyd Wright, care se pare a inspirat personajul, desene proiectate pe un ecran, arhitectura devine astfel spectacol, totul e extrem de

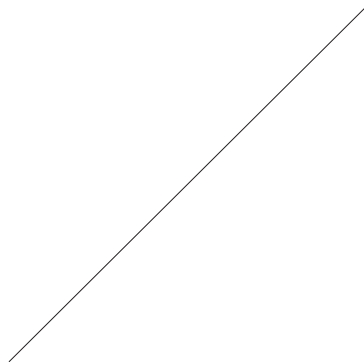
153 Fabienne Darge, „Instantanées de l’absurde quotidien en Roumanie”, *Le Monde*, 21 iulie 2014

154 «Avignon, critères de contrastes», *Libération*, 25 iulie 2014

simplu dar și extrem de spectaculos. Van Hove nu înclină balanța în favoarea geniului *versus* societate, care e poziția romanului, dar nici în favoarea compromisului. După peste patru ore de spectacol, ieși cu mintea în furtună, cu ochii plini de imagini. Totul se urmărește ca un film pasionant, de la care a împrumutat mijloacele, dar care rămîne în primul rînd o dezbateră de idei și aici rezidă forța și subtilitatea sa.

Tot din lumea filmului vine și cel de al doilea mare spectacol al Festivalului, *Căsătoria Mariei Braun*, după un film de Fassbinder din 1979. Ostermeier a creat *Casatoria Mariei Braun* în 2008, cu doar 4 actori și o actriță, Ursina Lardi în Maria Braun. Paradoxal, Ostermeier nu a văzut filmul, a preferat să citească mai întîii scenariul original. Spectacolul începe cu fragmente de scrisori de dragoste adresate lui Hitler, inedite în 1979, probe ale isteriei colective în fața nazismului, în vreme ce pe un ecran în fundal sunt proiectate imagini din epocă. Vocile sunt repede acoperite de zgomotul bombardierelor în acțiune, imaginile anunță dezastrul și capitularea. Maria Braun este ceea ce se numea pe atunci o *Trümmerfrau*, o femeie a dărîmăturilor, femeile ce au reconstruit Germania postbelică. Cei patru actori masculini joacă toate rolurile, femei sau bărbați, schimbînd cîteva elemente de costum la vedere, ceea ce dă fluiditate povestirii scenice, un ritm aproape cinematografic. Și aici platoul scenic e degajat, cu cîteva elemente de decor, o masă, niște scaune, un lampadar... Ostermeier nu face un alt film, povestește doar cu mijloacele extrem de simple ale teatrului, bazat pe jocul actorilor, pe cîteva elemente de decor, o altă imagine despre iluzia miracolului german. În final, în vreme ce la televiziune se transmite meciul de fotbal din 1954, cînd Germania a cîștigat Cupa mondială, „semnul unei reveniri la civilizație după crimele abominabile perpetrate de nazism”, Ostermeier (ca și Fassbinder acum 35 de ani) lasă să explodeze gazul ce ucide eroina. Ostermeier sugerează însă ideea unei sinucideri, cînd Maria descoperă ipocrizia pactului între soțul și amantul său. Pentru Ostermeier, faptul că e singura femeie prezentă pe scenă nu rezolvă nimic, bărbații dețin mereu puterea și banii.

Dilema veche, nr. 548, 14 – 24 august 2014.



Cum să cauți o lume mai bună, din interior și de pe margini (*in și off*)

Festivalul de la Avignon, cea de-a 69-a ediție. 4 - 25 iulie 2015

Olivier Py își deschidea editorialul la Programul actualului Festival cu o întrebare, utopică la prima vedere: față de ororile pe care ni le aduce pe tavă actualitatea din ultima vreme, am renunțat oare la o lume mai bună? Și răspundea tot el, forța Avignon-ului este să pună această întrebare nu numai în termeni intelectuali, ci și prin momentele de experiență împărtășită cu publicul în aceste trei săptămâni de Festival. Să căutăm așa dar forța răspunsului concret, forța inalienabilă a teatrului. Ediția din anul acesta a fost mai scurtă cu două zile, din motive financiare, dar Festivalul și-a ținut în mare toate promisiunile. Nu am putut vedea bineînțeles totul, nu cred că un reportaj exhaustiv ar fi vreodată posibil, și nu amintesc aici nenumăratele dezbateri, lecturi,¹⁵⁵ proiecții de filme, dar voi regreta spectacolele din ultimele zile de Festival, coregraful Angelin Preljocaj sau tânărul regizor Benjamin Porée, cu consolarea că le voi regăsi, ca întotdeauna în versiunile pariziene. Am avut șansa însă, să asist la câteva seri de neuitat, și să reiau citatul meu favorit, *Et in Arcadia ego*...Dar să nu ne grăbim, Arcadia nu se merită în fiecare seară.

Două spectacole au deschis Festivalul In, în aceeași zi, la ore și locuri diferite, două semnături de prestigiu: polonezul Krystian Lupa cu o adaptare după Thomas Bernhard, în pragul unei după amiezi fierbinți, la Fabrica, nou spațiu inaugurat anul trecut, *extra muros*, și directorul Festivalului, Olivier Py ce și-a rezervat în pragul nopții Curtea de onoare a Palatului Papal, cu *Regele Lear* de Shakespeare. (Anul acesta nu are decât două spectacole în Festival, al doilea fiind *Hacia la Alegria, Vive la joie*, prezentat recent și la Festivalul de la Sibiu, în cadrul programului european *Cities on stage*). Krystian Lupa e pentru prima dată la Avignon, ceea ce poate părea ciudat, în 2003 când trebuia să vină,

155 Ca de pildă prezența Nicoletei Esinencu la o dezbatere la Universitatea din Avignon, despre *Minciună, ficțiune și politică*, sau un text inedit de ea, citit la Întîlnirile de la Chartreuse Villeneuve-lez-Avignon. Tot la Chartreuse unul din centrele de interes a fost și lectura unei piese de Yann Verburgh, *Les Ogres, Căpcăuni*, încununată cu premii ale SACD-ului și ale Centrului Național al Teatrului, Franța, text ce va fi prezentat în noiembrie la Théâtre Ouvert din Paris, în viziunea lui Eugen Jebeleanu.

Festivalul a fost anulat ca urmare a mișcării intermitenților din spectacol. Dar Lupa e bine cunoscut în Franța și cred că și în România, invitat de onoare anul trecut la Festivalul de la Sibiu, unde are chiar o stea pe Aleea celebrităților și unde a prezentat un spectacol după Thomas Bernhard, *Frați vitregi*. Dacă Lupa a montat adesea Dostoievski, Bulgakov sau Lars Noren, Thomas Bernhard este fără îndoială autorul său preferat, aflat astăzi la cea de a șasea montare după scriitorul austriac. La Avignon a venit cu *Arbori de doborât*, spectacol creat în octombrie 2014 la Teatrul din Wrocław. Este un roman, scris la persoana întâia, și regizorul care semnează adaptarea (ca și scenografia și luminile) păstrează personajul naratorului, un scriitor ce revine în orașul tinereții sale, prezent undeva în penumbra avanscenei. În fața noastră câteva personaje se animă într-un spațiu central, ca o vitrină elegantă, sau un „salon burghez”. Suntem la un „dineu artistic”, a doua zi după înmormântarea Joanei Thul, o actriță ce s-a sinucis și de care toți invitații au fost legați. Naratorul i-a frecventat odinioară și i-a admirat, cercul artistic unde s-a format. Dar 30 de ani au trecut și privirea sa s-a schimbat – nu mai resimte decât ură și dispreț față de foștii mentori. Spectacolul începuse însă odată cu instalarea publicului în sală și cu luminile aprinse, când este proiectat un interviu mai vechi cu Joana, tânără, care vorbește cu pasiune despre meseria ei, și care funcționează ca un flash-back și termen de opoziție față de prezent. După scena glacială a salonului burghez, partea a doua a spectacolului este dedicată acestui „dineu artistic”, târziu în noapte, cu discuții pretențioase, agresive și finalmente ridicole. Veghea funebă se transformă în farsă. Timpul se dilată, pe ritmul obsedant al Boleroului lui Ravel totul revine și urcă în intensitate, se prăbușește în vidul inexorabil al acestei lumi uzate. O răsturnare de situație în final explică titlul spectacolului grație unui invitat, un actor de la Teatrul Național, ținta pînă atunci a atacurilor autorului (Bernhard vorbea pur și simplu de Burgtheater) : soluția ar fi să ne întoarcem la natură, la pădurea cu arborii săi înalți, cu arborii săi sortiți tăierii... Recunoaștem imediat „la griffe” sau semnătura lui Bernhard, este ceea ce îl atrage pe regizorul polonez: critica extrem de violentă a unei lumi artistice ce și-a pierdut idealurile, compromisurile între lumea artistică și intelectuală cu cercurile politice și în același timp precizia bisturiului cu care operează în adîncurile ființei umane. Tonul este caustic, ironia și chiar autoironia mereu prezente, identice la autor și la regizor. Și aici vocile lor par să se confunde. În final, sunt proiectate ultimele rînduri din romanul lui Bernhard: „...urăsc acest oraș, urăsc Viena, totuși sunt forțat s-o iubesc, urăsc acești oameni dar sunt forțat să-i iubesc...acest oraș este orașul meu și va fi întotdeauna orașul meu...”

Răfuielile lui Thomas Bernhard și Lupa cu teatrul instituțional nu mi s-au părut niciodată atît de utile decât în seara cînd am asistat în curtea de onoare a Palatului Papal la *Regle Lear* într-o nouă versiune scenică de Olivier Py, directorul și selecționarul Festivalului. Py semnează traducerea, adaptarea, regia, scenografia și luminile...O parte din actori îi părăsisem vara trecută într-un alt spectacol de Py, spectacol fluviu, narcisisc, bineînțeles, creat și jucat și el la Fabrica. O declarație de dragoste formidabilă făcută teatrului, *Orlando ou l'impatience*. „Cînd toate adevărurile au murit, nu ne mai rămîne decât teatrul” ni se spunea undeva în acest spectacol, care vorbea și el despre teatrul de azi și de întotdeauna, despre politică, spiritualitate și esența divină a bucuriei. Și am venit din nou către acest teatru pe care Py m-a împins să-l iubesc. Dacă i-am regăsit pe cei doi interpreți principali, Mathieu Dessertine, Edgar, și Philippe Girard în *Lear*, decepția a fost pe măsura așteptărilor de odinioară. Shakespeare în Curtea de onoare a Palatului Papal, de la legendarului *Richard al II-lea* al lui Jean Vilar, este în gradina sa...nimic mai firesc decât maiestatea zidurilor, cerul

înstelat și briza mistralului ce suflă ca un duh vrăjmaș pe câmpul de bătălie. Py vrea să facă un Lear „contemporan” și umple scena cu eșafodaje și gradene din lemn brut, ca niște lăzi de aprozar, un dulap unde se ascunde bufonul, o pianină, și chiar statuia unui cerb uriaș ce apare pentru a fi încălecat câteva secunde și apoi retras din scenă. Un înscris luminos străjuie scena „*Ton silence est une arme de guerre*” și apoi un altul *Rien*, Nimic, sau cum se spune, *ex nihilo nihil*. Referința imediată poate fi la tăcerea Cordeliei și mai târziu, legată de o declarație a regizorului, despre neputința cuvintelor după ororile de la Auschwitz...Dar aici suntem în discursul „despre” și nu în concretul scenei...Personaje bizare traversează scena, bastardul Edmund e îmbrăcat într-un costum de piele neagră cu o casca cu coarne de drac și călare pe o motocicletă cu care face tururi vijelioase, în scena furtunii, sărmanul Lear în pielea goală și fidelul Kent sunt cocoțați pe scaune și țipă disperați, urletele sunt dealtfel permanente, deși actorii au microfoane HF. Bufonul are un tutu de balerină ca și biata Cordelia, ce moare în câțiva pași de lebdă rănită. De fapt, în prima scenă când refuză să-și declare bombastic dragostea față de tată, spre deosebire de surorile ei, i se lipește o bandă de plastic neagră pe gură și bufonul va declama replicile ei...Ceea ce funcționează însă eficace, ca forță a ideii plastice, este spre final, când scena se dezgolește treptat și de sub scînduri apare o țărînă neagră, răscolită, ca cea a gropilor comune din ultimele războaie. Aici vor dispărea treptat într-o gaură neagră toate personajele. Traducerea, ce se vrea și ea „contemporană”, nu e decît banală și simplistă. Olivier Py e totuși un autor cu un verb inspirat, inepuizabil și mă gîndesc cu regret la această dezlănțuire de energie și false idei, aruncate la grămadă, ca o mașină de război dadaistă... ce ne mai rămîne cînd toate adevărurile au murit și nici teatrul nu se simte prea bine...

Thomas Ostermeier cu *Richard al III lea* refuză o contemporaneizare de suprafață a piesei. „Cee a ce caut la Shakespeare, spune el într- carte de convorbiri apărută în franceză cu ocazia Festivalului,¹⁵⁶ ceea ce fără îndoială nu e prea original, este un univers ce joacă cu elemente actuale dar fără să grefeze în mod provocator lumea noastră de azi.” Și mai departe: „Scenele lui Shakespeare sunt ca niște cuburi de sticlă: există una, sau două sau cinci sau șase laturi prin care poți să privești. In această strălucire multidimensională stă toată frumusețea. Restul e foarte simplu.” Pentru acest spectacol, creat la Schaubühne în februarie 2015, el a imaginat împreună cu scenograful său, Jan Pappelbaum, un spațiu special, o reconstituire a teatrului elizabetan, permițînd un contact mai direct cu publicul, scena ce avansează ca un pînten în sală și înconjurată pe trei părți de gradene. La Avignon a trebuit să se mărginească însă la un spațiu *à l’italienne*, scena Operei Grand Avignon. Actorii vor traversa adesea sala, Richard, Lars Eidinger (a jucat la București în *Hamlet*, al aceluiași Ostermeier) se va adresa adesea publicului ca la un complice. Personajul e văzut ca un individ handicapat de tare fizice teribile, un veșnic lăsat în margine și care se amuză să provoace crimele ca un adolescent răutăcios ce-i place să chinuiască și să ucidă, ca un joc. Deschiderea spectacolului e superbă, pe un ecran sunt proiectate, pe fundalul pictat ca o poartă grea, de epocă, rezumatul războiului celor două roze și urcarea pe tron biruitoare a regelui Eduard al IV-lea. Aici mi-au prins bine cele 18 ore de spectacol cu *Henric al VI lea*, al lui Thomas Joly, spectacol jucat și el vara trecută la Fabrica, și care se încheie anunțînd venirea viitorului Richard al III-lea. Pe o muzică plină de ritm, Thomas Witte, batteur de jazz, e prezent tot timpul în dreapta scenei, personajele vin din sală în ținută de bal și dispar

156 Gerhard Jörder, *Ostermeier, backstage*, Paris, L’Arche Editeur, 2015.

în spatele proții ce se deschide în fundal, petrecerea după victoria finală se dezlănțuie, sub o ploaie de confetti aurite. Richard apare, tot din sală, tîrîndu-se ca o insectă uriașă, hidos și schiopătînd. Din podul scenei coboară pe o coardă un microfon cu o lampă ce-i luminează rînjetul, îl prinde și începe în germană, apoi în engleză cunoscutul monolog *The winter of our discomfort*, Iarna nemulțumirii noastre...se agață apoi de coardă și se leagăna peimejdioas peste sală, pentru a dispărea dintr-un salt. Scenele se înlănțuie, ritmul se accelerează, în centru rămînînd mereu silueta diformă a lui Richard, împovărat de prea multe tare fizice (am văzut la Festivalul Shakespeare de la Craiova din vara trecută un *Richard III* venit din Africa de Sud, mai puțin handicapat, dar cu un farmec veninos nu mai puțin teribil). În scena finală a bătăliei, Richard e întins și delirează pe un pat ca un cataflac, ultima replică e șoptită tot în engleză, *My kingdom for a horse*, regatul meu pentru un cal...coarda metalică coboară din înălțimi, îi prinde un picior, îl ridică și-l lasă să spînzure ca o vită agățată într-un cîrlig de măcelărie...Publicul nu s-a înșelat, afară mulțimea fremăta, spera, se înscria pe liste de așteptare în fiecare seara, în fața Operei nu departe de Palatul Papal, inima Festivalului bătea aici...

În sala Gimnazului de la liceul Aubanel, un spectacol al unei trupe tinere venite din Talin, cu un proiect de teatru care intriga mai ales prin numele său, *Teatrul NO 99*: ceea ce înseamnă că au început cu un spectacol numărul 100 și că o numărătare inversă decontează fiecare spectacol, cînd vor ajunge la zero, trupa se va desființa. Deocamdată sunt la numărul 43... Teatrul a fost creat de Ene-Liis Semper, scenografă și artist video, și de Tiit Ojasoo, regizor, și este prima dată cînd vin în Franța. Titlul spectacolului este și el ciudat dar clar în felul său: *Soția mea mi-a făcut o scenă și a șters toate forografiele noastre de vacanță*. Soțul nefericit va încerca să reconstituie aceste fotografii sau amintiri cu un grup de personaje, care nu au nici o legătură cu faptele, dar cu care încearcă să refacă imaginea, cadrajul și situația. Personajele se supun și execută toate indicațiile, totul e destul de comic și bine realizat – o performanță, imaginile sunt proiectate *live* pe un ecran în stînga scenei. Dar totul scapă curînd de sub control, personajele se revoltă, un soi de nebunie colectivă eliberatoare cucerește scena. Spectacolul pune desigur problema imaginii ce se găsește în centrul vieții noastre dar cred că spectacolul mai poate fi văzut și prin altă latură. Viața, realitatea nu pot fi reconstituite, silindule se declanșează neprevăzutul, drama; și asta m-a dus cu gîndul la filmul lui Pintilie, *Reconstituirea*, din 1968, care se sfîrșea cu un omor.

Trecînd în „cîmpia” nesfîrșită a Festivalului off (și anul acesta peste 1300 de spectacole) am descoperit o piesă formidabilă, *Don Juan se întoarce de la război* de Otto von Horvath, la Théâtre des Halles, jucată de o trupă subvenționată, Centre dramatique national d’Alsace, din Colmar, spectacol care va veni și la Paris în decembrie. Un text din expresionismul tîrziu, scris în 1935, dar situat imediat după dezastrul primului război mondial. În vîltoarea necontrolată a Off-ului care amesteca în arșița acestei veri tropicale cîteva boabe de grîu și multă neghină, acest Don Juan era realmente o oază unde teatrul respira în liniște. O liniște de moarte, printre ruine și răni ascunse. Suntem în Germania din iarna lui 1918, o țară de văduve și de femei singure, unde eroul traversează o lentă coborîre în infern, după modelul dramelor expresioniste, *stationendrama*. Don Juan e un soldat, amnezic și bolnav, care revine și-și caută zadarnic logodnica pierdută, în chipurile tuturor femeilor care-i ies în cale. Spectacolul, regizat de Guy-Pierre Couleau,

e construit extrem de simplu, din câteva falduri de cortină în fundal, ce-și schimbă culoarea pentru fiecare din cele trei acte, cu un panou pe care sunt afișate titlurile fiecărei scene, câteva acorduri muzicale, din jocuri de umbre și lumini, schimbări rapide de situație și personaje. Un teatru jucat sub un *chapiteau*, sau un cort imens, ca un teatru de bîlci, bazat pe trei actori formidabili. Două actrițe joacă 35 de femei, de vârste și condiții diferite, de la infirmiera, bunica sau lesbiana geloasă la adolescența, sau la dama din înalta societate, toate pradă farmecului său, și care care nu-l vor ierta pînă la mormînt. Nils Ohlund este un Don Juan de o seducție stranie, ce se desprinde din umbră, „zburător cu plete negre”, cinic și disperat, fragil și redutabil, iremediabil Don Juan, ce moare singur, acoperit de zăpadă pe mormîntul iubitei părăsite.

Războiul este în toi și în piesa lui Matei Vișniec, *La mémoire des serpillères*, sau *Memoria cîrpelor de șters pe jos*, jucată de Compania Umbral la teatrul Présence Pasteur. Este fără îndoială un război din zilele noastre, scriitorul a fost impresionat și a scris mai multe texte despre războiul din fosta Iugoslavie. Aici, ținta e dublă: războaiele stupide purtate de personaje clowni și o anume presă de scandal ce manipulează și hrănește isteria și opinia publică. Piesa îmi amintește un roman al lui Vișniec, inedit în Franța, *Dezordine preventivă*, apărut în 2011 la Cartea Românească. Piesa mi se pare astfel un soi de stop-cadru cu un zoom înainte pe aceeași tematică a războiului și ale cărei amare observații le trage din experiența sa de jurnalist. Luați de pildă lecția despre cum poate fi prezentată o știre pentru a trezi interesul canibal al publicului. Se adaugă aici și un alt personaj, o prezență obsedantă la Vișniec, șobolanul, purtător al unei civilizații ascunse și concurente. Ne îndreptăm oare spre o lume mai bună, dirijată de aceste rozătoare inteligente, care propun un creier unic și comun pentru toată specia ?...Textul a găsit interpreți ideali în compania Umbral, ce practică arta clownului, estetică în care regizorul companiei a mai montat cu aplomb și umor și alte texte de Vișniec. Victor Quezada-Perez nu este așa dar la prima întâlnire cu teatrul lui Vișniec, excelent interpret al *Cabaretului cuvintelor*, printre altele, și spectacolul său e extrem de viu, de un umor naiv și în același timp plin de cruzime, ceea ce se întâmplă cînd lași să se dezlănțuie un grup de tineri clowni ce se joacă de-a războiul, alături de un jurnalist, prizonier al informației ca nouă artă de spălare a creierului, alt motiv „vișniecian”, vezi *Omul pubelă* sau *Teatrul descompus*. Căci cîrpele de șters pe jos sunt jurnaliștii unei anumite prese. Victor Quezada-Perez își cunoaște așa dar autorul pe de rost ceea ce îi permite să transcrie în limbaj clownesc estetica lui Vișniec fără să-i denatureze sau diminueze sensul. Ii place dealtfel să spună că el nu face *une mise en scène*, ci *une mise en clown*...Spectacolul a fost nominalizat de un juriu de presă al Festivalului Off printre cele mai bune spectacole ale Festivalului, pentru Premiul Coup de coeur du Off, 2015.

La revedere Avignon, ne revedem vara viitoare !

Dilema veche, nr.598, 30 iulie – 5 august 2015.



Teatrul ca tehnică de rezistență sau scurtă și falsă vacanță provensală

Festivalul de la Avignon la cea de a 70-a ediție, 6-24 iulie 2016

Cu un focus pe teatrele din Orientul mijlociu și un afiș semnat de un artist franco-algerian, Olivier Py, aflat astăzi la cea de a treia ediție a mandatului său, a făcut din Festivalul de la Avignon o platformă unde teatrul și politica s-au întâlnit pentru a răspunde unei lumi în criză, pradă deznădejdiei și spaimelor, terorii și lipsei de ideal. Un Festival coerent, extrem de puternic și de generos, o selecție oficială de 63 de spectacole cu 289 reprezentații în 39 de locuri de joc, într-un evantai de manifestări și întâlniri, un forum uriaș ca un spațiu de rezonanță tulburătoare. Era imposibil să nu simțim vibrând sub noi, ca în Livada de vișini cehoviană, sunetul surd al unei corzi ce pleznea undeva în adâncuri.

Am ajuns la Avignon imediat după atentatul de la Nisa, în plină stupefacție, amestec de teroare și de incredulitate. Și totuși, Festivalul a continuat, atmosfera festivă, forfota voioasă, abia știrbite. Un curier special adresat pe 15 iulie de Olivier Py participanților la Festival sublinia „în aceste zile de doliu ... forța noastră este astăzi să fim împreună. Un gest de rezistență.” Și continua: „În fața celor ce vor să ne impună tăcerea, nu vă cerem un minut de tăcere, dimpotrivă, vă propunem să aplaudăm împreună forțele vieții”. Și spectatorii au continuat să aplaude seară de seară, să sfideze vocile nopții, pe un fundal de luciditate și de conștientizare asumată. Controale de securitate minuțioase la intrare, acceptate ca o nouă regulă a unei „normalități” inerente. Apocalipsa e pentru mâine, un avertisment pe care teatrul îl lansa aproape în fiecare seară, promițând în același timp să rămână un spațiu de rezistență și de utopie creatoare. Anul acesta Olivier Py plasase Festivalul sub titlul „dragostei de posibil” și se întreba : „Cum să trăim când politica e fără speranță și a uitat viitorul? Cum să trăim când ideile nu mai au nicio valoare, când corpul social este sfîșiat, speriat, redus la tăcere?...Când revoluția este imposibilă ne mai rămîne teatrul.”

Les Damnés, Blestemații, sau aceste suflete condamnate la infern...

Cu *Damnații* flamandului Ivo Van Hove în Curtea de onoare a Palatului Papal, Festivalul se deschidea superb și somptuos. Trupa actorilor de la Comedia Franceză, venită la Avignon după o lungă absență de peste 20 de ani, aducea un lustru special, dubla emoția așteptării. Trompetele au răsunat în noaptea fierbinte, răcorită de suflul mistralului, o altă tradiție a locului, de la Jean Vilar sau Gérard Philip încoace. Ivo van Hove a plecat de la scenariul filmului lui Visconti, din 1969 și declară că nu a văzut filmul înainte, ceea ce e foarte clar și în același timp fascinant cum, păstrînd

scenariul literar, aproape replică cu replică, film și spectacol se privesc în oglindă, identice dar diferite. Două chipuri monstruoase în apele unei oglinzi cu ape tulburi. Van Hove nu caută neapărat să copieze sau să inventeze alte imagini sau altă istorie, ci pur și simplu povestește altfel, dar păstrează aceeași sevă otrăvitoare ce izbucnește în final cu o violență a timpurilor noastre. Istoria unei familii de industriași atrasă în cercul infernal al regimului nazist, o istorie teribilă, plină de asasinate, trădări, viol, pedofilie, incest, crime în masă și trădări în lanț. Istoria începe cu incendierea Reichstagului și sfârșește cu imagini din lagărul de concentrare de la Dachau, imagini de arhive sau filmate în direct sau înregistrate (noaptea cuțitelor lungi). Actorii sunt prezenți permanent, imensul platou scenic, o deschidere de 40 de metri, e străjuit în stînga de cîteva oglinzi de machiaj. este spațiul privat, unde personajele se pot odihni dar unde pot fi urmărite de cameramani, mereu la pîndă, pentru prim planuri sau detalii; în dreapta, pe o platformă, stau la rînd șase sicrie deschise. Aici vor fi depuși, fiecare personaj asasinat, apoi capacul e închis în vreme ce pe ecranul central putem vedea urlînd, morții uciși și sortiți infernului. Personal prefer cînd Van Hove lucrează cu actorii săi flamanzi (ca de pildă, *The Kings of war*, după Shakespeare) e o problemă de ritm și de sonoritate a limbii. Cu actorii de la Comedia Franceză pactul e diferit. Stilul „grande famille” impune, mai onctuos și pervers în același timp. Denis Podalydes e poate cel al cărui joc sobru, extrem de precis și de rece corespunde cel mai exact stilului regizorului flamand. În rolul moștenitorului scelerat, Martin, Christophe Montenez, a construit un personaj neliniștitor, cu un farmec veninos și fatal. În final, cînd toți cei ce au făcut pactul cu diavolul nazist au dispărut în sicrie, rămas singur în scenă, Martin se dezbracă, gol ca un damnat din limburile infernului, se acoperă de cenușă și întoarce către sală o armă automată – replica imaginii de pe ecran – cu care mitraliază sala. Momentul e puternic, șocant chiar, pentru un public traumatizat de amintirea Bataclanului; pentru regizor, istoria „blestemată” se poate repeta astăzi, într-o epocă cînd se trezesc extremele politice, populismul, terorismul. Și dacă i se poate răspunde că epocile istorice nu sunt aceleași, imaginea scenică opune un adevăr evident: armele sunt făcute să ucidă.

Umbrele fascismului reînviat

Nu este singurul spectacol care la Avignon s-a terminat cu un apocalips ce bate la ușa noastră. La Krystian Lupa însă teroarea se instalează treptat, din tăceri și umbre lugubre, dineul burghez e instalat în jurul unei mese în vreme ce pereții încep să vuiască și un zgomot surd cutremură pereții și înghite o lume ce se scufundă. *Piața eroilor*, montat la Vilnius, pe scena Teatrului Național lituanian, este cel de al șaptelea spectacol al regizorului după Thomas Bernhard. Și aici textul este inspirat de oroarea nazismului și de posibila sa resurgență în zilele noastre. Piesa, scrisă în 1988, un pamflet cu ocazia alegerii lui Kurt Waldheim președinte al Austriei, fost ofițer nazist, a făcut scandal la epocă și poate deranja și astăzi. Se pot auzi fraze ca „avem astăzi în Austria mai mulți nazisti ca în 1938”. Piața eroilor din Viena este piața unde Hitler a ținut un discurs în 1938 cu ocazia anexării Austriei la cel de al III-lea Reich. Într-un apartament lugubru, cu ferestrele spre Piață, cu mobilele deja împachetate de plecare se pregătește înmormîntarea profesorului Schuster care s-a sinucis aruncîndu-se pe fereastră. În actul doi, asistăm la o serie de diatribe lansate de Robert, fratele profesorului, împotriva Austriei, a îndobitocirii indivizilor prin nivelarea culturală și artistică, un apocalips programat, care va vedea umanismul literatura și arta vîndute sirenelor vulgarității și mediocrității. Textul lui Bernhard, scris puțin

timp înainte de dispariția sa în 1989, poate fi văzut ca un text testamentar al unui intelectual disperat de falimentul gândirii, al politicii, al culturii europene, disperat de evoluția lumii unde s-a pierdut orice simț al frumosului și al adevărului, teme recurente în teatrul lui Bernhard. Lupa construiește un univers din tăceri și cuvinte murmurate, unde replicile, lente și rar picurate, au o intensitate dusă pînă la incandescență. Un teatru simplu, plin de vibrații ascunse, într-un spațiu gri, aproape vid, cu lumini reci, transcedat de prezențe obscure, ce conduc treptat spre explozia finală, cînd se trezesc vechii demoni...

O tigresă ce venea de departe - la Teatrul Benoit XII două spectacole puse în scenă de Sofia Jupither.

Și monologul *20 noiembrie* de Lars Noren, cunoscut în România grație spectacolului sibian semnat de Eugen Jebeleanu, este un text care suna extrem de puternic în contextul actual, monologul unui adolescent german ce se pregătea să facă un măcel în fostul său liceu înainte să se sinucidă. Este un text documentar, căci Noren a folosit jurnalul intim, real, al adolescentului și spectacolul suedez păstrează această dimensiune teribilă a „faptului divers”, sobru, simplu, glacial, cu un interpret precis și implacabil, și pe care l-am regăsit în cu totul alte registre în cel de al doilea spectacol al Sofiei Jupither pe textul Gianinei Cărbunariu, *Tigern*, sau *Tigrul sibian* în română. Textul a fost scris acum cîțiva ani și pleca de la un fapt divers, un tigru ce scăpase din grădina zoologică din Sibiu și care a terorizat orașul înainte de a fi omorît. Anul trecut, tot la Avignon, o companie franceză jucase textul, pus în scenă de François Bergoin în ediția Off, sub titlul *La tigresse* și m-am amuzat să văd subtitlul sau explicația, „un documenteur” cuvînt compus, imaginar, ce alia documentul și ideea de afabulație, *menteur*... În fond, nu spunea Cocteau că arta este o minciună ce zice adevărul? Textul însă a fost salutat și atunci de critică ca puternic și necesar, metafora Străinului ce deranjează fiind perfect lizibilă. La început era deci ideea de a face o parodie a genului documentar, gen în care autoarea este pionieră în România și unde continuă să exploreze noi căi. În contextul actual însă, fabula tigresei, sau a străinei în oraș, fugărită și eliminată, s-a încărcat cu nuanțe noi. Dovada că, intuitiv, Gianina Cărbunariu, ca toți artiștii sensibili la sunetul vremii, a știut să identifice un motiv ce a căpătat sensuri grave. Spectacolul Sofiei Jupither este extrem de simplu și în același timp inventiv, cu cinci actori ce traversează cu umor și inteligență o serie de personaje, de la șoferi de taxi și bancheri la vrăbiuțe și alte făpturi cu pene sau cu blană. Spectacolul păstrează astfel ironia și verva textului, substratul absurd, sugerînd în același timp gravitatea ascunsă a metaforei. Dacă publicul se amuză cu bună voie, intrînd în joc, rîsul nu rămîne însă niciodată inocent și cred că textul și sensurile sale actuale vor continua să bîntuie o vreme spiritele.

„Bobo” din toate țările, uniți-vă! sau autoparodia ca detergent radical.

Rîsul era o armă teribilă și în curtea Liceului Aubanel, deși și aici vom asista la un apocalips ediție specială. Acum doi ani, deja, spectacolul *La Imagination del futuro*, venit de la Santiago de Chile, creație colectivă a companiei Re-Sentida, în regia lui Marco Layera, cucerea cu voioșie publicul și suscita indignarea stîngiștilor puri și duri. La 40 de ani de la moartea lui Salvador Allende mitul eroului național era pus în discuție, luat în derîdere, și, de ce nu, nu era oare Marx cel care ne avertiza că omenirea se desparte rîzînd de trecutul ei? Iată-i așa dar, din nou la Avignon,

cu *La Dictadura de lo Cool*, cu aceeași frenezie explozivă și paradoxală, căci în obiectivul satirei, fără milă, juisivă și excesivă, se află propria lor categorie socială, un mediu mic burghez dar care a știut să reunească beneficiile oferite de sistemul capitalist și conștiința socială a mediilor progresiste. Paradoxul rezidă așa dar aici, critica acerbă vine din interior, e vorba de propria lor imagine, și de ce nu, cea a noastră, spectatori ai Festivalului In, beneficiari ai unei stîngi privilegiate, „*la gauche caviar*”, sau „*les bobos*”, contracție de *bourgeois* și *bohème*. *La Dictadura de la Cool* se vrea o fotografie monstruoasă a epocii noastre, declară regizorul, inspirată de *Mizantropul* lui Molière, de romanele lui Houellebecq sau de textele Comitetului invizibil (mai precis, de *L'Insurrection qui vient*, eseu politic, publicat în Franța în 2009 și semnat de un Comitet invizibil). „Facem parte din ce criticăm și nu știm cum să rezistăm „. Nu e întâmplător nici faptul că spectacolul a fost creat la inițiativa Teatrului Hebbel am Ufer din Berlin, în cadrul centenarului Peter Weiss, și trebuia să plece de la textul acestuia, *Estetica rezistenței*. *La Dictadura de lo Cool*, vezi *cool attitude*, este o creație colectivă. În timpul unei nopți de întîi mai, probabil la Santiago, o atmosferă de efervescență animă străzile, pe scena plină de luptătoare și culori, un grup de amici legați de elita culturală și artistică de stînga se reunesc pentru a serba numirea unuia dintre ei ca Ministru al culturii. Acesta decide însă să boicoteze petrecerea și refuză să continue jocul și să profite de sistem. Totul sfîrșeste printr-o revoltă masivă și sîngeroasă a străzii, în vreme ce femeia de menaj, obligată să poarte un costum ridicol de urs, dă cu aspiratorul și adună resturile petrecerii. Faptele sunt grave, dar expuse într-o dezlănțuire de o energie comunicativă. Ritmul e nebun, muzica e asurzitoare, Stromae, Gasolin, etc. Actorii sunt urmăriți în culise de camera mobile, imaginile sunt proiectate pe un ecran, la un moment dat, banda de amici defilează cu panouri *Peace not war*, *Don't kill animals* sau *We are all the same*, ironia e cruntă, care prinde în plasă cîțiva *bobo* inocenți din sală, care aplaudă...o punere la punct radicală, trăim o epocă cînd „a fi solidar nu a fost niciodată atît de confortabil”.

Avignon la ora rusă, sub cerul liber sau la FabricA de iluzii

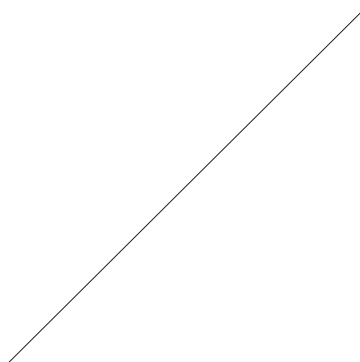
Am descoperit vara aceasta cariera mitică de la Boulbon, acolo unde în 1985 Peter Brook a jucat sub cerul liber *Mahabharata*, în fața falezei de piatră, pe solul plin de pietre și nisip, ca o plajă imemorială a umanității. Am fost așa dar să văd o adaptare după *Frații Karamazov* de Dostoievski, pus în scenă de un tînăr regizor, Jean Bellorini. Cinci ore despre Bine și Rău, despre noțiunea teologică de Dumnezeu, morala intimă și judecata supremă. Bellorini, care semnează și scenografia, a construit o scenă pe a cărei lungime circulau pe niște șine platforme cu elemente de decor (soluție pe care o văzusem deja într-un spectacol memorabil al Arianei Mnouchkine, *Les Ephémères*) și în mijlocul ei, un soi de cabană de lemn cu acoperișul plat, pe care se putea circula și care era identificată ca o *datcha*, inevitabilă pentru „rusitatea” poveștii. La ce bun să construiești însă un alt decor în acest cadru natural fabulos, poate doar pentru că spectacolul va fi reluat pe scena Teatrului Gérard Philip din Saint-Denis, condus de regizor. Costumele sunt semnate de Macha Makeïeff, în același stil kitsch pitoresc cu care a îmbrăcat odinioară personajele din serialul TV *Les Dechiens*, efectul grotesc e garantat și aici. Adaptarea e semnată de Bellorini și Camille de La Guillonnière, care, travestit în Dame Loyale, prezintă spectacolul cu umor și explică, tendință brechtiană fără îndoială, firul povestirii. Cîteva lungi „tuneluri” sau tirade interminabile, ca cel al Marelui Inchizitor, îngreunează inevitabil spectacolul. O prea

mare profuziune de detalii, un text prolix și fără intensitate. Dar pariul de a adapta un asemenea text fluviu era riscant și spectacolul, ca și adaptarea mai au nevoie de câteva ajustări, bolta cerească nu salvează totul.

Pentru Kiril Serebrennikov, romanul lui Gogol *Suflete moarte* este „o capodoperă de tristețe”, nu există nicio licărire de speranță în lumea lui Gogol, spune tot el în programul de sală. Și poate din cauza asta, spectacolul realizat la teatrul moscovit pe care-l conduce, Centrul Gogol, este o farsă genială, între circ expresionist, cabaret și revistă gay. Un spectacol coral, întretăit de numere de actori formidabili, de șansonete acompaniate la pian, ce vor ritma această sarabandă nebună, opt actori ce vin și revin, trec de la un personaj la altul, bărbați sau femei, într-un ritm nebun. Scenografia e simplă, un soi de cutie din lemn compresat, nici video, nici construcții sofisticate. Un joc corporal, excesiv și generos până la epuizare. Cicikov străbate Rusia feudală a anului 1842, vrea să cumpere suflete, sau servi morți, escrocheria e complicată, dar corupția e generală, nimic nu e sigur...O Rusie caricaturală, o farsă exuberantă și care trimite în final, cu o anume melancolie și gravitate la destinul unui biet ins, suflet obosit și disperat, simbol al unei țări, pierdut pe un drum, ce se întinde la nesfârșit: „Rusie, ce vrei de la mine” răsună refrenul final, reluat în cor de actori, o melodie largă ca nostalgia născută din stepele ruse, și în sala avignoneză de la FabricA, un fior trecea în acest rar moment, ca o licărire neașteptată de speranță...

P.S. Era utopic deasemenea să pot vedea și scrie despre tot ce a oferit Avignonul vara aceasta. In și Off. Nici bogăția de tilturi ale Festivalului Off (1416 de spectacole în 129 locuri de joc) care meritau o discuție aparte, nici multe alte spectacole sau propuneri artistice din In, nu și-au găsit loc din nefericire în scesta câteva note răzlețe de spectator... frenetic.

Dilema veche, nr 650, 4-10 august 2016



Olivier Py între două mandate. Feminin, masculin, transgender. Festivalul de la Avignon, 6 - 26 iulie 2017

Deschis în noaptea de 6 iulie în Curtea de onoare a Palatului Papal cu o Antigona niponă, ceremonie de fantome albe pe o oglindă de ape calme și senine, încheiat trei săptămîni mai târziu cu un spectacol după poemul lui Leopold Senghor, La Femme noire, odă negritudinii, între poezie și cînt, cea de a 71 ediție a Festivalului In de la Avignon, a fost o ediție „mai blîndă, mai liniștită, mai calmă decît cea de anul trecut”, după spusele lui Olivier Py, al cărui mandat la direcția Festivalului a fost reînnoit pentru încă patru ani. Termenul de comparație fiind cel al ediției trecute, între atentate și premoniții apocaliptice, și cu toate acestea cu o participare record, 95 % din locuri vîndute. Anul acesta, cu un procent în lejeră scădere, 91 %, bilanțul rămîne convingător: 59 de spectacole, 300 reprezentații în 39 de locuri.

„O voi, nori, minunați nori!”, se intitulează editorialul lui Olivier Py la această ediție, și continuă, „timpurile sunt prea severe pentru a renunța la speranță, pentru a face din artă doar un obiect decorativ și ca frumosul să fie separat de bine. Operele de artă spun adevărul și cînd ne e sete de adevăr, cînd ni se pare că toate perspectivele politice au devenit în mod scandalos prea realiste pentru a fi oneste, operele de artă devin singurul adevăr care nu ne copleșește.” Mai concret, dacă aceste frumoase declarații de principii mi se par nebuloase, între nori trecători și vocație politică, după ce anul acesta femininul a avut întîietate asupra masculinului, după spusele sale, Olivier Py anunță pentru ediția viitoare un Festival a cărui tematică principală va fi cea a genului: „Transidentitate, transsexualitate, libertatea de a fi ce vrei.”

Și a fost prima seară: magia Curții de onoare a Palatului Papal, cele trei chemări ale trompetei ce cheamă în noapte spectatorii, spațiul imens cu gradenele amețitotare unde urci și cobori pierdut pe treptele unui eșafodaj uriaș, zidurile înalte care-ți fac față în cele din urmă, adăpost precar din calea mistralului bine venit... Locul l-a impresionat de la prima vizită pe Satoshi Miyagi, regizorul japonez al acestei *Antigone*. Palatul papal erijat de cîteva secole pe o stîncă ce domină Ronul reprezenta pentru el locul ideal unde se înfruntau puterea religioasă și cea politică. Antigona se opune lui Creon și alege să-și înmormînteze fratele ce și-a trădat cetatea, în numele ordinii arhaice, cea a ritualurilor străbune.

Pentru a rezista puterii terestre, Miyagi caută un domeniu unde ea nu mai are acces, cel al morții. De la bun început înțelegem că ne aflăm undeva dincolo de moarte. Șocul, de la intrarea în sală, e puternic. Intreg solul imensului spațiu scenic e acoperit de un strat de apă, sub o lumină argintie, din care se desprind câteva stînci. Actorii, în kimonouri albe se deplasează pe această suprafață, cu mișcări alunecate, line, parcă plutitoare. Spectacolul va începe însă cu un rezumat comic al tragediei Antigonei, De fapt este un gen al teatrului tradițional *kyogen*, un intermezzo ce rezumă subiectul piesei, un soi de parodie a supranaturalului, un complement indispensabil în reprezentațiile de nô. Alte împrumuturi vin din teatrul *wayang kulit*, teatru de umbre indonezian, umbrele uriașe ale personajelor se proiectează pe zidul înalt al Palatului. Esența teatrului nô este foarte aproape de mitul platonician al cavernei: „Am ținut corespondențe între structura teatrului nô și tragedia lui Sofocle, spune regizorul japonez. E vorba de un vis sau de o realitate, și care este realitatea?” Spectacolul surprinde și printr-o tehnică specială, proprie regizorului. Fiecare rol e dublu: un interpret pentru corp (*movers*) și altul pentru voce (*speakers*). Vocile sunt purtate până la limita cîntului, corpurile se mișcă în salturi și pași aluncați pe pînza de apă ce acoperă scena. Lectura spectacolului e complexă, spectatorul reface mental montajul unui film, imaginea e dublată simultan de bandă sonoră pentru a reface întreaga partitură. Spectacolul se încheie pe o notă de împăcare senină, mesajul înțelepciunii orientale. Polinice fratele ce a trădat Teba și i-a condus pe Argieni să atace cetatea are drept la un ritual mortuar, un luntraș întunecat depune pe apă câteva lampioane de hârtie ce plutesc pe această apă a Styxului ca niște suflete pierdute .. O punte sublimă între Orient și Occident, o superbă ceremonie la care sunt convocate umbrele și lumina, vii și morții...

Un alt spectacol oficiat într-un *no man's land* unde se negociază teatrul și forțele sale nevăzute a fost *Sopro*, Suflu, al portughezului Tiago Rodrigues. Personajul principal în jurul căreia se construiește spectacolul este Cristina, personaj real, ultimul sufleur la Teatrul Național din Lisabona. Meseria se stinge, sufleurul ca centru nevralgic, ascuns al teatrului sau plămînul prin care respiră teatrul. Pe scena degajată, unde printre arcadele din fundal flutură perdele albe, o femeie singură, între două vârste se plimbă cu un dosar în mînă. Așteaptă cu noi odată Printre scîndurile din planșeul scenei cresc câteva ierburi înalte, ca într-o clădire părărită, sau ruina unui teatru imaginar. Actorii intră pe rînd, Cristina rămîne în spatele lor, îi acompaniază și le șoptește textul. O călătorie în memoria teatrului, Cristina e paznica cuvintelor, o arhivă și o bibliotecă vie. Viața din culise e o viață plină de ficțiuni, de amintiri, de anecdote triste sau groțesite. Toate astea le aduce pe scenă, cu șoaptele ei femeia discretă din spatele actorilor, mereu în umbră. Superbă metaforă ce-i aparține regizorului, autor al spectacolului, inspirat de improvizațiile colective ale actorilor. Superb omagiu cu un invitat neașteptat, mistralul ce suflă în noaptea reprezentației, traversa scena, curtea centrală a mînăstirii des Carmes clădită în secolul al XIII-lea, realitate și imaginar se amestecau, teatrul prindea ființă cu fiecare suflare.

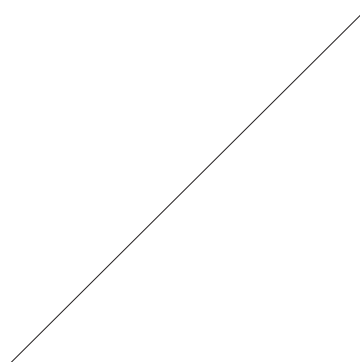
Fantome ar fi putut să bîntuie și *Casa Ibsen* adusă de actorii flamanzi de la Toonelgroep din Amsterdam, în regia celui mai european regizor australian, Simon Stone, născut în 1984 în Elveția, și care face parte din noua generație de regizori ce au adus o energie și o poftă nebună de a da totul peste cap. Nu există teatru fără polemică, spune el într-un interviu. Pentru prima dată la Avignon, revolta sa estetică e mai puțin evidentă de astă dată, dar solid construită.

Aici totul e construcție și deconstrucție, la propriu mai ales. E o saga familială în jurul unei case de vacanță, martor privilegiat al acestor istorii familiale ce traversează mai multe generații. De fapt spectacolul nu are mare lucru de a face cu dramaturgia lui Ibsen poate cu ideea secretului sau a cadavrului din dulap ce bântuie familiile onorabile din dramele ibsenine de la *Strigoii* la *Rața sălbatică*, sau *Constructorul Solness*, arhitect precum tatăl, patriarh scelerat din piesă. Și când un personaj se întreabă ce vor gândi cei ce vor veni după noi peste o sută de ani parcă aud personaje din Cehov. Textul e extrem de dens, sursele sunt utilizate mai degrabă ca atmosferă, o recitare a textelor ibseninene cu complicitatea activă a actorilor. „Este spiritul jazzulu, se explică Stone, recunoaștem de fiecare dată tema, dar asta sună nou”. Acțiunea se desfășoară între 1964 și 2017, ne găsim în fața unei structuri scenice, imensă mașină de jucat, casa, un cub imens cu pereți de sticlă, ce pivotează și dezvăluie în fața noastră diferite momente, cronologia e prezentată în dezordine, ritmul se accelerează pe măsură ce spectacolul avansează și dezvăluirile devin mai grave: violuri, pedofilie, un fiu mort de sida, sinucideri, incendiu criminal...casa va sfârși în flăcări, peste patru ore de spectacol dens, vîltoare finală a tuturor exceselor.

Frank Castorf semnează cu această *Cabală a bigoșilor. Romanul Domnului Molière după Mihail Bulgakov*, ultimul său spectacol la Volksbühne berlinez, pe care l-a condus din 1992. Provocator, incomod, Castorf nu e la primul conflict cu Puterea, încă din anii tinereții sale în Germania de Est. Teatrul este arta de a organiza scandalul, declara el într-un interviu. Nu întâmplător Castorf montează astăzi o piesă de Bulgakov, *Cabala bigoșilor*, interzisă sub Stalin, și care pune în lumină relațiile lui Molière la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, sau relația dificilă a artistului cu Puterea. Un triplu joc de oglinzi căci Castorf nu se sfiește să pună în ecuație propria sa situație la Volksbühne. Spectacolul conține alături de texte de Bulgakov și Molière, pagini din Racine, Heiner Müller, Fassbinder, multe dialoguri născute din repetiții. Și mai ales ultima scrisoare a lui Meyerhold, înainte de execuție. Spectacolul eveniment, ultima reprezentație a avut loc în Parcul expozițiilor din Avignon, un site polivalent de 27500 metri ². În acest spațiu imens scenografia profită de construcții fabuloase, în mișcare, mai întâi o caleașcă uriașă, care devine un teatru ambulant, sau cîteva celule închise, budoar sau salon, deasupra cărora atîrnă pînze pictate, stil baroc. Venind de undeva din adîncul spațiului, actorii se desprindeau din umbre și lumini, avansau vertiginos spre noi, prinși în prim planuri, urmăriți fără încetare de cameramani cu camere mobile. Castorf a fost dealtfel primul care a impus acest procedeu, urmărindu-și actorii necruțător în scenă, în culise, introducînd imagini înregistrate sau *live*. Spectacolul e un colaj colosal, film și video, toate formele de joc, de la *commedia dell'arte* la tragedia clasică și teatrul de bulevard, *performance* sau improvizații, dialoguri tembele stil tele-realitate. Jeanne Balibar, actriță franceză care joacă de cinci ani la Volksbühne, joacă de pildă un monolog al Fedrei în franceză, după în stilul suprarealist indicat de Artaud în conferința sa „Ca să sfîrșin cu judecata lui Dumnezeu”, și continuă în germană, într-o traducere de Schiller. Bulgakov e jucat în travesti de o actriță, Sophie Rois, care are și rolul de narator în off. Spectacolul se încheie cu moartea lui Molière într-un stop cadru pe un ecran central. Un spectacol uriaș, răvășitor, cîteodată enervant, căci există multe puncte de ruptură, de excese, dar care redevine repede pasionant, copleșitor.

Premiul pentru spectacolul fluviu al festivalului dar și pentru exuberanța cuceritoare a tinereții l-ar merita fără îndoială *Santa Estasi – I Atridi, sau Opt portrete de familie*, după Eschil, Euripide și Sofocle, 16ore, și câteva pauze, jucat în două zile, de un ansamblu produs de Emilia Romagna Teatro, din Modena. E vorba de un proiect pedagogic dirijat de regizorul Antonio Latella. Spectacolul s-a născut deci din acest stagiul și a antrenat tineri actori și dramaturgi sub 30 de ani. Cele opt portrete familiale sunt rescrise de 7 tineri dramaturgi. Astfel, acești noi Atrizi încarnă de tineri de azi convoacă și contestă figura tatălui în sînul unei societăți autoritare, responsabilitatea criminală a părinților. De la crima originală a lui Tantal, la Războiul Troiei și uciderea lui Agamenon apoi a Clitemnestrei și destinul final al lui Oreste, momentele se înlanțuie exuberante, inegale totuși, cu câteva efecte stroboscopice și rețete deja tocite de apel la public dar cu un umor negru într-un vacarm plin de o energie molipsitoare. Tinerii actori nu au nevoie decît de câteva elemente de decor, de mult talent și o imaginație dezlănțuită. Și ar trebui s-o vedeți pe frumoasa Elena urcată pe un cal de lemn colorat ca la bîlci și cîntînd *Yellow submarine* pentru a repeta cu Karl Marx, omenirea se desparte rîzînd de trecutul său...

Dilema veche, nr 702, 3-9 august, 2017



Festivaluri, vară și cifre

Franța este fără îndoială campioana mondială a festivalurilor, până la 2.500 în fiecare vară: arte ale spectacolului, rock, jazz, muzică clasică, benzi desenate, fotografie, oferta este pletorică. O mențiune specială pentru regiunea PACA – Provence-Alpes-Côte d’Azur, în sudul însorit, îmbinând vacanțe, turism și sete de cultură. Bineînțeles majoritatea sunt subvenționate: primării, departamente, regiunea și Statul finanțează în medie 45 % din buget, restul fiind acoperit din vânzare de bilete și câteodată, ca la Aix-en-Provence de mecenat. Dar dacă orașele se bat să găzduiască câte un festival, nu e numai pentru un certificat de splendoare culturală. Sutele de mii de festivalieri contribuie din plin la economiile locale. În 2012, un studiu publicat de un cabinet Nova Consulting pentru Festivalul de artă lirică de la Aix-en-Provence, arăta că fiecare euro de subvenție antrena în general 10 euros de recuperare economice, fie un total de 65 de milioane. Dificil de generalizat această formulă, pentru Avignon, de exemplu, raportul ar fi de 3,70 euros pentru 1 euro de subvenție, un scor mai aproape de rata mijlocie, 3,20 euros. Cîțiva nori se arată însă la orizont. Un raport publicat în mai 2016 de Pierre Cohen, fost deputat primar socialist din Toulouse, constată o diminuare de 6,5 % a ajutoarelor publice între 2014 și 2015. În zece ani, din 2004 la 2014, numărul festivalurilor subvenționate a trecut de la 342 la 175. Primele victime ale restricțiilor bugetare sunt întotdeauna festivalurile "tinere", din care 70 % au dispărut în mai puțin de zece ani. Dar scăderea bugetului a atins deasemenea și marile festivaluri ca cel de la Avignon, soldîndu-se cu o reducere a cheltuielilor de comunicare, a cheltuielilor artistice și o creștere a prețului biletelor.

În aceste vremuri când austeritatea se anunță la orizont, care sunt alternativele de finanțare sau de supraviețuire? Se face apel din ce în ce la platforme de *crowdfunding*, campanii de finanțare participativă înfloresc pe site-uri ca Kisskissbankbank. Partenerii privați, mecenat și sponsoring, sunt chemați în ajutor, citați pe larg în paginile din programul festivalurilor. Distincția dintre mecenat și sponsor este de natură fiscală: mecena beneficiază de o reducere fiscală de 60 % din donația sa. Sponsorul realizează o operație comercială și publicitară, care face să apară numele său, cheltuielile de sponsoring putînd fi deduse fiscal ca orice act de cumpărare. Toate aceste posibilități, care au stabilizat considerabil sectorul cultural, au fost fixate în august 2003, de legea Agaillon, fost ministru al Culturii sub Jacques Chirac.

Se spune că la Avignon, cu Festivalul cel mai dotat din Franța, subvențiile și șampania curg gîrlă...Fondat în 1947 de Jean Vilar, desfășurat în luna iulie, festivalul prezintă astăzi în jur de 60 de spectacole, pentru aproape 300 de reprezentații, reușind alianța originală între un public popular și o creație de prestigiu internațională. Cîteva cifre: în 2017 a beneficiat de un buget de 12,6 milioane de euro (în afară de prestațiile în natură, locații și personal, ale Primăriei și ale Comunității urbane Grand Avignon). Resursele sale provin 58 % din subvenții publice (din care 55 % de la Stat, 13 % Primăria Avignon, 13 % Comunitatea urbane Grand Avignon, 11 % regiunea PACA și 9 % Departanemt de Vaucluse) și 42 % din rețete proprii (bilete, mecenat, parteneriat civil, etc.) Cheltuielile se împart

astfel: 35 % activități de programare, producții și co-producții; 36 % amenajamente tehnice și funcționarea diverselor locuri de spectacol, 29 % administrație și comunicare. Festivalul a instituit relații de mecenat durabile și un cerc de întreprinderi parteneri și mecenii individuali. Generează avantaje economice în oraș estimate între 23 și 25 de milioane de euros. Și totuși, într-o conferință de presă, directorul Festivalului, Olivier Py, se plînge: "Capacitatea financiară a Festivalului nu a augmentat practic, lucrăm cu capete de sfoară." Se pune întrebarea : Festivalul de la Avignon merită 12,6 milioane de euros de subvenții ? I se reproșează un anumit elitism, faptul că nu mai atinge marele public, cu un repertoriu șocant și provocator. Printre argumentele pro se numără faptul că reprezintă o vitrină formidabilă pentru teatrul francez și un balon de oxigen pentru intermitenții din spectacol (regim special de șomaj al artiștilor și tehnicienilor de scenă). Festivalul Off, creat în 1966, cu peste 1400 de spectacole, cu puține subvenții publice, nevoit să facă apel la fonduri private, rămîne o discuție a parte, despre ceea ce am numi cel mai mare festival de teatru independent din lume.

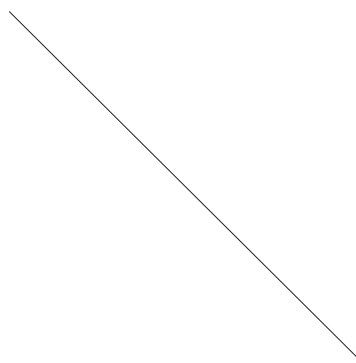
Nu departe de malurile Ronului, la Arles se desfășoară „Întîlnirile fotografice”, între 6 iulie -24 septembrie. Publicul de la Arles seamănă cu cel de la Avignon, cele două festivaluri se hrănesc reciproc și pot fi complementare. Festival creat în 1970 de fotografii Lucien Clergue,este primul festival de fotografie de renume mondial. Anul acesta vor fi expuși mai puțin artiști, 35, dar cu 3.500 fotografii, video și concerte de jazz. Un buget de 6,4 milioane, din care 3 milioane din subvenții publice (38 % finanțare publică, 43 % rețete proprii – bilete și produse derivate – și 17 % parteneriat privat). Frecventat de 100.000 de spectatori cu avantaje economice estimate la 9, 5 milioane. Particularitate: prezența unui mecena, o miliardară elvetică, colecționară de artă contemporană, Maja Hoffmann, care e pe cale prin investițiile sale să transforme Arles într-o mașină de promovare mondială a artei contemporane, grație Fundației sale Luma, creată în 2004, cu un buget astronomic de 150 milioane de euros.

Festivalul de la Aix-en-Provence plebiscitat de mecenat și sponsori, între 3 și 22 iulie 2017, este fără îndoială unul din cele mai prestigioase Festivaluri de operă din lume dar și printre cele mai scumpe. În mod paradoxal, la Aix, spectatorii nu plătesc decît 16,5 % din costul real al biletului. Subvențiile și mecenatul asigură partea cea mai importantă . Pentru 2017, cu o producție de 6 spectacole și un buget total de 22,44 milioane de euro, resursele se

împart în 4 categorii: subvențiile publice ale Statului și colectivităților locale, 8,1 milioane; parteneri privați, printre care Cazinoul din Aix, cu aproape 2 milioane, apoi fondul de mecenat și sponsori pentru 4,3 milioane. Vin apoi rețetele artistice diverse – audiovizual, turnee, drepturi de co-producție, 4,12 milioane, vânzarea de bilete atinge 3,69 milioane, Astfel spus, banii cheltuiți de festivalieri nu acoperă decât 16,5 % din costul de producție al operelor la care asistă. Suma poate părea modică, dar melomanii privilegiați care frecventează *Théâtre de l'Archevêché* și minunata sa curte în aer liber plătesc pentru cele mai bune locuri între 270 și 700 euro. Astfel, partea de subvenții publice și private e superioară celei ale Operei din Paris, cea mai subvenționată din lume, unde spectatorul plătește jumătate din costul real al biletului. Totuși, comparat cu alte mari festivaluri lirice europene, aristocraticul *Glyndebourne* sau *Bayreuth*, consacrat cultului lui Wagner, sau fastuosul Salzburg în Austria, Festivalul de la Aix rămîne un Festival cu resurse modeste. Programat imediat după Salzburg, care a produs anul acesta 50 de concerte și 12 opere, dar unde cei patru sponsori principali sunt Nestle, Audi, Siemens și Rolex...

Un gînd în încheiere pentru alt festival liric, unul din primele festivaluri europene în 1869, *Les Chorégies d'Orange*, pe margine prăpastiei financiare. Cu o autofinanțare de 85 % dificil de asumat, el trebuie să găsească 1,5 milioane de euro de urgență. Instituțiile de Stat au promis însă că vor găsi o cale de salvare. Întîlnire în 2018 așa dar...

Dilema veche, nr 708, 14-20 septembrie, 2017



La Festivalul de la Avignon, cu *Bonele* lui Genet, luptă de clasă și vitrină *chic*

Teatrul lui Jean Genet a fost de la bun început o capcană. Pentru regizori și actori/actrițe (dealtfel de la *Bone* la *Negri*, textele sale cele mai jucate, s-au experimentat toate variantele de gen sau travesti) sau pentru spectatori. Un soi de liturghie neagră în care unii regizori s-au pierdut de bună credință sau s-au delectat, cu o fascinație morbidă. Cît despre spectatori, veniți să se distreze sau să se relaxeze, ei asistă fascinați la un ritual, al cărui pericol nu-l sezonează de la bun început. Personajele lui Genet sunt monștri și simboluri (expresia îi aparține) ale unei umanități decăzute de la periferia societății : criminali, prostituate, codoașe, homosexuali și negrii. Pentru Genet ei sunt simboluri vii ale naturii noastre pervertite, ale erotismului și a felului sordid în care societatea occidentală tratează minoritățile defavorizate. Nu e uimitor că Sartre i-a dedicat în 1962 un studiu, *Saint Genet: Comedien et Martyr*. Cînd mult mai tîrziu, *Paravanele*, text montat în 1966 la Odéon de Roger Blin, șochează un public burghez, spectacol considerat "necivilizat și fetid" de un celebru critic de la *Figaro*,¹⁵⁷ dar mai ales pentru că răsturna toate codurile reprezentației clasice, respingînd orice iluzie realistă. "Fără să spun exact ce e teatrul, scria el în 1963 în prefața piesei, *Cum trebuie jucate Bonele*,¹⁵⁸ știu ce refuz să fie: descrierea gesturilor cotidiene văzute din exterior: merg la teatru ca să mă văd pe scenă (restituit într-un personaj sau cu ajutorul unui personaj multiplu și sub formă de poveste) așa cum nu aș ști și nici nu aș îndrăzni să mă văd sau să mă visez, și așa cum, totuși, știu că sunt."

Genet scrie *Bonele* în 1947 pentru Louis Jouvet care o pune în scenă la Théâtre de l'Athénée din Paris. Decorurile sunt de Christia Berard, unul din marii scenografi la epocă. "Comandată de un actor celebru, mărturisește mai tîrziu autorul, piesa a fost scrisă din vanitate, dar cu plictis. În același timp, deși mișcat de tristețea mohorîță a unui teatru ce reflecta prea exact lumea vizibilă, acțiunile oamenilor și nu ale Zeilor, mă străduiam să obțin un decalaj care să permită un ton declamatoriu. Speram să obțin abolirea personajelor – care nu se susțin de obicei decît prin convenția psihologică – în favoarea unor semne cît mai îndepărtate posibil de ceea ce trebuie să semnifice...Pe scurt, să obțin ca personajele să nu fie pe scenă decît metafora a ceea ce trebuiau să reprezinte".¹⁵⁹

157 Jean-Jacques Gauthier, celebru deasemenea pentru virulența cu care s-a opus teatrului lui Eugen Ionesco.

158 J. Genet, *Œuvres complètes*, vol, IV, pp, 279-81

159 □Lettre a Pauvert□, (Scrisoare către Pauvert), editor, în revista *Obliques*, nr 2, 1972, pp.2-4.

Claire: Tot ce vine de la bucătărie e un scuipat...

Două surori, Claire și Solange, bone într-o casă burgheză, își detestă patroana, cocotă de lux, și visează s-o asasineze, jucând între ele scena crimei, asumînd pe rînd rolul Doamnei și al celeilalte surori. Cele două au scris o scrisoare de denunț împotriva Domnului, dar la știrea eliberării lui, bonele se știu pierdute. Claire va bea ceaiul otrăvit pregătit pentru Doamnă și moare, în rochia acesteia, în brațele lui Solange. Un fapt real, dubla crimă a surorilor Papin ce și-au asasinat patronii a pasionat în perioada interbelică presa franceză și a inspirat tot soiul de creații, dar textul lui Genet, care a negat întotdeauna legătura piesei cu acest fapt divers oribil, le-a creat în timp o dimensiune aproape mitică.

Genet ar fi vrut să ca spectacolul să se petreacă pe scara de serviciu, Jouvét a cerut să fie în dormitorul burghez al Doamnei. Genet ar fi dorit ca personajele să fie jucate de bărbați, Jouvét s-a opus iarăși. Costumele, de Jeanne Lanvin, sunt somptuoase, o intrigă sordidă într-un salon burghez. Spectacolul a fost un eșec. În *Cum să se joace bonele*, text scris în 1963, în același timp o critică, o imagine în negativ a spectacolului lui Jouvét, mort în 1951, Genet explică cauzele acestui eșec. Cîteva indicații precise despre joc și atmosferă: "Cuvîntul care se impune mai întîi este *pe furiș*. Jocul celor două actrițe ce întruchiează bonele trebuie să fie furtiv. Nu e vorba nici de spaima de a fi auzite de vecini, nici că ar fi ceva de nemărturisit în zisele lor, ci ceea ce impune acest joc este o psihologie perturbată a personajelor. Este vorba de o poveste alegorică care avea poate ca scop, cînd o scriam, să mă dezguste de mine însumi, arătînd și refuzînd în același timp să arăt cine sunt – cele de al doilea scop era să creez o stare de neplăcere în sală. Într-o poveste, trebuie să crezi și să nu crezi în același timp, actorul nu trebuie să joace realist. Personajele sunt niște monștri, ca noi înșine cînd visăm."

Piesa e primită cu ostilitate la creație, nu se apaludă, criticile sunt virulente, dar recunoscînd în același timp puterea dramatică a operei, în avans în 1947 față de epocă. Autorul la modă era Giraudoux, cu poetica sa elegantă și verbul său spumos, Genet aducea o estetică a mușgaiului și a noroiului, sublimată pînă la incandescență.

Aglomerare pe scara de serviciu

Dacă spectacolele cu *Bonele* s-au acumulat de-alungul anilor, ele sunt toate diferite. Am putea spune că există un ghid, cel întocmit de Genet însuși, sau un mod de întrebuintare, dar care a fost citit sau adaptat de fiecare epocă - Tania Balachova în 1954 (anii 50 cînd anti-teatrul era în marș), Living Theatre din 1965 și care plimbă spectacolul în turnee prin Europa pînă în 1969, Teatrul Satirikon din Moscova în 1988 în regia unui Roman Viktiuc, Allain Olivier în 1991 la Studio-Théâtre din Vitry sau în 1995, Philippe Adrien la Vieux Colombier-Comedia franceză¹⁶⁰. Cîteva note speciale, Jean-Marie Serreau invită în 1961 la Odéon o trupă antileză, cu actrițe de culoare, Jandira de Jesus Bauer, de origine braziliană montează în Martinica în 2008 un spectacol, cu care vine la Avignon, unde sunt invocate ședințe de exorcism sau de *vaudou* brazilian. La Teatrul Ecvestru din Marsilia, în 1998, bonele sunt jucate de actori-hibridi, adică de actorii și caii Teatrului du Centaure, într-un spectacol semnat de Camille și Manolo. Cu Alfredo Arias în travesti

¹⁶⁰ Cu doi "monștri sacri" de la Comedia Franceză, în rolul bonelor, Catherine Hiegel și Dominiuque Constanza, și în rolul Doamnei, Jeanne Balibar, cunoscută vedetă de cinema franceză.

în rolul Doamnei, *Bonele* revin în 2001 la Théâtre de l'Athénée. Nu trebuie uitat, sub titlul *Cameristele*, un spectacol pus în scenă de Gina Ionescu în 1968 la Teatrul de stat din Ploiești. Scenografia și costumele erau semnate de Radu și Miruna Boruzescu, cuplu mitic al teatrului românesc.¹⁶¹

Sacrul și blasfemul, cerul și noroiul

Victor Garcia, regizor argentinian născut în 1932, dispărut în 1982, a adus în Franța anilor 1960 tot farmecul baroc americano-hispanic, colorat de un soi de masochism și păgânism difuz, de un lirism exaltat și veninos, interpret ideal al teatrului lui Genet. A montat deja în mai 1968 *Balconul* lui Genet la Sao Paolo în Brazilia. În același an, marea truediană spaniolă Nuria Espert îl cheamă la Madrid să monteze *Bonele*. Premiera la Madrid a fost interzisă, s-a jucat totuși cu poliția în fața ușilor închise, dar spectacolul a continuat la Barcelona și vine în 1970 la Paris la Cité Universitaire. Garcia montează apoi textul în franceză, repetat la Londra pentru o premiera în 1971 la Espace Cardin din Paris. Sunt două spectacole diferite deși desenul regizoral e același, dar temperamentul actrițelor și stilul de joc fac diferența. (Critica pariziană nu apreciază varianta cu actrițele franceze, magia dispăruse...) Trebuie spus că Garcia nu respectă în nimic didascaliiile piesei, consideră că Genet era prizonier al modurilor de reprezentare ale epocii când a fost scrisă, și caută un Genet mai profund. Genet, care a asistat la reprezentație, e mulțumit, găsește chiar că spectacolul întinerește textul și îi conferă noi dimensiuni. Denis Bablet pleacă de la descrierea scenografiei și redă perfect magia și forța spectacolului.¹⁶² Un teatru *à l'italienne*, o sală cu pereți albi care reverberează lumină. O impresie generală de răceală, de modernitate fals elegantă. De la intrarea în sală, dispozitivul scenic e la vedere, mașina de jucat e prezentă. Două elemente de bază: solul, ce avansează în pantă abruptă către sală și 14 panouri ce înconjoară scena, în aluminiu mat, dar strălucitor, ca un soi de perete continuu, ce lasă câteva interstiții sumbre, un spațiu închis, dar vid. Nicio mobilă, niciun accesoriu, citate în text, telefon, ceas sau flori... În timpul reprezentației obiectele au dispărut, au rămas doar cele ale ritualului – un cuier cu rochii pentru ceremonia îmbrăcării Doamnei și un bol, ca un vas liturgic, pentru ceaiul otrăvit. Jocul celor două bone, Nuria Espert și Julieta Serrano, tragic, rapid și brutal, cu contraste violente, cu accente sado-maso, era omogen, pentru că era vorba de dedublarea aceleiași persoane. Doamna, apăsarea cu grimase exagerate, caricaturale, și amintea *Capriciile* lui Goya. Personajele vor purta cothurni, venind parcă din *Balconul*, dispozitivul scenic amintește *Paravanele*. Garcia cu efectele sale de denaturalizare apare astfel mai fidel universului lui Genet. La sfârșitul anilor 60 o altă estetică teatrală se impusese, paroxismul expresiei, teatrul cruzimii, grotesc, plastica corporală, imaginile au prioritate în fața Majestății sale cuvântului... Spectacolul trădează o profundă afinitate între cele două universuri, Genet și Garcia, pentru care sacralizare și profanare merg împreună, cupulul etern al criminalei și al sfintei, Peter Brook scria undeva în *Teatrul vid*, că sacrul și noroiul trebuie amestecate.

¹⁶¹ Nu am văzut spectacolul din nefericire, dar am păstrat multe vreme un afiș semnat de cei doi, chipuri de păpuși de porțelan de epocă. S-ar putea să mai fie undeva prin arhivele teatrului...

¹⁶² *Les Bonnes* de J. Genet, dosar complet, în *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 4, Paris, Editions du CNRS, 1975, pp. 103-317.

De Meiden, sau Bonele la ora mondializării mîinii de lucru.

Coincidență sau constanta unor preocupări, spectacolul cu care s-a impus Katie Mitchell în 2012 la Avignon a fost o adaptare după *Domnișoara Iulia* de Strindberg, sub titlul *Kristin*. De fapt, toată relația dintre Domnișoară și Valet văzută din punctul de vedere al bucătăresei, logodnica lui Jean, Slugă *versus* Stăpîni. Dar ce dădea forța și originalitatea *Kristinei* era faptul că era un spectacol văzut prin "gaura cheii" sau a camerei de luat vederi. Dispozitivul scenic arată ca un platou de filmare, cu tehnicienii și ecranele de control pe scenă. Un perete transparent ne separa de salonul casei, unde evoluau Iulia și Jean, filmați în direct și vizibili pe un ecran central. Astfel, spectacolul devenise un film realizat în direct, în fața noastră. Toate gesturile insignifiante ale bucătăresei aduceau un alt conținut de viață, insistența această pe cotidianul umil nu era inutil, ci mai ales politic. E ca și cum „clasa muncitoare”, clasa invizibilă și mută, făcea erupție în prim plan. Cu *Bonele*, spectacol jucat în vara aceasta la Avignon, regizoarea renunță la forma de teatru filmat, la ecrane și tehnici speciale, dar păstrează de la bun început o poziție politică clară. Tema e dublă: cea a imigrației mîinii de lucru ieftine și a genului. Vrea să descrie "relația dintre patroni și servitori domestici, imigranți prost plătiți"¹⁶³. Anul trecut sub emoția evenimentelor tragice, Festivalul de la Avignon era dominat de premoniții apocaliptice, vara aceasta imigranții și refugiații au traversat mai multe spectacole. Katie Mitchell transpune piesa în zilele noastre, la Amsterdam (creată la Toneelgroep din Amsterdam), unde două bone poloneze sunt exploatate într-o opulentă casă burgeză. Bonele vorbesc între ele limba lor maternă și trec la flamandă cînd "joacă" momentele de teatru în teatru, utilizează din cînd în cînd un smartphone și filmează detaliile ceremoniei. Doamna e jucată de un actor în travesti, figurînd lumea cluburilor de noapte și a jet-set-ului. Regizoarea explică această alegere, care nu e inedită de altfel în istoria piese, care : " permite să examinăm cum reprezentările feminității sunt construite de bărbați și apoi, cum aceste construcții sunt preluate de femei. Mai degrabă, decît să povestesc povestea unei femei ce aservește alte femei, am preferat să adaptez problema genului la realitatea noastră contemporană. Trăim într-o societate patriarcală în sînul căreia principala opresiune, dacă vorbim de economie, este generată de bărbați în detrimentul femeilor." Temă exactă dar rămîne de văzut în ce măsură un travesti, categorie defavorizată la Genet, reprezintă imaginea unui macho triumfător. Și dacă Katie Mitchell a renunțat aici să mai facă film-teatru, decorul extrem de elegant și sofisticat, semnat de Chloé Lamford, are ceva de film american polițist, stil David Lynch, unde angoasa se strecoară, atent construită. Textul suferă cîteva tăieturi - monologul final al lui Solange cînd povestește urcarea ei în apoteoză, criminală sfîntă spre ghilotină, e înlocuit cu o tiradă finală, care nu e de Genet. De data asta, Solange, ținînd-o în brațele sale pe Claire agonizînd, descrie cum toți oropsiții soartei vor veni la înmormîntarea lui Claire/Madame, " clandestinii, naufragiații, marginalii, mamele și copiii, corpurile eșuate". Și încheie : "Suntem frumoase, libere și bucuroase". Trebuie să recunoaștem, *un happy-end* liberator care recuperează cam simplist, un Genet, "sfînt și martir" prea repede spălat de toate păcatele, conștient asumate.

De la Festivalul de la Avignon, cu insolență și vitalitate

Cea de a 72 -a ediție a Festivalului de la Avignon s-a încheiat pe 24 iulie și bilanțul afișat subliniază cu satisfacție că încă o dată Festivalul a demonstrat „o vitalitate insolentă, a artiștilor și a publicului”. Pentru Olivier Py, directorul Festivalului, aflat la cel de al doilea mandat, ceea ce s-a petrecut în 2018 depășește cercul de amatori de teatru. Festivalul de la Avignon a devenit, spune el, un actor major al problemelor de societate. Crize, războaie, migranți și minorități au fost teme de predilecție în dezbateri, colocvii sau spectacole. În centrul lor s-a găsit anul acesta problematica legată de gen, de prezența feminină din ce în ce mai ferm revendicată. Mă voi opri în acest spațiu/timp unic, turbulent și variat pînă la sațietate, al întîlnirilor avignoneze, asupra altui aspect al teatrului contemporan, vizitat din ce în ce mai des de ceea ce de vreo 30 de ani încoace numim „noile tehnologii”. Doi tineri creatori, diferiți ca punct de plecare și mesaj, dar pe care îi apropie „glasul timpului” sau un anume mod de a înțelege teatrul și imaginea.

În spatele ecranului, forța ascunsă a teatrului

Julien Gosselin, născut în 1987, este unul din „copiii teribili” ai Festivalului, alături de Thomas Jolly, cu al său „monstruos” *Thyeste*, amîndoi vedete incontestabile ale actualei ediții. Plebiscitat în 2013 cu o adaptare după romanul lui Houellebeck, *Particule elementare*, ovaționat în 2016 pentru 2666 după un ciclu de romane de Roberto Bollano, 12 ore cu cîteva pauze, Gosselin revine cu un alt spectacol fluviu. Practică așa dar maratonurile epice, sau adaptări literare, unde actorii sunt filmați *live* și imaginile sunt proiectate pe scenă. Procedeu întîlnit de vreo 20 de ani la Franck Castorf, mai recent la Ivo van Hove sau la brazilianca Christiane Jatahy, și mai ales la colegul său de generație, Cyrille Teste. E maniera lui de a lupta împotriva spectacolelor prea scurte, fără niciun pericol, din care spectatorul scapă prea teafăr. Spectatorul, îmi spunea cu o doză certă de umor, un prieten specialist în vechi civilizații, reticent însă la o astfel de experiență „totalitară”, spectatorul trebuie pus într-o situație insuportabilă, „revelația nu vine decît din extenuare”. Gosselin împinge însă provocarea sau indiscreția mai departe. Ce îl atrage la DeLillo? „Îmi place ideea că oamenii trăiesc viața lor intimă, cîteodată inutilă sau ratată, și că undeva în spate acționează un soi de monstru. Această formă brutală, invizibilă, mă pasionează”. Gosselin nu e interesat să desfășoare teze politico-sociale despre monstrul Leviathan ce ne amenință, preferă să antreneze spectatorul în ficțiunile subterane care se acumulează la umbra marei Istории și pe care spectatorul le descoperă pe măsură ce trece timpul sau reprezentația. Pentru asta are nevoie de această dilatare a

timpului reprezentației și în același timp de o extensie a mijloacelor teatrale, o hibridare cu mijloacele cinematografului cu riscul de a transforma spectacolul teatral într-o proiecție a unui film, realizat în *live*. Pleacă din nou de la un material epic și adaptează trei romane de Don DeLillo, fără continuitate între ele, dar traversate de tema terorismului în lumea contemporană. Cele trei părți sunt jucate fără pauză, cu niște false antracte, unde sunt prezentate scurte fragmente din alte texte de DeLillo. Sau o scenă din filmul lui Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, din 1967, între Anne Wiazemski, studentă maoistă și profesorul ei, scriitorul Francis Jeanson. În vara aceasta, un ecou ironic trimitea la manifestațiile studențești ce au agitat în mai câteva universități franceze. De fapt, Gosselin nu are nevoie să „actualizeze” forțat aceste texte scrise acum peste 20 de ani, actualitatea lor e păstrată intactă, ca o insectă prinsă într-un chihlimbar. În *Jucătorii*, 1977, un cuplu new yorkez, în criză conjugală, întâlnește un grup de teroriști și e prins într-un vârtej care riscă să scufunde o mare parte din societatea americană. Roman vizionar, *Jucătorii* par să se regăsească în inima lui World Trade Center, câteva decenii mai devreme. În *Mao II*, 1990, un bătrîn scriitor care trăiește ascuns devine ostatic voluntar al unui grup terorist. În *Numele*, 1982, oameni de afaceri lucrînd în multinaționale între Grecia și Orientul mijlociu, între aeroporturi, cetăți milenare și săpături arheologice, sunt confrunțați cu amenințarea terorismului anilor 1970, fascinați de o sectă ce-și ucide victimele după reguli obscure dictate de secretele epigrafiei antice. Spațiul scenografic, semnat de Hubert Colas, este constituit de un ecran uriaș ce poate acoperi toată suprafața de joc, încadrat de alte două ecrane laterale. De fapt, mai ales în prima parte, asistăm la un film, actorii, echipați de microfoane, joacă undeva în spatele ecranului. Ecranul se poate ridica și lăsa să se vadă un perete transparent, în spatele căruia actorii joacă ca într-o cușcă. Un cameraman, în negru, alături de alți tehnicieni de scenă, e mereu prezent, muzicienii, instalați și ei pe scenă, joacă în direct. Separată de public, scena are aerul unui studio de cinema. Decupată în mai multe spații, ea se poate metamorfoza de-a lungul spectacolului. Un *work in progress*, o experiență pe care doar atmosfera electrică de la Avignon o putea suporta, în toamnă se va juca la Teatrul Odéon din Paris, în trei seri. Pentru 2019, Gosselin pregătește o altă adaptare după un roman de DeLillo, *Omul care cade*, despre atentatul din 11 septembrie 2001, dar cu actorii de la ToneelGroep din Amsterdam.

Reluarea sau teatrul reînceput, film și realitate

Reluarea (Reprise), Histoire(s) de théâtre (I)– Istorii de teatru, a regizorului elvețian Milo Rau a fost un alt eveniment al Festivalului. Pleacă de la o reconstituire a unei crime homofobe în 2012 la Liège, în Belgia. Subiectul amintește textul lui Yann Verburgh, *Căpcăuni*¹⁶⁴, care plecînd de la un fapt similar, reconstitua un amplu tablou al crimelor homofobe în lume, reușind, în inima discriminării și a ororii, să salveze în final un fir de speranță prin iubire. Titlul acestor *Istории de teatru*, trimite la textul lui Jean-Luc Godard, *Histoire(s) de cinéma*, dar de fapt este o discuție despre esența teatrului, a limitelor și a rolului său. Pînă la ce punct putem reprezenta violența pe scenă și care este rolul unui astfel de spectacol? Despre ce „reluare” e vorba la Milo Rau? Cuvîntul poate desemna în general reluarea unui spectacol pe o scenă, după o pauză, sau un moment dintr-un meci de box. Ambele definiții pot fi luate în cont. Milo Rau

¹⁶⁴ *Ogres*, spectacol, pus în scenă de Eugen Jebeleanu, creat la Chartreuse des Villeneuve lez Avignon, 2017, CNES Théâtre Ouvert, Paris, 2017. Jucat la București în octombrie 2017 la ARCUB, în cadrul Platformei Internaționale de teatru.

citează și un text de Kierkegaard, la care „reluarea și reamintirea se situează în același moment, dar în direcții opuse; căci, a-și aminti, a fost, mergem înapoi; în vreme ce reluarea este o reamintire dirijată spre viitor, mergem înainte.” Spectacolele lui Milo Rau ¹⁶⁵, peste 50, teatru și film, în cei 15 ani de carieră, tratează subiecte politice legate de o realitate violentă, elaborate după metode ale teatrului și filmului documentar. Procesul lui Ceaușescu ¹⁶⁶, genocidul ruandez, *Radio Hate*, 2011, *Procesele de la Moscova*, 2012, toate aceste titluri au în comun o referință la o realitate violentă. E și cazul acestei *Reluări*, din 2018, un fapt divers ce a zguduit Belgia în 2012. Cu acest spectacol Milo Rau începe o serie de *Istории de teatru*, o anchetă performativă pe termen lung, care va fi continuată în stagiunea viitoare. Numit recent director la NTGent, Teatrul National din Gand, în Belgia flamandă, Milo Rau vrea să rupă definitiv cu peisajul teatral confortabil și să impună un nou „teatru radical, economic, democratic, în legătură directă cu lumea contemporană”. Lansează cu această ocazie, Manifestul de la Gand, 18 mai 2018, după modelul Dogma 95 lansat de Lars von Trier și Thomas Vinterberg. Ce propune, în linii mari, acest Manifest, mai mult sau mai puțin dogmatic? (Regizorul nu exclude să renunțe la el peste câțiva ani). „Nu e vorba doar să descriem în detaliu lumea. E vorba să o schimbăm”. Și mai departe: „În teatru, căutările, castingurile, repetițiile și dezbaterile trebuie să fie deschise publicului”. Și mai ales: „Statutul de autor revine în întregime celor care au participat la repetiții și la reprezentație”. (Bate aici la uși deschise, de câțiva ani, e o practică curentă în creațiile colective, în teatrul zis „de platou”). Și în fine, cea de a șaptea „poruncă”: „Cel puțin doi din actori nu trebuie să fie profesioniști, animalele nu contează, dar sunt bine venite”.

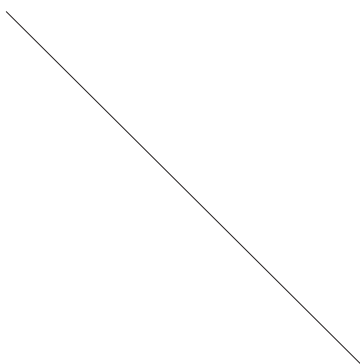
Pleacă de la un fapt divers: într-o noapte de aprilie 2012, un tânăr homosexual de origină marocană vorbește cu un grup de tineri în fața unui bar gay din Liège care-l îmbarcă într-o mașină. Două săptămâni mai târziu cadavrul său torturat e regăsit la marginea unei păduri. Spectacolul e deschis de un mare actor flamand, Johan Leysen, care pune întrebarea: ce înseamnă să joci un rol? Ce este un personaj, ce este tragedia? Recită în fața noastră monologul Spectrului din *Hamlet*. A vorbi cu fantomele, a da glas morților și a consola pe cei vii, iată forța teatrului de la originile sale. E ceea ce încearcă și spectacolul lui Milo Rau. Spectacolul continuă cu prezentarea actorilor, în distribuție sunt patru actori profesioniști și doi amatori și ritualul de pregătire a unei reprezentații teatrale. De-a lungul spectacolului, un cameraman filmează chipurile actorilor, proiectate pe un ecran deasupra scenei. Profesioniștii, o comisie de casting, pun întrebări amatorilor. Răspunsurile vor reapare în cursul acțiunii și vor da corp anchetei. Ai mai jucat, de ce vrei să faci teatru? Tom Adjibi, cel care va juca și tânărul ucis, citează un text de Wajdi Mouawad, din *Seuls*, un actor care se spânzură pe scenă și face apel la spectatori. Dacă nimeni nu intervine, persoajul/actor moare. În final, aceeași întrebare e adresată sălii, Tom Adjibi, urcat pe un scaun cu ștreangul de gât, lumina se sting înainte ca sala să răspundă. În momentul crimei, o mașină e împinsă de actori pe scenă, omorul sălbatic are loc în mașină în vreme ce pe un ecran sunt proiectate scene filmate, detaliate ale omorului, lovituri, urlete, fața contorsionată de spaimă a victimei, închisă în portbagajul mașinii,

165 Născut în 1977 la Berna, cu studii de sociologie și de literatură, Milo Rau fondează în 2007 casa de producție de teatru și cinema *International Institute of Political Murder*.

166 *The last days of Elena et Nicolae Ceausescu*, film de Milo Rau, producție IIPM, 2010. după spectacolul cu același titlu creat la Teatrul Odeon, București 2009. Proiecție la Maison Jean Vilar din Avignon: „Complètement à l'Est. Omagiu Românei. Revoluția română are 20 de ani”/Revista *Scena.ro* și ICR Paris, 11-16 iulie 2010. Manifestare concepută și animată de Mirella Patureau (http://theatredubourgneuf.free.fr/complètement_a_l'est.html)

masacrul final, și apoi pe scenă corpul gol, însîngerat, sub lumina farurilor în întunericul nopții. Imaginea filmată, în alb negru, reconstituie cu intensitate drama - dificil vizibilă în mașina reală- și în același timp pune la distanță platoul scenic. Teatru și cinema se răspund, se completează. Imaginea video e utilizată ca o realitate augmentată, adăugată la realitatea scenei. Pentru a ne întreba la nesfârșit despre rolul teatrului, la ce servește ? La ce servește să povestești un fapt atroce? Poate pentru a regasi alte forțe de a trăi împreună, pentru a depăși ura, în ciuda ororii și a întunericului ce ne înconjoară.

Scena. ro, nr.41 (3), 2018



Pentru ca generațiile ce vor veni să păstreze beția posibilului

Festivalul de la Avignon la cea de a 72-edție, 6-24 iulie 2018

„Pentru cei care nu mai cred în Istorie dar mai cred în viitor, arta este cea care ne permite să depășim disperarea lucidității și să atingem prospețimea speranței”. Olivier Py

Moșternirea nenorocirii nu este o fatalitate, se încapățânează să creadă Olivier Py, prefațînd recenta ediție a Festivalului de la Avignon. Lui Olivier Py îi place să provoace, să răstoarne locurile comune, dar mai ales să asculte cîntecul timpului și anul acesta, mai mult ca niciodată a fost vorba despre crizele și războaiele ce amenință civilizația noastră, de întrebările ce frămîntă societatea contemporană, locul minorităților și mai ales problematica legată de gen și de paritatea feminin/masculin. Astfel, de pe 7 pe 21 iulie, la ora prînzului, grădinile Ceccano, la umbra Palatului papal au răsunat de discuții pasionate, animate de regizorul David Bobée, sub titlul „Doamnelor, Domnilor și restul lumii” despre tabuurile și clișeele ce pot defini genul, un foileton în 13 episoade, participativ, performativ, navigînd între pedagogie și politică, un militantism feminist mai mult sau mai puțin moderat, dar bine venit. Spectacole semnate de Milo Rau, Phia Menard, sau Didier Ruiz au impus la rîndul lor teme legate de homofobie, violență, de gen sau de transgender. Literatura și-a revendicat partea, romane contemporane adaptate de Julien Gosselin sau de Ivo van Hove, în vreme ce tragedia antică, prin Olivier Py, cu *Pur prezent*, inspirat de Eschil, sau Thomas Joly cu *Thyeste* de Seneca, a adus fervoarea și intensitatea unui trecut, reconvertit în febra actualității.

Cînd monștrii sunt printre noi

Festivalul s-a deschis somptuos și teribil în Curtea de onoare a Palatului Papal cu *Thyeste*, tragedie antică de Seneca. Un spectacol debordant de energie, de furie și poezie neagră, monstruos și superb. Thomas Jolly a creat în 2015 la Fabrica, spațiu avignonez *extra muros* propice experimentelor teatrale, un *Henry al VI-lea* fabulos, 18 ore de reprezentație, amestec de coduri estetice, unde triumfau exuberanța teatrului elizabetan, jocurile video, benzile desenate, muzica medievală sau techno rock, marionete uriașe și lupte gen Game of Thrones, o poftă teribilă de teatru și de joc...De data aceasta, cu *Thyeste*, într-o traducere modernă și elegantă de Florence Dupont, pariul se situează la

alt nivel: o tragedie despre infanticid și canibalism unde miza nu mai este durată ci problema „teatrului imposibil”, sau cum să ucizi un copil pe o scenă sau cum să transformi un om într-un monstru. Tyeste și Atreu sunt doi frați gemeni ce se dispută regatul Argos. Pentru a se răzbuna pe fratele său Tyeste, ce i-a furat lîna de aur, simbol al puterii regale cu ajutorul soției sale, Eropă, Atreu îi omoară copiii și îi servește la un ospăț așa zis de împăcare, nefericitului tată ce îi îngurgitează ignorînd crima. Thyeste va fi mai tîrziu tatăl lui Egist, iar Atreu va mai avea doi fii, Agamemnon și Menelaos, iată-ne așa dar instalați la originea teribilei povești a acestei familii mitice. Dincolo de probleme de canibalism și atracția pentru spectaculos, căci povestea cam îngheață sîngele în vine, Thomas Jolly vorbește despre o crimă odioasă ce violează legile morale și religioase, zdruncină ordinea lumii, cînd în final, soarele, cuprins de oroare, dispare. Regizorul nu actualizează nimic, nu e genul lui, dar spectacolul poate purta neliniștile timpului nostru. Pentru Thomas Jolly, teatrul e o lupă care decuplează realitatea, teatrul e întotdeauna un loc pentru un „plus”, la limita monstruosului. „Practic un teatru de emfază, spune el, unde mă simt trăind. Nimic din cotidian nu este destul de puternic, de colorat, de viu”. Și într’adevăr, spectacolul său, la care semnează regia, luminile și scenografia (în coloaborare cu Christèle Lefébvre) și joacă Atreu, este viu, uimitor, fabulos. Dacă *Henry VI* era debordant de efecte și găselnițe, *Thyeste* afișează un platou scenic degajat, cu excepția a două elemente supradimensionate, un chip de statuie răsturnată, în stînga scenei, și o mîină cu degetele deschise, în dreapta. Spectatorii ocupă treptat gradenele, un alt spectacol în pregătire, cel al publicului complice, fascinat, îngrozit. În fața zidului Curții de onoare, gigantică faleză cenușie de 30 m înălțime, apar siluete fantomatice ce poartă măști hidoase, cu ochii ieșiți din orbite.

În fruntea lor, Furia (Anne Mercier), într-un costum amplu, de rock star, cu o voce gravă și puternică, cu o dicție perfectă, anunță tenebrele și maledicția Atrizilor. Prin incantațiile sale, ea cheamă din infern spectrul lui Tantal, ce iese din străfunduri mîloase, ca o imensă reptilă sticloasă, străbunul vinovat ce și-a ucis fiul, și a cărui maledicție va contamina palatul urmașului său, Atreu. Jolly preferă fanatsticul, fără să fie *gore*, ni se povestesc însă cu multe detalii atrocitățile, în fața unui public înghețat de groază (în seara cînd am fost, un spectator, mai slab de înger, a trebuit să fie evacuat de urgență). Jocul de lumini savant orchestrate transformă scena într-un spațiu magic, fișii luminoase luminează cerul, stoluri de insecte, confetti negre, coboară spre public, în vreme ce în ritmul muzicii (Clément Mirguet, în direct), aerul nopții vibrează, străbătut de acordurile cîntului hiphop al unei tirade de rap (Emeline Frémont). Ferestrele palatului sunt luminate și stinse, ritmînd firul poveștii. Pe zid sunt proiectate titlurile celor 5 secvențe și în final : „Am pierdut soarele”, afișat în mai multe limbi printre care și româna (amintire a trecerii sale la Festivalul Shakespeare de la Craiova, al cărui oaspete Thomas Jolly va fi în ediția ce vine) și ultima replică din Seneca : „Un singur lucru ne poate aduce pacea: o teribilă indulgență reciprocă”.

Convulsii sau mitul antic la proba emigrației

Traversînd cîteva străzi, dinspre Palatul papal spre Teatrul des Halles, Thyeste și Atreu își continuă tragica degringoladă, un text care folosește cu inteligență și umor negru datele mitului antic, într-o lume unde relațiile umane au păstrat violența și tema conflictului antic, ca niște măști ascunse sub haina modernității. Textul, de Hakim Bah,

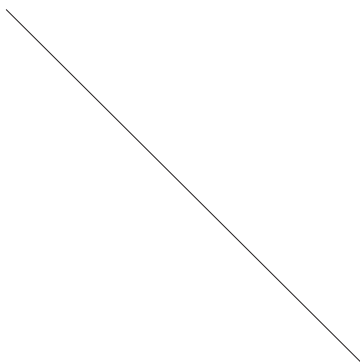
scriitor de limbă franceză născut în Guinea, face parte dintr-o trilogie intitulată *În fața morții* și revizitează un episod din Tragedia Atrizilor, tortură, infanticid, adulter, răzbunare, exil, moartea este o sărbătoare. Acțiunea debutează pe un teren de basket, unde cei doi gemeni își asasinează un alt frate, și se sfârșește pe un aeroport, pe drumul emigrației. Pentru Frédéric Fisbach *Convulsii* este o piesă intimă dar în primul rând politică. „Epoca noastră este cool și monstruoasă, lumea noastră technoglobalizată e la agonie, nu am reținut lecția de la Seneca încoace, condamnată la anthropophagie și inumanitate.” Atreu își bate nevasta, Eropa, și o înșală cu cea a vecinului. Thyeste, o seduce pe Eropa, mai târziu, Atreu, Eropa și copilul lor se duc la ambasada americană pentru a emigra. Testul ADN obligatoriu dezvăluie că Atreu nu este tatăl copilului, ci Thyeste. Pentru a se răzbuna, Atreu omoară copilul și-l servește fratelui la masă, conform mitului. Deznodământ neașteptat, administrația americană își cere scuze, testul era greșit, Atreu și-a ucis propria descendență. Trecând peste acest detaliu puțin convingător al confuziei între testul ADN, de paternitate sau genealogic, piesa e puternică și bine scrisă. Frédéric Fisbach sculptează textul, dându-i un relief aparte. O regie care se bazează pe un spectacol coral, actorii preiau textul ca un joc de mingi redistribuite între ei. Didascaliile revin în textul vorbit, punând la distanță acțiunea, subliniind caracterul ludic al acestei farse sinistre. Debutul spectacolului, uciderea fratelui vitreg pe un teren de basket, este jucat în întuneric, spectatorul aude ce se petrece, din replicile pline de furie și de ură, dar e suficient pentru a transmite oroarea actului, urechea vede și ochiul ascultă, după celebra formulă a lui Claudel. Nelson-Rafaell Madel și Ibrahim Bah, Maxence Bod, cu un joc plin de forță, își împart pe rând rolurile celor doi frați. Eropa este jucată de trei actrițe, Mădălina Constantin, fragilă, de un umor subtil, de un dramatism intens pe măsură ce înaintează în dramă, Lory Hardel și Marie Payen, complementare, dar diferite, reiau din mers rolul, urcând treptat temperatura. Spectacolul a fost distins cu premiul *Coups de coeur* al Festivalului OFF 2018 (din peste 1500 de spectacole).

Bucurii puritane în anticamera morții, sau *Lucruri care trec*

Toneel Groep Amsterdam era prezent cu un spectacol de o mare sobrietate și rigoare, o adaptare după un scriitor olandez puțin cunoscut în restul Europei, Luis Couperus, 1863-1923, comparat cu Marcel Proust sau Oscar Wilde, deși romanele sale psihologice par mai degrabă influențate de naturalismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Pentru Ivo van Hove, care adaptează unul din romanele sale (*Vieilles gens et choses qui passent*, 1906) *Lucrurile care trec* sunt un soi de tragedie greacă contemporană, o mare metaforă a epocii noastre unde suntem prizonieri ai imobilității. Scenografia (Jan Versweyveld) e concepută ca o sală de așteptare, un soi de purgatoriu. Pe scena goală, 16 scaune de o parte și de alta, ocupate treptat de personaje, cu o oglindă imensă în fundal, în care se reflectă imaginea publicului. Pe pereții de sticlă instalați în spatele scaunelor sunt schițate cu cărbune chipuri pline de spaimă, în vreme ce pe o masă în fundal sunt așezate instrumente de muzică, un metronom și un orologiu. Orlogiul măsoară timpul ce trece, timpul este definiția vieții noastre, care va avea un sfârșit pentru noi toți, subliniază cu antren van Hove. Un muzician, Harry de Wit, acompaniază spectacolul în surdina. Ni se vorbește de un teribil secret, a cărui maledicție se transmite din generație în generație. Atmosfera amintește de *Strigoii* lui Ibsen, cu secretele familiilor burgheze, torturate de crime ascunse și minciuni. Bătrâna bunică, la agonie, veghiată de întreaga familie, și-a ucis împreună cu amantul soțul, în urmă cu 60 de ani. Toată lumea cunoaște secretul, dar nimeni nu vorbește de acest traumatism, sunt lucruri care trec. Când bătrâna moare,

metronomul se oprește o clipă, ca și cum lumea s-ar fi oprit din mers, dar viața va continua fără să aducă vreo eliberare. Atmosfera glacială și sinistă e întreruptă de scena voiajului de nunta al tinerilor în Italia, unde actorii se dezbracă și se stropesc cu șampanie și chiar cu frișcă... Sudul la acest scriitor olandez, este libertatea, și bucuria, Nordul este Olanda, frigul, calvinismul, dorințe sexuale refulate. Cîteva momente fulgurante, sclipirile oglinzii, proiecții magnifice, o ploaie de cenușă, valuri de brumă ce acoperă solul, punctează acest spectacol de o frumusețe sobră, superb requiem, *memento mori*, ca un duș rece în noaptea fierbinte a Avignonului...

Dilema veche, n° 754, 2 – 8 august, 2018



Avignon, porto franco sau cu drapelul Europei înainte

Cea de a 73-a ediție Festivalului de la Avignon, 4 - 23 iulie 2019

S-a încheiat așa dar și cea de a șasea ediție a Festivalului sub conducerea lui Olivier Py, al cărui mandat, început în 2014 se va încheia în 2022, primul artist director al Festivalului după Jean Vilar. Venit direct din breaslă, Py a adus poate un ton mai pasional, cu multiple implicări, deși anul acesta a avut doar două titluri programate în festival, *Macbeth filozof*, cu deținuții de la Avignon-Pontet, și *Dragostea învingătoare*, un musical pentru copii, „care au nevoie întotdeauna de un happy-end, și atunci, mărturisea regizorul, îmi autorizez optimismul”. Optimismul l-am găsit mai ales în editorialul de deschidere, liric și generos, și din nou în bilanțul final care acorda fără surprize un satisfacit, și câteva cifre incontestabile, record de participare (95,5% din capacitatea sălilor). Peste 40 de spectacole în ediția IN, dedicate marilor mituri fondatoare ale civilizației europene, după ce tema genului înrolase anul trecut o parte din titlurile și dezbaterile propuse. „Să dezarmăm singurătățile”, cuvântul de ordine al ultimei ediții a Festivalului a fost deci lansat, ca o corabie amiral pe o mare în furtună, miturile fondatoare ale civilizației noastre, mai mult ca niciodată în pericol. E tulburător totuși că ne mai bîntuie încă tulburile *ille tempora*, ce ne mai spun astăzi zidurile prăbușite ale Troiei, încăpăținarea arheologilor de a ne păstra conectați, exersînd asupra noastră aceeași atracție pentru furiosul rege mirmidon sau pribegia prinților troieni ? *Arma virumque cano*...pentru eternitate. Dar poate, e doar un pretext...

O ultimă precizare, anul acesta Festivalul nu a mai invitat marile nume care au făcut serile de glorie ale Festivalului, Castelucci, Castorf, Ostermeier. Py își asumă însă riscul, invitînd artiști mai puțin cunoscuți. Argumentul nu prea mai funcționează pentru spectacolul de deschidere în Curtea de onoare a Palatului Papal, cu *Arhitectură*, scris și regizat de Pascal Rambert, unul din autorii francezi contemporani cei mai traduși și jucați în lume, cu o distribuție de zile mari, Jacques Weber, Denis Podalydes, de la Comedia franceză, Stanislas Nordey, Emanuelle Béart. Nervul central al festivalului e constituit așa dar din câteva titluri care au construit imaginarul occidental – adaptări după *Odysea*, *Eneida*, *Cei șapte contra Tebei*– dar care ne aduc la ce trăim astăzi. Aici e forța lor, ne vorbesc despre exil și crize migratorii, dramele Mediteramei și o democrație de reinventat. Finalmente, între epic și estetic, Festivalul a ales mai degrabă politicul.

Festivalul a început cu un text contemporan, cu reale intenții pedagogice, axat la începutul secolului trecut, în buza primului război mondial și apariția nazismului în Germania. *Arhitectură* e povestea unei familii de intelectuali, luminați și conștienți, care presimt catastrofa istorică ce se anunță dar sunt incapabili să modifice evoluția și deznodămîntul. Spectacolul, peste 4 ore cu lungi tirade și extrem de discursiv, punctează acuzator către posteritate. „Drept cine te crezi !” e prima replică, plină de furie adeseată de Jacques Weber, cu o voce de tunet, fiului ce a îndrăznit să-l înfrunte, replicile continuă lansate ca niște lovituri de sabie, pînă la saturație. Finalul aduce o schimbare de registru, și de ritm, se joacă cu ordinatoarele pe ecranul cărora fiecare personaj își deapănă sfârșitul și mimează scena morții, toți răpuși de moarte violentă. Un superb cal negru, venit parcă din infern apare spre final și înviorează o sală obosită de patru ore de spectacol și invective furioase. Tot despre Europa, dar mai puțin mesianic, și mai degrabă mobilizator, ne vorbește și spectacolul *Noi, Europa, Banchetul popoarelor*, de Roland Auzet pe un text de Laurent Gaudet. O istorie colectivă,

în mai mult limbi, un Banchet al popoarelor polifonic. În fiecare seara un Mare Martor e invitat pe scenă, în mijlocul spectacolului, să declame crezul lui politic, speranța în Europa. Printre cei mai cunoscuți au fost François Holland, sau Aurélie Filippetti, fostă ministru socialist al culturii. Momentul nu evită din păcate o doză evidentă de demagogie.

Cînd istoria e traversată de intim

Dacă în *Thiaroye*, primul volet al trilogiei Alexandrei Badea, *Points de non-retour*, jucat la Théâtre de la Colline din Paris, dimensiunea documentată era importantă, în *Cheul Senei*, cel de al doilea volet al trilogiei, creat la Avignon, suntem mai mult în zona intimă. Spectacol e deschis de regizoare, care vine în dreapta scenei și scrie pe un ordinator, proiectat pe un ecran, în câteva linii mobilul de la care a plecat piesa. O întâlnire cu o fată ce deține secretul unor evenimente tragice despre care ar vrea să știe mai mult. Regizoarea a pus povestea în ramă și se retrage. Piesa articulează apoi două istorii care se petrec simultan în două spații. În prim plan, ședința de psihanaliză a Norei, tînără jurnalistă, în căutarea unui traumatism ascuns, și în al doilea spațiu, ca o vitrină sau o deschidere spre trecutul dureros al personajului, povestea tragică de iubire între un algerian și o femeie *pied-noir*, nume dat colonilor francezi, de fapt bunica Norei. În rolul femeii *pied noir*, sfîșiată între două lumi, Mădălina Constantin, se dezvăluie aici excepțională, fragilă, dar de o mare precizie și forță dramatică, de o veritabilă maturitate artistică. Scenografia Velicăi Panduru, o arhitectură simplă, un spațiu suspendat, în spatele unui ecran, ca un cub al memoriei, unde evoluează cuplul de odinioară și în care într-un moment de maximă tensiune, masacrul algerienilor din octombrie 1961, apare o carcasă de vită, sîngerîndă, atîrnată de tavan. Mădălina, se agață cu mîinile de ea, zgîrie pereții, pe care lasă urme șirond de sînge. Momentul trimite plastic ca imagine la sculpturile unui Beuys sau Catellan, dar mai ales la un moment de teribilă amintire istorică, revolta legionară din ianuarie 1941 la București, cînd cadavre de evrei au fost găsite spînzurate în cîrligele de la abator. Crimele, amintirile se scurt-circuitează în efortul de recuperare a istoriei, o altă fereastră intimă care trimite la spațiul unui artist născut în România.

Străina ce plîngea lîngă o fîntînă

Piesa lui Maeterlinck, *Pelleas și Melisanda*, un text poetic, scris în 1892, de o forță metaforică care a ajutat-o să străbată pînă la noi, răspunde și azi unor întrebări ale lumii contemporane. Idee pe care se sprijină spectacolul pus în scenă de Julie Duclos (Am descoperit-o acum cîțiva ani cu o adaptare după filmul lui Jean Eustache, *La Maman et la putain*, devenit *Nos serments*, povestea unei generații pierdute, într-un decupaj scenic nervos, elaborat ca o scriitură de platou), Desigur, e o poveste de dragoste tragică și inocentă, dar mai ales e vorba de o lume ce se prăbușește, un fantasm milenar ce amenință din ce în ce să devină o realitate. Spectacolul începe cu o întâlnire în pădure, prințul Golaud plecat la vînatăre s-a pierdut și o descoperă pe Melisanda, lîngă o fîntînă, speriată ca o slbăticiune rănită. Primele sale cuvinte : „Nu mă atingeți, nu mă atingeți!”. Cineva v-a făcut un rău?, întreabă Golaud. Toți, toți, răspunde fata. Melisanda poartă în ea o enigmă, vine de departe, a fugit de undeva, vom ști doar că a suferit mult, că a văzut lucruri teribile. Pentru Julie Duclos, Melisanda e o figura a pribegiei, a exilului, o metaforă poetică și politică în același timp, ea ar putea fi una din

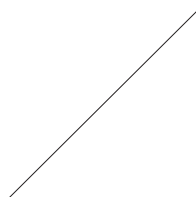
femeile ce rătăcesc pe drumurile migrației, gonite de masacre, de războaie, de persecuții. Spectacolul e creat între teatru și cinema, care co-există, cu scene pre-înregistrate, filmate cu o echipă de cinema, în pădure, în grotă, altele sunt filmate în direct pe platou, umbre, tăceri, frontiere invizibile, atmosferă cețoasă de lume a visului, bruiază raportul între realitate și ficțiune.

Arma virumque cano. Cînt armele și bărbatul, cel care primul a venit din Troia

Sub alte ceruri, adaptare și regie de Maëlle Poésy, traducere Kevin Keiss, se inspiră din prima parte a *Eneidei* lui Vergilius, cea a călătoriilor, cîteodată numită chiar, Odiseea Eneidei. Spectacolul reține din text cîteva etape decisive, plecarea din Troia incendiată, pribegiile fără șir, naufragii și peripeții, și întîlnirea cu Didona, regina Cartaginei. Spectacolul e construit pe combinarea a trei moduri de scriitură independente, fragmente din 6 cînturi din Eneida, traduse din latină, la care se adaugă episoade originale și altele provenite din scriitură de platou. Povestirea e descusută, între vis și coșmar, un spațiu timp voit dezordonat. Un joc corporal violent, dans agresiv al pribegilor ce va reveni obsesiv. Vii și morții, zeii și muritorii se amestecă, Olimpul e tratat în cheie umoristică, regina Cartaginei vine în fața scenei și promite adăpost tuturor pribegilor. Și aici discursul devine clar politic și contemporan. Inutil să vă amintesc că s-a sfîrșit prost pentru regină.

Cît despre spectacolul chinezilor cu *Salonul de ceai*, o adaptare modernizată a piesei lui Lao Sho, m-a frapat o frază care revine în valul de tirade violent aruncate în fața publicului, „Nu putem spune nimic împotriva guvernului! „. Scenografia inspirată de constructivismul rus (vezi decorul *Încornoratului magnific* al lui Meyerhold), Coca Cola, John Lennon și nu Lenin, finalul absolut fabulos, roata imensă care se pune în mișcare și care răstoarnă și malaxează totul, imprimă „marca” regizorului Meng Jingui, cunoscut azi în lumea întreagă. Ca și cum artiștii chinezi se pregătesc să devină noii maeștrii ai teatrului de avangardă, fără să uităm că Lao She a fost sinucis, de bună voie (?!), în 1966 în toiul Revoluției culturale maoiste. Și care ne trimite la Ren Hang, tînărul artist chinez, sinucis la 29 de ani în 2017, și care i-a inspirat lui Kirril Serebrennikov, în arest la domiciliu, *Outside*, spectacol pezent în Festival, și care a fost nevoit să conducă repetițiile și interviurile prin skype. Dovada că, pentru a-l cita în încheiere pe Marele Curb din *Peer Gynt* de Ibsen, înainte, înapoi e la fel de departe !

Dilema veche, nr 806, 1-7 august 2019.



V. SCENE ȘI FESTIVALURI ROMÂNEȘTI

Ai noștri tineri la Paris sau Nopti teatrale la Palais de Béhague

Înscris sub un dublu titlu, ce conjugă aportul tinerei generații artistice - noul val ce bate țarmurile teatrale românești de vreo zece ani încoace - și farmecul unei tradiții cu gust « bizantin », Festivalul de teatru organizat în 2011 de Institutul Cultural Român din Paris la finele unui septembrie scăldat într-o lumină aurie de vară, s-a găsit în fața unui pariu inedit. Multe alte turnee și succese românești au bătut calea Parisului și au lăsat nume și amintiri ilustre, dar este pentru prima oară când teatrul românesc se prezintă în grup, în formație de luptă așa zice, și, nu întâmplător, alege tineri creatori în prima linie.

Termenii cu care manifestarea a fost lansată, puneau în gardă și promiteau de la bun început un șoc: „Tînăr, proaspăt, incandescent, ce taie răsuflarea, teatrul este domeniul cel mai dinamic al culturii române” (Katia Dănilă, directoarea ICR Paris în revista *La Terrasse*, nr.190, sept.2011). Și într’adevăr, pentru prima dată vedetele au fost tinerii. Institutul a reușit să fie astfel la unison cu un fenomen ce se precizează de aproape un deceniu în România, în ecou cu alte căutări europene, emergența unei tinere generații care de la de-acum miticul și mult citatul grup dramAcum, avansează ca un curent generațional, spre diferență de arhipelagul marilor nume, sau constelații de singurătăți, după o expresie a lui George Banu. Și aici așa sublinia un paradox, noul val este departe de a fi un teatru de subsol, sau *underground*, și nici măcar în margine, poate în margine de subvenții; dar în orice caz e un teatru care a făcut dovada deseori că se află în inima însăși a realității, împins din ce în ce de alte valori care vin din spate, căci în teatru ca și în viață nu rămîi multă vreme cel mai tînăr. Și asta a fost o altă evidență tulburătoare a acestor nopti din elegantul palat al contesei Martine de Béhague: am reîntîlnit ultimul val, dar și cei ce vin din urmă foarte tare, din ce în ce mai tineri, care împărtășesc de altfel aceleași valori și stil de teatru cu „înaintașii” de acum aproape un deceniu. Prin comparație, tînărul teatru francez mi se pare, cu cîteva excepții, mai puțin frămîntat de gravele probleme ale zilei, mai puțin angajat decît înaintașii săi din marea epocă a teatrului politic din anii 60-70. E drept că nu au ieșit dintr-o dictatură de patru decenii, dintr-un regim ce și-a lăsat pentru multă vreme amprenta pe o societate pradă bolilor unui capitalism sau consumerism

sălbatic. Poate criza va mai pune pendulele la aceeași oră. Cît de adevărat, în inima vieții, a fost deja în 2003 strigătul Gianinei Cărbunariu, *Stop the tempo!*

Cine au fost însă acești tineri și foarte tineri veniți să-și facă dinții la Paris? Mai întâi locul unde au avut loc operațiile, o întâlnire ce-ți poate tăia răsuflarea cum promitea tînăra directoare a Institutului: Sala de teatru a Ambasadei și care a primit recent numele de Sală Bizantină. Nume ce evocă bolți și fresce aurite, cupole de lumină, arcade brîncovenești, fastul unor splendori trecute. Și nu vă înșelați, construită la începutul secolului trecut într-o aripă a Palatului, de contesa Martine de Behague, sala a găzduit nume celebre ale elitei intelectuale și artistice pariziene, Gabriel Fauré, Isadora Duncan sau Adolphe Appia. La moartea contesei în 1939, palatul a fost cumpărat de statul român care a instalat aici Ambasda României. Perioada comunistă a trecut ca un tăvălug peste splendorile artistocraticului palat, dar sala a supraviețuit și tinde astăzi să reentre treptat în circuitul artistic parizian grație mai ales acțiunii pasionate a celor două directoare, Katia Danilă și Simona Rădulescu, directoare adjunctă, organizatoarea și sufletul acestei manifestări. Poate fi jucat un spectacol cu un text contemporan într-o astfel de sală, grea de trecut și pulsînd de o viață ascunsă? Am să parafralez un răspuns al lui Tadeusz Kantor și am să spun că teatrul contemporan poate fi jucat oriunde, chiar și într-o sală de teatru.

S-a vorbit adesea de un fenomen de generație, deși ruptura nu e atît « biologică » cît estetică. Intr-adevăr, spectacolul care ar fi putut fi « pivotul » acestei micro-stagiuni românești în inima Parisului este semnat de Victor Ioan Frunza, format înainte de 1989, și care și-a propus cu patru tineri actori să dinamiteze, să agite « valurile » *Furtunii* lui Shakespeare. În total, șase spectacole cu șase titluri, fiecare jucat de două ori. Încă o dată, o tactică nouă; s-a mers picătură cu picătură, cum se spunea într-unul din textele jucate, oare cîtă apă trebuie să curgă ca să lase o urmă într-o cadă? Era vorba de spectacolul scris și „montat” în scenă de Peter Kerek, *9 grade la Paris*, o producție a Teatrului ACT, spectacol pe care l-am descoperit la Festivalul de dramaturgie de la Timișoara și care m-a impresionat prin eleganța și siguranța gestului, un spectacol și o formulă inedită, un dialog permanent scenă/ecran. Și mai ales m-a impresionat Alina Berzunțeanu, protagonista acestui spectacol de teatru-film: este pentru prima dată cînd văd o actriță a cărei prezență în scenă domină imaginea de pe ecran, atrage toate privirile, o actriță, aici și acum, atunci și acolo, dînd în același timp glas și viață altor personaje, torent de vorbe și de situații diferite, în dialog cu ea însăși, fixată pe imaginea de pe ecran. Mai mult decît un experiment, aș spune o cale pe care Kerek se poate angaja de acum înainte, un teritoriu al său, într-un teatru unde imaginea filmată nu ucide teatrul, ci-l completează și amplifică.

Alexandra Badea a venit cu o companie franco-română (actorii săi de-acum fetiș, Mădălina Constantin, Carine Piazzi și Corentin Koskas), a jucat deci în franceză propriul său text *Mode d'emploi*, sau cum să supraviețuiești într-o lume ostilă, a emigrației de exemplu. Gianina Cărbunariu, deja jucată în Franța cu trei spectacole pînă acum, rezumă poate cel mai bine tendințele acestui « noul val » al teatrului românesc. O altă tînăra companie franco-română, animată de Eugen Jebeleanu și Yann Verburgh a propus un spectacol-lectură cu piesa sa scrisă în 2008, *Poimîne, alaltaieri*, o falsă utopie care vorbește mai puțin despre fantasme futuriste, cit despre imagini, situații contemporane, împinse la absurd. Pe această linie, a absurdului ascuns, a mers această nouă versiune de spectacol și textul funcționează perfect, deosebit de stimulant în spațiile pe care autoarea le lasă liber imaginației fiecărui nou interpret.

Ultima promoție de la UNATC a adus „unda de șoc” în palatul contesei de Behague cu *Jocuri în curtea din spate*, de autoarea israeliană Edna Mazya, puse în scenă de Bobi Pricop cu cinci camarazi de facultate: Ioana Manciuc, Pavel Ulici, Florin Hrițcu, Vlad Pavel, Cezar Grumăzescu, toți excelenți, jucînd pe nuanțe, pe explozii de ton, de stil, capabili de emoție și violență, de cinism sau de inocență teribilistă. Se vede dealtfel „mîna de fier” a tînărului regizor în decupajul textului, în structura de lumini și ritmuri: jocuri precise, violente și fără nici o iluzie. O poveste simplă, care lovește ca un pumn în burtă: patru adolescenți violează o adolescentă într-o mizerabilă ”curte din spate”, acțiunea pivotează brusc între sala tribunalului – băieții joacă și avocații apărării, iar fata, procuroarea – și jocurile inocent perverse de pe maidan. Bobi Pricop a ales o variantă de spectacol și o lectură deosebit de clară și eficace. Totul e redus la un schelet minim, un dialog nervos și rapid, pendulînd între proces și jocurile din curtea din spate, perspectiva se schimbă cu repeziciune; un joc între cele două realități, la fel de violent, de concis, condus cu o siguranță uimitoare pentru niște debutanți.

Monologul-mărturie al Alinei Șerban, *Declar pe propria mea răspundere*, pus în scenă de David Schwartz (o producție a teatrului LUNI de la Green Hours și Tanga Project pe o dramaturgie de Alice Maria Marinescu și cu creația sonoră a lui Cătălin Rulea), pleacă de la copilăria personajului, a cărei biografie se confundă cu cea a interpretei, de etnie rom. David Schwartz face și el parte din ultimul val, practică un teatru angajat, extem de lucid și fără ciucuri și alte ornamente, dar cu un umor și o emoție bine controlate, un teatru care merge drept la țintă, extrem de necesar, al cărui cuvînt de ordine ar fi, în afară de talent, generozitatea, după titlul grupului inițiat de profesorul Nicolae Manda¹⁶⁷. Textul e relativ scurt, o relatare voit liniară, dar care „crește” odată cu eroina, unde emoția e drămuțată cu atenție, și umorul dureros. E *cool* să fii rom, exclamă actrița în final, îți trebuie într-adevăr mult curaj și optimism să termini pe o astfel de notă dacă privești în jur cu atenție soarta romilor, tolerați în Franța, hăituiți prin alte locuri. Spectacolul a încheiat seria reprezentațiilor din Sala Bizantină și a emoționat puternic: un spectacol de calitate, *politically correct* cum se spune, dar atît de necesar, tocmai în acest context.

Dilema veche, nr. 400, 13-19 octombrie 2011.

167 Vezi Stefania Kori Calomfirescu despre *Laborator urban* și alte proiecte de *Artă Activă* prezentate în „*Ofensiva Generozității 2006-2009*”, editat de Maria Draghici (coordonator programe Ofensiva Generozității), ed. Vellant, București, 2009.

E la nave va: corabia piraților în portul de pe malul Cibinului Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu, 2009

Afișul festivalului seduce de la prima vedere: prora unei nave de pirați (judecând după figura ce despică valurile), văzută din profil, pe puntea căreia câteva personaje colorate scrutează zarea, și care avansează în noapte, cu toate pânzele sus. Pe acest vas de odinioară și, mai ales, de azi, m-am îmbarcat vreme de o săptămână, sărind cu delicii de la un gen la altul, sfidând câteodată ploile, dar mai puțin temerară decât m-aș fi dorit. Am ratat, astfel, două spectacole în aer liber, pe care le regret și pe care le voi pîndi cu perseverență cu ocazii mai prielnice: o ploaie vrăjmașă s-a revărsat peste *Metamorfozele* lui Ovidiu, puse în scenă (sau în piscină, după voia scenografului) de Silviu Purcărete, și a continuat în timpul *Portugaliei* lui Zoltán Egressy, în viziunea lui Victor Ioan Frunză, al cărui *Caligula* (din ultimul Festival Național de Teatru de la București) mă făcuse să descopăr un univers cu o puternică imaginație și poezie plastică. „Imaginează, creează, inovează“ era, de altfel, lozinca festivalului, înscris sub egida Anului European al Inovației și Creației. Dar dincolo de aceste laudabile îndemnuri oficiale, ce am văzut, ce am reținut și, mai ales, în ce am crezut? Recunosc că am venit la acest festival cu dorința de face, în primul rînd, o cură de teatru românesc, de regizori și de actori, și nu am fost dezamăgită (tînăra dramaturgie își are festivalul ei, altul, și nu acesta era subiectul evenimentului sibian). O importantă componentă „teroretică“, reprezentată de lansări de carte și conferințe (la care au strălucit, din generații diferite, Octavian Saiu și George Banu, au completat din plin această „foame de text“; *last but not least*, prezențele internaționale s-au dovedit remarcabile și pe măsura unui festival de calibrul. Am început cuminte așadar, cu un spectacol, cum se zice, între două ape, *Cenușa albă* (*White Embers*) de Saviana Stănescu, în regia lui Dag Thelander și prezentată de Dramalabbet, o tînăra trupă din Stockholm care a jucat în suedeză, cu câteva titluri lansate tardiv în engleză, în fața unui public interesat, dar ușor depășit de această navigare între limbi.

Rod al unui atelier ținut în Suedia, textul a fost scris în engleză, deși autoarea, stabilită de opt ani la New York, și-a mărturisit cu felurite ocazii dorința de a „se conecta la contextul românesc“. Piesa, construită pe două linii paralele sau două spații ce se vor încrucișa, la un moment dat, pentru revelația finală (terorista ce amenință o tînăra femeie e, în realitate, sora ei, abandonată într-o țară săracă fictivă), împletește abil îțe încurcate, țesute pe ura și fascinația dintre Occident și Orient sau problematici precum cea a copiilor din lumea a treia, adoptați ca o marfă ieftină. Spectacolul, auster și bine ritmat (durează 45 de minute), e un reușit exercițiu studentesc, care trezește, în primul rînd, dorința de a citi textul și, în general, dramaturgia acestei autoare, odinioară atît de provocatoare și originală în limba ei maternă. Interesul ei ar fi să nu abandoneze acea vînă a poeziei absurde ce o caracteriza la debut, chiar dacă e mai puțin eficace,

poate, pe „piața culturală“ americană.

Aș grupa, în continuare, revelațiile mele festivaliere pe câteva teme, cum ar fi tradiția sau cum ne poziționăm față de ea (muzeu plin de respect sau punct de plecare). Și aici aș putea integra, practic, mai toate titlurile festivalului. Exemplul cel mai izbitor, căci e și cel mai respectuos, mi se pare spectacolul lituanianului Eimuntas Nekrosius cu *Livada cu vișini* de Cehov. Patru ore și patruzeci și cinci de minute de imagini superbe, lucrate în detaliu, ca o dantelă de preț, balet delicat de gesturi, sarabandă savantă sau în surdină, de sunete, de momente de mister și de magie, cu un lejer contrapunct de ironie, un regal pentru moștenirea stanislavskiană (spectacolul e realizat în colaborare cu Fundația Internațională Stanislavski), dar un spectacol lent, înghețat, „mumificat“, după chipul personajului Liubov Andreevna sau cel al fantomaticului Firs, ce deschide și închide spectacolul. Poate pentru că de fapt cunosc mai puțin teatrul japonez, am aderat imediat la un *Titus Andronicus* de Shakespeare jucat de compania Yamanote Jijōsha, în stilul Yojōhan, propriu acestei tinere companii de teatru experimental, creată la celebra Universitate Waseda din Tokyo. De fapt, plecând de la experimente mai vechi de „hipercolaj“ pentru a crea apoi acest stil Yojōhan (care, după privirea noastră mai mult sau mai puțin novice de europeni, ni s-a părut, prin costume și mișcare, apropiat de ceea ce știm despre kabuki), compania s-a specializat în reinterpretări originale ale unor texte clasice, japoneze sau occidentale, ca acest *Titus Andronicus*, creat în 1999. Violența piesei shakespeariene, care sfârșește într-un carnagiu, culminând cu acte de canibalism, a găsit în formele aproape coregrafiate ale teatrului japonez tradițional o transpunere a gestului, a ororii concentrate pe centimetru pătrat, de o mare eficacitate și bogăție plastică. Jocul se înscrie într-un cadru strict delimitat, ca rama unui tablou, totul e exact, sîngele, omorul, violența sînt redade prin câteva semne convenționale, exact calibrate, dar care redau ideograma sensului și nu amănuntul concret al ororii incredibile, grotescul bulionului de roșii cu care teatrul naturalist își stropește eroii.

O altă meditație posibilă în jurul cuplului, situată între tradiție și modernitate, *Doamna cu cățelul* (de la Teatrul Kote Marjanishvili, Georgia, în regia lui Levan Tsulade), de o delicată poezie cehoviană, e la rîndu-i încadrată în timp: un prolog situează această poveste de iubire imposibilă în Ialta din Crimeea de altădată, ca un delir al unui bătrîn alcoolic în conversație cu un cățel, în vreme ce în fundal se văd defilînd cizme și se aude un marș al Armatei Roșii. Într-o lume unde bocăne cizmele militarilor din Rusia prietenă, nu mai este loc pentru poezie, pentru nostalgie: „Ce-ați făcut din Ialta? Ce-ați făcut din această lume?“ – strigă bătrînul bețiv, iar în fața noastră se desfășoară, în albe dantele și fumuri de țigară, o scurtă întîlnire, printre delicate marionete și pudeli albi. Cuplul celor doi actori funcționează minunat. Sîntem, într-adevăr, în altă lume, cea a amintirii, și mi-am adus aminte și eu, cu nostalgie, de filmul cu Alexei Batalov în rolul seducătorului erou.

Fugind și eu ca toți festivalierii conștiincioși de la o sală la alta, iată-mă în marea Sală a Sindicatelor, pentru a înfrunta *Studiul despre Medeea* al Teatrului Stabile dell’Umbria, în regia italianului Antonio Latella și cu Federico Bellini ca dramaturg al spectacolului. Tragici greci, ați spus? Ba deloc, alte timpuri, alte moravuri. Prima parte a acestei lungi narațiuni scenice este *Medeea și Iason*, vor urma *Medeea și fiii săi* și *Medeea și zeii*. Mărturisesc că la întîlnirea

finală, cea cu divinitățile, am dat bir cu fugiții. Să revenim la ideea de cuplu. Îmbrăcat superlejer, adică în costumul lui Adam și Eva, un cuplu athletic avansează către noi în sunetele triumfale ale marșului nupțial din *Visul unei nopți de vară* de Mendelsohn. În mijlocul scenei – scheletul metalic al unui pat, simbol conjugal așadar, pe care cei doi eroi îl tot fac și desfac. Căsnicia merge greu, se freacă unul de celălalt în toate pozițiile, mai mult sau mai puțin decente, iar inevitabilul se produce și el, Medeea devine mama a doi superbi vlăjgani pe care-i poartă în spate, viguroasă și maternă. Antrenamentul corporal e perfect, trupurile se înfruntă, se ciocnesc, strigătele sînt dezarticulate, nu se aude nici un cuvînt, doar sunete stridente și, cîteodată, asurzitoare.

Și montarea lui Andryi Zholdak după *Woyzeck* de Büchner, jucată la Hala Simeron, e agresivă, te asaltează cu sunete, cu imagini, explodează în spații sau celule multiple. Dar odată pariul acceptat, aventura e amețitoare, cu un *Woyzeck* – victimă manipulată, care se revoltă și deviază fără complexe, undeva în cosmos. Foarte repede rezumat, căci ar merita să mă opresc, să-l compar cu alte deliruri zholdakiene, ce mi se pare interesant și judicios în spectacol este proiectarea dramei soldatului *Woyzeck* în lumea violenței politice contemporane, mai precis în cea a Ucrainei sau a unui alt stat totalitar. Că traversăm spații și coridoare, pîndiți de camere de luat vederi, înainte de a ne găsi locurile în întinericul sălii, e, desigur, o convenție deja vizitată de mulți, dar aici ea funcționează și nu e excesivă (un adjectiv propriu turbulentului regizor ucrainean). Sînt nevoită să expediez aici spectacole pe care le văzusem deja cu alte ocazii și pe care nu le-am revăzut acum, ca agreabila plimbare cu *Un tramvai numit Popescu* sau explozia de imagini și dificilul pariu intelectual propus de *Hamletmachine*, montat de Dragoș Galgoțiu și, mai ales, *Omul pernă* de Martin McDonagh, pus în scenă de Radu Afrim, care mi-a plăcut într-atîta la Brăila, în toamna trecută, încît, cu o teamă aproape superstițioasă, mi-a fost frică să-l mai văd o dată, ca în proiecțiile noastre infantile despre palatele tot mai puțin făloase odată cu trecerea timpului.

Cît despre spectacolele lui Sliviu Purcărete, de la o vreme le tot văd prin hale și uzine, spații teatrale în care mă simt adesea mai bine decît printre aurării și catifele. De astă dată, *Faust* a fost o întîlnire fastuoasă, o mașinărie complexă, care funcționa minunat, prea bine chiar (aș fi vrut mai multă dezordine, mai puțină simetrie în scena din noaptea Valpurgiei, dar, în fine, e un delir nemțesc și ei sînt mai ordonați ca noi). Ofelia Popii e absolut fabuloasă, iar acest adjectiv nu mă împiedică să disting toată tehnica unei mari actrițe de compoziție, cu fațete uluitoare, de o energie copleșitoare, de o inteligență a nuanțelor „diabolică”. De altfel, actrița poate juca orice și oricît, iar multiplele ei prezențe în festival au dovedit-o cu strălucire. Textul, în traducerea lui Ștefan Augustin Doinaș, sună tulburător în momentele de liniște și de îndoială: „Sînt cel ce face întodeauna binele voind să facă răul”.

Sînt multe de spus despre festival, văzute sau doar bănuite, dar cine se poate lăuda c-ar fi putut vedea totul în această desfășurare generoasă de forme, de convivialitate și de forțe vitale? În fine, o rezervă: sînt prea multe titluri ce atrag, astfel drămuite, cîteodată, încît nu poți să alegi, ci, pur și simplu, să suprimi. Oricum, corabia își va continua drumul și va mai trece și altă dată. *La nave va.*



Observator cultural, nr. 479, 18 iunie 2009.

În fiecare seara *Hamlet* sau Cronică unui festival la Craiova ¹⁶⁸

Cel de al șaptelea Festival Internațional Shakespeare începuse sub auspicii teribile. După ce am traversat norul de cenușă ce împânzise Europa și am ajuns (sau ajunsei) la Craiova cu sentimentul unei victorii asupra calamităților naturale și atotputerniciei artei, ne-am regăsit confrunțați cu efectele unei crize mai amenințătoare ca niciodată. Și totuși, încăpăținarea unora, curiozitatea multora au reușit un soi de miracol cum numai oltenii mai știu să fabrice. Într-un oraș prins de alte griji și, totuși, sensibil la acest pariu absolut nebun cu de mai multe ori Hamlet, de dimineața pînă seara, în colocvii, seminarii, spectacole, proiecții sau expoziții, sălile au fost din ce în ce mai pline. Unele mize au fost modeste, altele stîngace, căci competiția, ambițioasă, trebuia să se petreacă la „înalt nivel”. Cum să calificăm altfel venirea, la un preț exorbitant al lui Robert Wilson, sosirea în fruntea camioanelor de decoruri venite de la Berlin a trupei de la Schaubühne cu *Hamlet*-ul lui Ostermeier sau alte vedete ale constelației shakespeariene ca Oskaras Koršunavas, Eimuntas Nekrošius, Wooster Group (rămas la București) sau un interpret de legendă al rolurilor shakespeariene ca Michael Pennington în duel colegial cu Ion Caramitru ? Să-i uităm pe cei care nu au putut să vină, căci nu e adevărat că absenții sunt întotdeauna de vină, și să constatăm uimiți că acest Festival internațional a avut loc, în ciuda tuturor urzitoarelor vrășmașe, a dezordinii din jur și a scepticismului ambiant. Căci a fost nevoie pentru asta de credința naivă, dar neîntinată o clipă, de strădania obsesivă, de dulcele fanatism al unui om ca Emil Boroghiță, un personaj absolut uluitor ce a împlinit astăzi cea de a șaptea sa ediție a Festivalului. Ce se întîmplă cînd vreme de peste zece zile se amestecă spectacole în limbi din cele patru colțuri ale lumii, cînd eroul se apropie din ce în ce de epoca noastră și rătăcirile sale devin din ce în ce mai violente, mai agresive, mai fără de speranță ? Căci fiecare epocă își are Hamletul său cu tovarășii săi de ”joc” : Horatio, prietenul fidel, devine fie pervers manipulator, fie amant nedespărțit, în locul Ofeliei neglijate care e, la rîndul ei, din ce în ce mai voluntară, mai agresivă, iar figura temutului Fortinbras se suprapune pe obsesiile și temerile epocii.

¹⁶⁸ Festival Internațional Shakespeare: *Hamlet*, *Hamlet*. *Hamlet*, *Hamlet*, *Hamlet*, *Hamlet*, *Hamlet*... Craiova, 14 - 23 aprilie 2010.

Regele norvegian dispare astfel în spectacolele occidentale, ca la Brook, preocupat de dilema metafizică a piesei, dar se impune ca imagine a dictaturii totalitare ce pune capăt unei lumi în dezordine și „ieșită din țîțîni”. Dar lucrurile nu sunt atît de simple, căci fiecare spectacol vorbește în primul rînd despre estetica personală a unui regizor și bineînțeles de obsesiile și temerile sale, peste care inevitabilă se imprimă pecetea vremii. Festivalul s-a deschis superb cu un *Hamlet* venit din Lituania, în regia mereu tînărului Koršunovas și s-a încheiat aproape simbolic cu replica unui alt lituanian, mai vîrstnicul Nekrošius, ale cărui mari spectacole șoc de acum 15 – 20 de ani îl învăluie ca mantia regretatului rege danez. Îl descoperisem pe Koršunovas mai demult cu un *Chip de foc* al lui Marius von Mayenburg, spectacolul unei generații patricide, incendiare, jucat pe muchie de cuțit, aproape spasmodic, febril. Am regăsit același amestec de ghiață și foc în acest *Hamlet* violent, ce se naște din întuneric, din minciuni și iluzie. În penumbra scenei, actorii în fata unor măsuțe de machiaj privesc țintă în apele oglinzii și strigă din ce în ce mai tare

„cine ești tu?”, prima replică a piesei (la Brook, al cărui spectacol din 2001 cu Adrian Lester l-am putut vedea într-o proiecție, era, *qui est là*, cine e acolo?, strigătul de groază al sentinelei pe fortificațiile de la Elsinore), spectacolul se înscrie sub semnul acestei căutări identitare, cei doi regi, fantoma celui ucis și regele uzurpator, sunt jucați de același actor, ca și la Brook, dar fantoma e aici un cadavru cu torsul gol pe o masă de la morgă, mesele și oglinzile se rotesc în scenă, taie și reconstituie spațiul, Ofelia este o silueta fragilă ce se frînge într-o ploaie de petale, încadrată de o coloană de stropi de apă ce țîșneșc luminoși, în zgomotul surd al oceanului invizibil. Scena de teatru în teatru. zisă „cușca de șoareci”, se petrece sub ochii unui șobolan amical și grațios, un personaj mascat, ieșit parca din țara de dincolo de oglindă. Dar răsturnarea cea mai zguduitoare este cea din final: Hamlet și Laertes se bat cu icniture și lovituri surde, ca doi geambași, chipul Prințului e acoperit de sînge în clipa morții și cel ce-i închide ochii, ordonînd tăcerea este un Fortinbras-Horatio. Icoana prieteniei fidele e distrusă astfel, lumea se închide pe un întuneric total. Trupa Ryutopia Noh Theatre din Japonia ar fi trebuit să prezinte un Hamlet cu totul original, cel puțin pe tărîmurile noastre, dar norul de cenușă ne-a obligat să acceptăm versiunea filmată a spectacolului. Un *Hamlet* după tradiția teatrului No, și în ciuda diminuării impactului direct, șocul vizual a fost puternic: un Hamlet imobil, cu un chip de bonz budist, cu o expresivitate halucinantă în priviri și în inflexiunile vocale. Așteptat ca pe o revelație, spectacolul trupei din Wrocław, în regia Monikăi Pecikiewicz, m-a dezamăgit. Numărul lor de „copii teribili” nu m-a convins, construit pe cîteva idei simple: Danemarca este un lupanar, Regina mamă o Messalină în călduri, Hamlet și banda sa de prieteni un grup de tineri ce se hîrjonesc sau se tăvălesc în bătaie, împărțindu-și frățește favorurile Ofeliei, care devine dealtfel figura cea mai puternică, cea mai voluntară a piesei, agresivă și de necontrolat, ceea ce-l împinge pe Horațio s-o înece într-o cadă de baie. De fapt ea este cea care reia celebrul monolog *to be or not to be* (monolg ce îi excită, altminteri, pe majoritatea regizorilor văzuți sau citați aici, și care se străduiesc să-l construiască sau deconstruiască fiecare după gustul său). În timpul scenei dintre Hamlet și Regina-mamă, se proiectează imaginea colorată a unui clitoris ce palpită și scena sfîrșește printr-un viol și împăcarea postcoitală a cuplului. E, fără îndoială, portretul unei generații. Cea pe care o regăsim în noua dramaturgie de la Sarah Kane la Marius von Mayenbrug și care-și caută poate aici un alibi sau titlu de noblețe.

Alți tineri, veniți de la Shanghai Theatre Academy, clasa profesorului Richard Schechner, ne-au adus un exercițiu școlăresc foarte util, de bună seamă, pentru tinerii chinezi, ieșiți cu entuziasm din zonele teatrului tradițional și antrenați cu voioșie în abecedarul teatrului „environmental”, drag inimii maestrului american. Veniți tot din acest teatru extrem oriental despre care nu știm mai nimic, Street Theatre din Seul ne-au încântat cu grația și strălucirea unui teatru între cele două lumi, cu parfumul unui teatru codat și de o precizie a gestului și a mișcării unde trupurile devin aeriene, chipurile sublime și teatrul o sărbătoare. Regizorul, Lee Youn Taek, încearcă să adapteze formele teatrului coreean, la exigențele teatrului contemporan. Momentele când Hamlet întâlnește Fantoma sunt tratate ca un ritual șamanic, duhul pune stăpânire de trupul Prințului, Hamlet e posedat de spiritul tatălui, nebunia sa nu e doar simulată. Finalul reproduce deasemenea un ritual tipic pentru teatrul coreean, când toți morții din piesă ies din ruinele fortăreței năruite și, albe năluci, se pierd în lume. Maledicțiunea continuă, lumea nu și-a regăsit echilibrul.

Dacă spectacolele acestea ne-au adus fiorul unor alte lumi, Hamlet-ul lui Ostermeier a fost fără îndoială cel mai apropiat de spiritul european. Văzusem deja spectacolul acum doi ani în atmosfera specială a Festivalului de la Avignon, spectacolul s-a mai rodat, privirea mea a devenit mai selectivă. Pe un ecran uriaș în fundal suntem confrunțați deja cu chipul tânărului Hamlet bîntuit de întrebări, și spectacolul descinde înainte de începutul bine știut, assistăm la înmormîntarea regelui ucis, un convoi funebru sub o ploaie mohorâtă, o ploaie de teatru, sub furtunul unui figurant, și mormîntul acesta, grămada de noroi cleios unde se pierd coroanele regale și se înlănțuie trupurile va rămîne tot timpul ca o mărturie a crimei, a sfârșitului inevitabil. Ospățul continua în fața ecranului urias, Regina cîntă o șansonetă franțuzească, clișeu al dragostei frivole pentru noul său partener, Hamlet clefăie inestetic la ospăț. Reproșul e clar, bucatele de la înmormîntare au trecut deja pe masa ospățului nupțial. Chipul Reginei e proiectat pe ecranul uriaș, imaginea devine din ce în ce mai tulbure, reflexele se amestecă, se topesc și se reînfiripă ca undele unei ape adînci, iar pe ecran apare chipul Ofeliei. Aceeași interpretă joacă cele două personaje, mamă și iubită, relația tulbure cu fiul deranjat psihic. Hamlet e un bufon ce împinge provocarea din ce în ce mai departe, actorul își permite să „iasă din rol”, să se adreseze direct publicului, destul de agresiv, joacă el însuși într-un travesti grotesc rolul reginei din piesa de teatru în teatru, își agață fără complexe o burtă hidoasă, ca o gînganie uriașă. Personajul nu mai e nici nobil, nici intelectual, teatrul german împinge astfel provocarea pînă la hîd, estetica urîtului se instalează fără pudoare. Și din acest punct de vedere teatrul german are o vigoare, o îndrăzneală, și în acelși timp un profesionalism unic în Europa.

Festivalul a continuat la București cu un alt *Hamlet* venit de peste ocean, un teatru din avangarda anilor ‘70, dar cu o producție relativ recentă. Wooster Group este cunoscut pentru căutările sale în domeniul noilor tehnologii în teatru. Acest *Hamlet*, jucat în direct ca un răspuns în oglindă în fața unui alt *Hamlet* de legendă, un spectacol cu Richard Burton în 1964, filmat în direct cu 17 camere și transmis în 2000 de săli la New York, este, de fapt, o răsturnare a termenilor. Richard Burton venea din teatru către film, producția Wooster Group, semnată de Elizabeth Le Compte, încearca să construiască un spectacol de teatru plecînd de la o imagine de film. Filmul e proiectat în continuare cu pauze, elipse și manipulări ale imaginii. Scott Sheppard, în rolul titlu, privește tot timpul dublul său din vechiul film, silueta lui

Burton se șterge adesea ca o nalucă, jocul actorului în direct încearcă să-l urmărească pas cu pas, își potrivește glasul, poziția după fantoma unei imagini tulburi, ca de altfel toate celelalte personaje menite să devină replica unor umbre. Spectacolul devine un joc intelectual excitant, un joc unde prezența vie a actorului nu se pierde totuși, nu e dominată de acest fundal strălucitor de umbre ilustre, din care își extrage, parcă, o forță secretă și magică. Ce mai rămâne după aceste zile și nopți nebune cu multiple chipuri și glasuri ale tristului Prinț al Danemarcei, devenit astăzi „contemporanul nostru” ? De fapt, toate spectacole văzute sau invocate (și aici au predominat spectacole românești mai vechi ale lui Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu, Gabor Tompa, în cadrul unui colocviu ce a acompaniat festivalul) par că-și răspund, se împletesc, se completează, înscrise în volbura epocii, adevărind mai mult ca niciodată replica „să onorăm artiștii, căci ei sunt cronică vie a timpurilor”.

Observator cultural, nr. 524, 14 mai 2010.



Gustul vișinelor de altădată - *Livada cu vișini*

Livada cu vișini este astăzi o livadă cu fantome. Și nu numai pentru că, la un moment dat, personajul principal vede în delirul său năluci printre arborii în floare, ci pentru că multe alte Livezi mitice s-au înghesuit în dulapul nostru cu amintiri. E nevoie, deci, de un anume curaj pentru ca un regizor să se confrunte cu o piesă în al cărei palmares s-au înscris nume ca cele ale unor Strehler, Brook, Stein, Zadek, Pintilie, Harag sau Andrei Șerban, fără să mai reamintim toată aura bibliografică a debutului cu Stanislavski și Cehov. Și dacă mai păstrăm în memorie imagini din aceste Livezi de odinioară, pierdute în aceeași cădere dureroasă în timp, ca și zăpezile de altădată, e greu să ne spălăm retina ochilor minții și să nu fim purtați către o anumită nostalgie. Căci, așa cum subliniază George Banu în superba sa carte (*Livada cu vișini, teatrul nostru*), copios citată în caietul-program al spectacolului (editor coordonator – Liviu Dorneanu), poate cea mai personală, dar și cea mai pasionantă dintre câte a scris, purtăm cu toții în noi Livada noastră intimă, un teritoriu secret și scump de care am fost obligați (de viață, de timp) să ne separăm. Cu aceste sentimente grele de amintiri, dar și cu dorința fermă de a face abstracție de tot ceea ce știam, m-am pregătit să văd spectacolul lui Felix Alexa de la Teatrul Național din București.

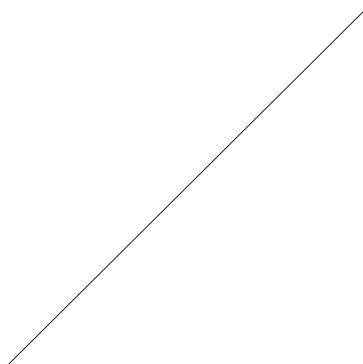
Întreaga „constelație“ a Livezii plutea deja în jurul spectacolului (vezi excelentul program super documentat), semn că multe reflecții și căutări au acompaniat repetițiile, au tulburat tînărul regizor, dar poate l-au împiedicat să reia cărări bătute, lăsîndu-l în același timp liber să caute o lectură proprie. Prima imagine, de la intrarea în sală, se joacă pe scena deschisă și este superbă: un întreg perete – fundal plin de rafturi, pe care sînt aliniate borcane cu dulceață sau compot de vișine (în franceză livada e de cireșe, fără farmecul acestor zaharicale legate de gustul copilăriei, dar care trimit poetic la altă nostalgie, cea a anotimpului cireșelor, le temps des cerises, nostalgii revoluționare, Comuna din Paris și multe alte vise marcate de roșul aprins al acestor fructe de primăvară). Soluția tinerei scenografe Diana Ruxandra Ion, colaboratoare fidelă a regizorului, ne aduce astfel direct în față „livada“, deja îmbălsămată, martor și decor al acestei morți anunțate cu atîta eleganță și trăită cu atîta inconștiență. Etajerele devin apoi semnul dulapului centenar căruia i se adresează unchiul în discursul său prolix și ridicol.

Printre rafturi, se zbat către final corpurile prinse în mîzga neputinței, un teritoriu de care ne desparte o peliculă transparentă, dar implacabilă, ca un limb al neființei ce se va instala, înainte de zgomotul securii care cade definitiv la final. Felix Alexa vorbește despre „vișina strivită pe o piatră de mormînt“ sau despre „sufletul livezii“ care „palpită, imperceptibil, precum cel al unui pacient aflat în comă“; spectacolul păstrează această aură spectrală, de la prima intrare a Ranevskaiei. În mijlocul celor regăsiți după o lungă absență și pietrificați de emoție, actrița avansează cu ochii legați, printre obiectele și personajele de odinioară: sîntem în camera copilului mort, ritmurile se precipită apoi, bucuria revederii, toropeala primei nopți de odihnă. Felix Alexa e în mod evident sensibil la acest joc alternativ de ritmuri, piesa

oscilează între o posibilă comedie, mai ales în tonurile personajelor secundare, dar avansează clar către această percepție somnambulică, aproape onirică a dramei. Scena balului este evidentă în acest sens, personajele dansează, dar evoluează singure, înghețate parcă, fără nici o frenezie, orchestra e invizibilă și sinistră (muzica, deosebit de expresivă în această scenă, e semnată de Alexandru Bălănescu); la anunțul vinderii livezii, Ranevskaia se prăbușește inertă. În final, actorii părăsesc scena despuind dulapul-livadă de ultimele borcane din care Lopahin, noul stăpîn al livezii, se înfruptă direct cu mîna, lingîndu-și degetele. Distribuția confirmă încă o dată talentul lui Felix Alexa de a face un casting ideal, dar din care nu lipsesc surprizele. Maia Morgenstern este o Ranevskaia ce rupe cu tradiția doamnei venite de la Paris, lejere și inconsecvente (și aici nu pot să mă stăpînesc să nu-mi amintesc vocea lui Clody Berthola, alunecînd imperceptibil între surîs și lacrimi, de o grație luminoasă), personajul său e masiv, avansează cu o anume forță și determinare oarbă, mai degrabă insensibilă la cei din jur, purtată de visul său interior ce o domină și o macină. Surprinzător, Marius Manole în Lopahin este o siluetă aparent fragilă, fără agresivitatea „mitocanului“, mai degrabă fascinat, obsedat de moșiereasa întoarsă de la Paris și care de-abia îl bagă în seamă, jucînd în nunațe, de la o aparentă timiditate la o energie reținută, și perfect credibil în scena finală a luării în stăpînire a Livezii, cu o luciditate bîntuită de o anume tristețe.

O altă prezență excelentă este Irina Movilă în Varia, fata adoptivă, cea care a dus în spate tot greul casei, pe care toți o văd măritată cu Lopahin, dar care nu va reuși s-o ceară de nevastă, de o feminitate discretă, ce acceptă eșecul resemnată, cu o linște și o forță calmă, poate cea mai fidelă esteticii cehoviene. Mircea Albulescu, în rolul veteranului Firs, mai păstrează ceva din farmecul vajnic de odinioară, Șerban Ionescu în Gaev creionează silueta derizorie a fratelui complice, adolescent întîrziat, alături de Ana Ciontea în guvernanta-clovn, un chip trist, ascuns sub zbenguiele stîngace. Și toată această lume, ce se învîrte și trăiește în jurul acestei livezi, deja îmbălsămate și condamnate, va dispărea cu pași mici, lăsînd în urmă scena goală și zgomotul fără milă al toporului ce cade ca o ultimă condamnare... Dacă la Hamlet restul era tăcere, aici, „nu va rămîne, ne spune Felix Alexa, decît gustul proustian al vișinelor“...

Observator cultural, nr. 526, 28 mai, 2010.

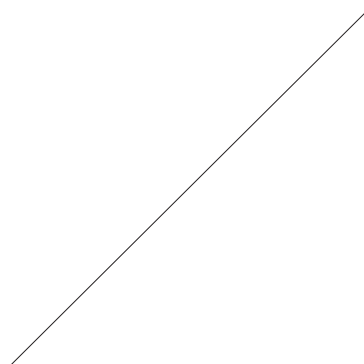


Festivalul de la Sibiu sau istoria unui balaur darnic

Jean Cocteau vorbind odinioară despre marii actori își permitea să-i numească monștrii sacri. Un astfel de nume, i-aș da Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, aflat astăzi la cea de a 17-a ediție și pe care îl practic de câțiva ani încoace. Ce alt calificativ ar merita acest uriaș fluviu ce se prăvălește peste oraș ca un balaur cu zeci de capete în fiecare an, antrenând cu el cortegii de măști și de fanfare, flăcări și cățăzători pe fațadele de sticlă ale cele două hoteluri, turnuri aproape gemene ce strajuiesc teatrul sau inima acestui festival barbar și rafinat, arhaic și tânăr în același timp. E drept, Festivalul are privilegiul sau șansa de a fi văzut lumina astrelor – căci teatrul este în general o istorie ce iubește noaptea – într-un oraș ce-i împrumută cu generozitate o parte din harurile sale. Dar dincolo de locuri se află oamenii, tactica și talentul unui manager de talia unui Constantin Chiriac, întreaga sa echipă și oaspeții săi, unii fideli de ani de zile, alții descoperiri recente, ce vor rămâne la rîndul lor fideli sau dimpotrivă amintirea lor se va toci repede, din lipsă de substanță sau de interes artistic. Au fost așa dar și unele deziluzii, căci deacum se așteaptă și se cere mult de la cei mulți ce vin, Festivalul este prea generos cîteodată la ales, dar el are așa cum am spus, prea multe chipuri pentru a nu regăsi în atmosfera sa unică, în forfota de imagini și de idei aruncate vraște sau în ordine calculată sursa unor satisfacții și amintiri de neuitat: de la conferințele magistrale, la lansările de carte, și cum s-a spus mai în glumă, mai în serios, de o întreagă „constelație de personalități”, la spectacolele de un internaționalism federator. Dar monstrul nostru sacru, termen ce nu e departe de teroarea sacră ce o inspira arta la începuturile sale, este un monstru de teatru și aici lucrurile sunt mai simplu de spus. Au fost mai întîi, Maeștrii, lecția de teatru a unui Peter Brook, prin intermediul unui spectacol *à sa manière*, sau Eugenio Barba, venit în persoană să-și expună crezul și să ne convingă cu două din spectacolele sale. A fost un moment istoric important, chiar dacă prezența lor în teatrul contemporan e mai puțin vizibilă astăzi. Dar venind astăzi să aduca *la bonne parole* a unui timp magic ce a fost, ei implinesc astăzi față de publicul român, multă vreme rupt de realitatea teatrală internațională a anilor 60 sau 80, o misiune aproape istorică de care vor profita în primul rînd tinerii de astăzi, pe care i-am simțit vibrînd cu interes la cuvîntul lor. (Brook și Barba au putut fi prezentați astfel de profesorul George Banu, ce a urmărit îndeaproape teatrul lor, al cărui excelent cunoscător este). Aș cita aici și înfîlnirea cu spectacolul lui Pippo Delbono, *Povești de iunie*, mai puțin un „eveniment spectacular” cît un eveniment existențial și lecția unui mare artist al scenei, capabil să controleze emoția și relația vie cu publicul. Au fost apoi marile spectacole ale teatrului Radu Stanca, care revin și vor reveni în fiecare an: în estetici și la dimesiuni diferite, am revăzut *Faustul* lui Silviu Purcărete, sa *pièce maîtresse* sau de rezistență, *Turandot* în viziunea lui A. Zholdak, ajutat în rarile interstiții pe care le lasă textului de verbul precis al Liei Bugnar, și de acum vajnicul *Tramvai numit Popescu*, condus de G. Pinte, ce cutreieră precum olandezul lui Wagner, drumul de la cimitir către Rășinari...Mihai Mănuțiu a venit și el cu două superbe reluări, căci *Bacantele* făcute cu actori din Istanbul, reia modelul sublim de odinioară și mai ales *Electra*, peste care au trecut anii fără să-i știrbească nimic din violența fervoarei sacre de la premieră, ritmată de cîntecele de jale și de moarte al grupului Iza din Maramureș. Aș fi vrut să vad ultimul său spectacol cu *Hecuba* de la Iași, dar, așa cum ne învață *Ecleziastul*, text pe care Mănuțiu îl cunoaște bine, este un timp pentru toate. Straniu și deosebit de puternic, un *Oedip* venit din Japonia (Yamanote Jijosha) care ne fascinase anul trecut cu un *Titus Andronicus* după Shakespeare. De astă

data mitul lui Oedip este coșmarul unei fete ce visează și joacă în fața noastră legenda antică. Un teatru jucat numai de femei, ce inversează codurile teatrului japonez tradițional, unde jucau numai bărbați. Aici li se rezervă rolul corului ce intervine cu o rară violență, jucînd repetitiv scena uciderii bătrînului rege Laios. Momentul orbirii lui Oedip, cînd acesta trebuie să-și zmulgă ochii, aduce o rezolvare deosebit de sugestivă: actrița ce joacă eroul sparge ecranul unui televizor ce sclipise pînă atunci în mijlocul scenei, scena se întunecă, imaginile au dispărut. Teatrul Yorick din Tîrgu Mureș a venit cu spectacolul Gianinei Cărbunariu *20/20* (despre ciocnirile interetnice din martie 1990 la Tîrgu Mureș), jucat la halele Simeron. O formulă de teatru ce surprinde ca de obicei la Gianina Cărbunariu, un spațiu real și mintal creat din jocul și corpurile actorilor, și a cărui semnificație politică și civică depășește cadrul unui spectacol obișnuit. Și cu toate astea, emoția era prezentă, spectacolul se încheia pe o întrebare, dar căreia cadrul festivalier al spectacolului nu-i permitea poate să i se răspundă. În penultima seară de festival, am urcat drumul ce ducea către cetatea Cîsnădioarei, pentru a asculta monologul Alinei Nelega, *Hess*, cu Nicu Mihoc. În acest spațiu de taină și mister, spovedania apocrifă a criminalului nazist, dansînd pe culmile abjecției, a răsunat cu o limpezime cutremurătoare, în regia lui Gavril Cadariu, extrem de exactă, de o mare finețe și eficacitate. În fine, spre miezul nopții, cînd celelalte scene își stingeau rampa de lumini, timp de 4 seri, la clubul Zebrano, Gren hours din București, a descins cu cunoscuta sa doză de impertinență și de provocare atît de necesare; de la falsul băiat rău de la începuturile sale, Peca Ștefa, la scrisul extrem de suplu și de inteligent al Liei Bugnar, printre *Farămituri* și *Felii* (spectacol lectură la librăria Himanitas), ciugulite cu o extremă plăcere... Ar fi prea mult sau prea emfatic să spunem, *Et in Arcadia ego*, poate, de ce nu, căci exclamația poate fi temperată de un zîmbet nostalgic și autoironic în colțul gurii.

Observator cultural, nr. 528, 11 iunie 2010



Cum a traversat timpul halca de carne roșie a lui Antoine... sau de ce am venit la Timișoara ¹⁶⁹

Am dorit să vin la Festivalul de la Timișoara pentru că știam că am să văd aici altceva decât ce se face în general în restul țării, unde se produce de ani de zile un teatru cu respect al tradițiilor, dealtfel absolut onorabile și chiar superbe; am ales să văd un teatru tânăr, viu și deci încă imperfect, pentru că e pe cale să se facă, să se definească și să țină pasul, cu o anume naivitate pentru unii, cu ce se face pe alături în lumea largă unde toată lumea are dreptul deacuma să dea buzna. De altfel, problema e că de fapt, lumea largă cam dă buzna în România fără ca unii să-și fi dat seama, încurcați în nobile mantale...M- am aruncat deci în aceste câteva zile bogate de festival, fără să mă aștept la extazuri absolute, de altfel nu e treaba acestui tip de teatru, dar cu o curiozitate din ce în ce mai partizană. Mi-a trebuit un timp să înțeleg că de fapt în festival se îndeplineau două sau chiar trei fire; și nu pentru că aș fi privit în treacăt programul ci pentru că cele trei fire se completeau și se răspundeau printr-o firească apropiere. Adăugați aici ambianța unui oraș ezitând parcă să treacă pragul verii, de o frumusețe barocă și puțin prăfuită, ceea ce sporește farmecul senin al acestei lumi sustrase în parte vulgarității zgomotoase ce mă asaltează adesea când pun piciorul în România. Festivalul de la Timișoara cu cele două principale ramuri ale sale, atent la ce se petrece în țară și care începe să se deschidă către Europa prin două exemple bine echilibrate și la care se adaugă un concurs național de dramaturgie, are o structura tematică puternică ce permite să absoarbă fără pericolul eteroclitului intersecțiile cele mai neașteptate. Lucrurile se complică în momentul când „profesioniștii profesiei” încearcă să judece apoi noul după vechile criterii, cele ale valorilor eterne. De fapt este imposibil să vrei să vorbești despre dramaturgia românească de astăzi fără să ții seama de ce se petrece în jur, de toate intersecțiile și tentativele cu mize estetice diferite, în *open space* sau în spații „de artă activă”, ca să reiau un subtitlul al programului. *Forced Entertainment*, trupă britanică aflată astăzi la 26 de ani de existență, a deschis programul cu un spectacol intitulat *The Thrill of it all* (e oare nevoie să mai traduc acest titlul într-o țară eminent anglofilă cum a devenit România, a cărei capitală era poreclită odinioară Micul Paris ? Pentru rezistenții de odinioară, să traducem așa dar, aproximativ, „Cît e de minunat!”). Într-un festival dedicat dramaturgului, mai mult, dramaturgiei de ultimă oră, așa cum reiese din selecția programului, un astfel de spectacol a oferit un punct de plecare deosebit de util. Ori ceea ce a reamintit această trupă este importanța unei anumite metode de lucru, căci fenomenul e unul dintre cele mai caracteristice în teatrul european contemporan, este ceea ce în Franța se cheamă *l'écriture de plateau*, magistral ilustrată și cu o fantezie dezlanțuită de această trupă: improvizație colectivă, text și spectacol elaborat pe platoul scenic în creații colective unde se desprind cu greu numele regizorului dar mai ales cel al dramaturgului. Dar dacă unii dramaturgi români, prezenți și ei în festival, sunt încă atașați ideii de supremație a textului, o adevărată „textocrație”, nu cred că scriitura pe scenă ar fi o noutate exotică pentru mulți dintre tinerii creatori. Cum a lucrat Gianina Cărbunariu încă de la *Stop the tempo!*, sau Bogdan Georgescu, David Schwartz și alți adepți ai unui *work in progres* permanent? În numele acestei confruntări am văzut de toate la Timișoara și fără să dau premii, a fost un juriu pentru asta, aș vrea să

169 FDR-FEST, Festivalul Dramaturgiei Românești -Festivalul European al Spectacolului Timișoara, 7-15 mai 2011.

mă opresc pe câteva titluri care m-au atras la Timișoara, pentru că, repet, e greu să le găsesc în altă parte. Am găsit

aici confirmarea că în România și dincolo de Prut se poate scrie extrem de febril, de exact, adesea cu talent și cu o poftă evidentă de a înfășca „realitatea așa cum e ea”, formulă de tristă amintire, dar de buna voie asumată și cu alte motivații. Nu știu dacă mai putem vorbi la aproape 10 ani de la DramAcum și si mai mulți ani de la Dramafest de o dorință de provocare cu orice preț, de nevoia de a striga cu disperare pentru a se face auzit; făgașul a fost croit, curentul a pornit, și ar fi trebuit să fie deja acceptat, înțeles. Să fie oare așa pentru toată lumea? Am simțit aici, unele rezistențe critice certe.

Am văzut însă pentru prima dată în același spectacol aproape toți membrii fondatori ai grupului DramAcum cu *Roșia montană, pe linie fizică și pe linie politică* spectacol pe care îl așteptam, îl doream, îl reconstituam cu ochii minții, din cronici, din interviuri, din câteva mărturii de spectator. Cunoșteam metoda de lucru, ce a documentării pe teren, a rescrierii materialului cules și tratat ca o ficțiune, metodă utilizată și pentru *20/20*; dar asta era partitura Gianinei, cum și pînă unde o vor urma ceilalți membri ai grupului? De bună seamă e spectacolul cel mai complet, mai structurat al acestui festival, al acestei noi generații artistice: Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean, Radu Apostol, regizori, și Peca Stefan pentru text, alături de G. Cărbunariu. Va trebui citată aici Cristina Toma, venită din alt spectacol al Gianinei Cărbunariu, *20/20*, actriță ce traversează mai multe episoade, extraordinar de inventivă, de disponibilă, de directă. Cele șapte episoade îmbină tehnici, unghiuri diferite de atac, mina rămîne undeva în urmă cu misterele și dramele ei, teatrul pune stăpînire pe scena și aici, principala dificultate este ruptura de stiluri, dificultate, care poate deveni un plus: dar dincolo de această observație ce ține de tehnica intimă a întregului, ceea ce surprinde este faptul că după ce au solicitat, mitraliat publicul cu întrebări și invitații să participe la joc, actorii se retrag și lasă spectacolul în mîna publicului. Și astfel, spațiul acesta, cu întrebările și misterele sale aparține în final publicului... e poate mult mai incitativ decît nevoia de a trage o concluzie de pe scenă, de a expune propria lor opinie. Desprins din grup, Radu Apostol a venit cu un alt spectacol, *Ca pe tine însuși*, de Maria Manolescu, un spectacol de o grație poetică fragilă, o poezie glacială și concisă ca un desen în tuș negru, punctată de intermezzo-urile muzicale ale lui Bogdan Burlăcianu. E fără îndoială o altă fază în evoluția artistică a acestor doi artiști, a căror sensibilitate am bănuț-o întodeauna sub aerele lor de copii teribili. Alina Nelega, „sora cea mare” a grupului, a scris și pus în scenă la Atelierul Teatrului Odeon din București, *Graffiti, Drimz*, un soi de portret nuanțat și fără iluzii al generației de *teen-agers*, jucat de altfel de studenții din anul III și II ai UNATC-ului alături de profesorul lor Florin Zamfirescu.

Din generația ce vine din urmă, post DramAcum, cei mai apropiați, dar care aduc și altceva în plus, mi s-au părut David Schwartz (al cărui spectacol *Capete înfierbîntate*, extrem de puternic, de necesar, scris în colaborare cu Mihaela Michailov, m-a impresionat vara trecută, în mica sală a Centrului de introspecție vizuală de lîngă Biserica Enei), de astă dată cu un spectacol document, *Declar pe propria mea răspundere*, scris după jurnalul Alinei Șerban care e și performera spectacolului, scurt, percutant, emoționant, cu mijloace simple și eficace; sau turbulentul Bogdan Georgescu (nu e nimic ironic aici, căci arta adevărată, în formațiile sale de avangardă sau de guerilla, trebuie să tulbure, să deranjeze, să polemizeze...), cu proiectul său de artă activă, *Casa poporului*. Stranie experiență pentru spectatorii de teatru tradițional, acest spectacol creat în lumea carcerală cu 5 deținuți și trei actori profesioniști. Actorii deținuți

descoperă teatrul, sunt stîngaci, deloc profesioniști, dar infuzia de viață e reală, reciprocă între cele două grupuri de interpreți. Nu e vorba aici de nicio intenție terapeutică, e mai degrabă o expresie de solidaritate umană dincolo de orice limite și prejudecăți, fără nici un angelism naiv am putea vorbi aici, după o observație bine venită a profesorului Nicolae Manda, de „experți în experiență de viață” ca la Rimini Protokol.

Casa Mea Centrului de arte Coliseum din Chișinău, pus în scenă de Luminița Țicu, este un alt spectacol document despre violența în familie, pe scurt, despre soarta femeilor bătute. Regizorarea, Luminița Țicu, a jucat odinioară în unul din primele spectacole document pentru publicul de limbă română, *Cea de a Șaptea Kafana*, de Nicoleta Esinencu, Dumitru Crudu și Mihai Fusu, despre traficul de prostituate din Moldova spre Occident. Spectacolul de azi e cutremurător, de o violență fizică voită, ce atinge insuportabilul: mirosuri fecale, sînge crud șiruind dintr-o găină jumulită pe scenă, o violență ce sensibilizează, zgîrîie aproape spectatorul, aflat fără nici o scăpare față de faptele povestite. Un spectacol de o sinceritate desăvîrșită, de o savoare lingvistică ce împlînzește parcă prin „dulcețea graiului moldovinesc”, ororile povestite. Și aproape în una din ultimile seri de festival am avut, nu atît o revelație, cît o bine venită repunere la zi a unei judecăți pripite. *România 21*, „piesă de tinerețe” scrisă de Peca Ștefan la 21 de ani în 2005, dar care, din nefericire, stă în picioare și astăzi (și mă refer aici la permanența necruțătorului tablou social și politic descris în piesă), este un *musical*, gen rar jucat în România, cu eforturi actricești evidente (ar trebui citați aici cei 5 interpreți principali, printre care am recunoscut cu plăcere un tînar premiat acum vreo 3 ani la Gala Hop, Matei Rotaru) și care ar mai merita să fie „periat”. Și totuși, recunosc că eram gata să fiu mișcată pînă la lacrimi. Textul e deosebit de virulent, de sarcastic, îl citisem deja și cunoșeam stilul dramaturgului, dar ceea ce am descoperit dintr-odată, grație „lupei teatrului”, este faptul că violența, toată setea de provocare a acestui tînar dramaturg, nu este decît expresia faptului că nimic nu-i este indiferent, că rămîne în țara sa și scrie așa cum scrie dintr-un optimism încăpățînat, pentru că totul îl doare și că s-a saturat să-i mai fie numai silă și rușine... poziție mult mai patriotică (nu găsesc alt cuvînt, prea uzat de demagogii neamului), mai sinceră și mai angajată decît mulți alți dramaturgi, clasici deja, în viață.

Am reținut cîteva exemple de teatru brut, cu un scris adesea febril, clocotitor, dar și cu imperfecțiuni de structură, nefinisate după toate regulile artei... dar despre ce artă e vorba aici ? Aș fi putut să aleg un spectacol extrem de bine făcut, bine jucat, cu o piesă unde replicile, cinice și versatile, sunt calibrate la milimetru, excelentul spectacol *Metoda* după Jordi Galceran, pus în scenă de Theodor Cristian Popescu la Teatrul Notarra, care a încîntat pe bună dreptate publicul și criticii. Prin secolul al XIX lea, naturaliștii, pe atunci artiști bătaioși și revendicativi, ce, voind adevărul sau felia de viață, agățau pur și simplu hălci de carne de vită sîngerînde pe scenă, îi reproșau lui Eugène Scribe, ce avea mare succes la publicul „burghez”, păcatul piesei *bien écrite*. Perfecțiunea stilistică nu le ajungea, naturaliștii, în frunte cu Antoine și Zola, aveau nevoie de altceva, de adevărul vieții în primul rînd, de forme noi, cum mai zicea și Treplev; faptul că au fost măturați apoi de alte avangărzi cu alte crezuri, cu tot atîta violență, este poate și pentru că dacă avangărzile sau curente se succed în timp, fiecare cu adevărul ei imperativ, fiecare epoca își are adevărul ei.

Viziuni, vizuini și alte gânduri ¹⁷⁰

Mi se întâmplă câteodată în sălile de teatru, obosită de atâtea și atâtea imagini inutile, să mă apuce o teribilă nostalgie după spectacolele unui Strehler și lumina unică a lumii sale, sau după silueta și zîmbetul sardonice ale unui Tadeusz Kantor, după valurile de muzică ce subliniau în contrapunct o lume născută din coșmarurile amintirii. Nu știu dacă peste 20 sau 30 de ani, tinerii spectatori de astăzi vor încerca același tip de nostalgie după lumea unui Andrei Șerban, scăldată în aceeași lumină parcă ireală, după eleganța desenului său regizoral, dar ale cărui linii nu ezită să le zgărie, câteodată cu stridență, să le umple de clocotul sau de mofturile zilei de azi. O lume atât de bine definită de titlul spectacolului său bergmanian, o lume de „strigăte și șoapte”, pe pragul labil între ființă și neființă, între vizibil și invizibil.

Ce ar fi fost Festivalul de teatru din acest an fără Andrei Șerban și cele patru spectacole ale sale, răsfirate în ultimii ani, între două frontiere și două limbi ? Căci Andrei Șerban este un artist ce traversează frontierele și limbile la fel de firesc, „veșnic tânăr și ferice”, și algerile sale o dovedesc încă o dată. Desigur, fără acest **focus** excepțional asupra, aceste viziuni bergmano-cehoviene în inima Festivalului, am fi asistat la un alt Festival, reprezentativ desigur pentru restul stagiunii teatrale din România, ceea ce nu e puțin.

Oglinda timpului ce trece

Fără îndoială teatrul său poartă marca marelui teatru în care și-a făcut ucenicia la sfârșitul anilor 60. Marele teatru de care noua generație încearcă să se despartă, căci într-adevăr codurile s-au schimbat și vremurile și-au ieșit din țîțni. Nu-l văd însă pe Șerban pierdut cu desăvîrșire de partea amintirilor. Dimpotrivă. În cel mai recent spectacol al său, *Trei surori* de Cehov, la Teatrul Național din Budapesta, Șerban se ia la trîntă cu ideea unui anume Cehov, moștenit în dantele și regrete eterne. Lectura lui Șerban la *Trei surori* e deosebit de vitală, de un umor și o lipsă de respect decapant și înviorător: femei ușor isterice, nevroze sexuale, neîncetatele discursuri despre viitorul luminos al omenirii, subminate de un ridicol pe care distanța istorică ne-o permite astăzi. *Unchiul Vania* la Teatrul Maghiar din Cluj este un spectacol ce ne conduce în spatele și în jurul cortinei; publicul nu mai ocupă spațiile sale obișnuite, e plimbat, busculat, obligat să-și schimbe sensul privirii, atras de verticala sau prăbușirea personajelor, în amețitor echilibru, cînd pe stîngia îngustă a balconului, cînd traversînd rîndurile de spectatori. Astrov, extraordinarul Zsolt Bogdán, ce-l vom regăsi în Bergman, aici într-o memorabilă scenă a beției, alături de Vania (András Hatház), poartă pe umeri, balansînd-o primejdios, o scîndură uriașă ca o cruce pe Golgotha, într-o scenă de beție sub ploaie, unde cei doi își urlă disperarea deasupra capetelor spectatorilor, se plimbă printre ei, sar pe paltforme, coboară, vin și revin; Elena (Imola Kézdi sau Enikő György Jakab) își urmează bătrînul soț plîngînd și Sonia (Anikó Pethő) psalmodiază ultimele replici ca un prohod

spasmodic, fără speranță. Cutremurătorul *Strigăte și șoapte*, acest *memento mori*, apud Bergman, în cadrele alb negru pe roșul de sânge al spațiului teatral, mă urmărește de anul trecut, când l-am văzut pentru prima dată. Nu este o adaptare scenică a filmului lui Bergman, ci un *making off*, ce ne vorbește despre moartea părinților noștri, a noastră, a celor ce o joacă acum în fața noastră și despre puterea artei, reală sau iluzorie consolare. *Ivanov* a încheiat *focus*-ul cehovian, un spectacol montat cu actorii de la Teatrul Bulandra. Piesa e rar montată, Șerban a ales de altfel să joace o primă variantă a textului mai puțin cunoscută: eroul principal cade în final răpus de o criză cardiacă și nu se mai sinucide cu un foc de revolver. Ivanov, interpretat de Andrei Ivanov, nu mai este eroul tipic din literatura rusă, omul de prisos ce se sinucide „frumos”, ca un personaj din Lermontov, ci un om oarecare, ce acceptă cu voioșie compromisul mic burghez ce i-l impune Sașa, logodnica sa, adeptă a „iubirii active”. Așa cum este construit personajul, un tip banal, de care se îndrăgostesc prostește femeile, finalul acesta este perfect logic.

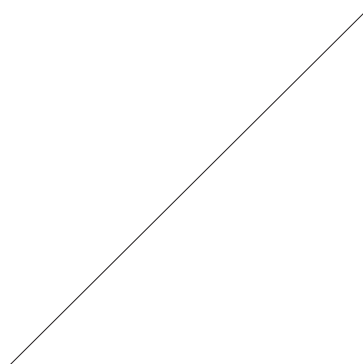
Cîteva schițe pentru un portret de grup

Dar dacă importanța și calitatea celor patru spectacole Șerban ne obligă să ne concentrăm privirea asupra creatorului lor, „tabloul de grup” nu a fost dezechilibrat. De la Teatrul Național din Craiova, un alt spectacol așteptat a fost *Caligula* de A. Camus în regia lui Laszlo Bocsárdy, cu Sorin Leoveanu, stranie lebădă albă ce ucide pentru că nu acceptă ideea morții, într-un superb cadru scenic, semnat de József Bartha, de un alb imaculat, trei straturi de plexiglas translucid și strălucitor, ca foile unei cepe uriașe sau ale dezgghiocării de sine. Păcat însă că actorii din jurul acestei stranii păsări morbide joacă într-o altă cheie, puțin ca în piesele istorice costumate, de altă dată. Cu *Leonce și Lena* de Büchner, Gabor Tompa și Carmencita Brojboiu pentru scenografie, la Teatrul Maghiar din Cluj, au cizelat o extraordinară *boîte à musique*, în costume și peruci pudrate, cu o perfectă unitate de stil și grație. *Othello și preaiubita lui Desdemona*, după Shakespeare, scris și pus în scenă de Mihai Măniuțiu la Sfîntu Gheorghe ne-a reamintit gustul regizorului pentru grotesc și provocare. A avut deasemenea șansa unui partener ce i-a adus mai mult decît asistența coregrafică, Peter Uray, și ai săi actorii dansatori de la Studioul M din Sfîntu Gheorghe: András György Jakab în *Othello* și o superbă *Desdemona*, Enikő György Jakab, de la Teatrul Maghiar din Cluj. Silviu Purcarete într-un cadru scenic creat de, sau împreună cu Dragoș Buhagiar (îndrăznesc să afirm asta după marturisirile de la Divanele, sau întîlnirile moderate de Alice Georgescu, directoarea artistică a Festivalului, ce aveau loc dimineața într-un spațiu absolut încîntător, la Ceainăria de la Teatrul Act) a avut curajul să re-joace *D’ale carnavalului*, spun să rejoyce, într-atît amintirea spectacolului lui Pintilie cu același delir carnavalesc a rămas o referință mitică. Dintr-un imens camion pubelă ce intră în scena în *marche arrière*, ies și coboară personajele, pestrițe făpturi de carnaval. În jur, scena e mai degrabă goală, cu lăzi, amabalaje diverse, ca un maidan din noile mahalale bucureștene. Costantin Chirac în Pampon e absolut răvășitor, irezistibil, totul prinde altă viteză de îndată ce intră el în scenă; ideea celor trei Didine e excelentă, în logica nebună a absurdului, ca femeia cu trei capete din barăile de bălci; Ofelia Popii e plină de nerv și haz, fără să fie însă teribila ploșteancă decît din cînd în cînd. Ca și restul spectacolului, bine construit și gîndit pe bucăți, dar fără fluiditatea ce ne ar fi antrenat în dezlănțuirea nebună a carnavalului. S-a găsit poate în sala Operei Române, ca în orice turneu, acel grăunte de nisip ce a blocat mașinăria, și care va dispărea ca prin farmec la următoarea reprezentație...

Hic sunt leones, sau partea actorului

Festivalul a pus în lumină câțiva mari actori, Bogdán Zsolt, Ofelia Popii în *Felii* de Lia Bugnar, recital pentru o actriță unică în mai multe monologuri, Alina Berzunțeanu în *9 grade la Paris*, spectacol scris și pus în scenă de Peter Kerek, Ion Caramitru și Valeria Seciu în studiul după *Macbeth* de Radu Penciulecu sau Marcel Iureș în *Absolut!*, o fabuloasă adaptare după Ivan Turbincă, de un umor și o inventivitate dezlănțuite, cu complicitatea evidentă a regizorului Alexandru Dabija. Festin prea bogat așa dar, nu pot să închei decât cu o privire către Teatrul de mâine (rubrică a festivalului) unde l-am regăsit pe Radu Afrim cu un spectacol de la Sfântu Gheorghe, într-un text bizar, *Mai întâii te naști*, al danezei Line Knutzon, dar pe care l-a deturnat cu un delir care îi e propriu: un soi de coșmar al unor adolescenți perturbați, bîntuit de apariții și pocitanii cum numai el știe să mai închipuie, un soi de vizuină de vrăjitoare, zîne și pitici, o lume de basm. Radu Afrim a păstrat ceva din curiozitatea copilăriei, stranie și impură și îmi place curiozitatea lui, gata mereu să descopere nume noi din dramaturgia contemporană, care îi seamănă și care e capabilă să ne neliniștească dincolo de zgomotoasele sale aparențe.

Dilema veche, nr. 404, 10-16 noiembrie 2011



În ceață, pe malul Someșului

- Festivalul «Tems d'images», Cluj-Napoca -

Nu am stat decît patru zile la Cluj, interesată în primul rînd de platforma de teatru din ultima parte a Festivalului. Dar oricît de restrictivă a fost alegerea mea, am putut realiza dintr-o privire ambițiile și complexitatea acestui festival, independent, deschis către contemporaneitate și diversitate artistică. Am apreciat dorința fermă a organizatorilor (directoarea artistică, Miki Braniște, cu colectivA, producător, și Iulia Popovici, curator) de a nu căuta performanța sau finişul înghețat al unui produs artistic, ci dimpotrivă, de a privilegia drumul către el, adică procesul de creație, văzut din diferite unghiuri. Și de aici diferențele de nivel, dar care pot fi incluse în acest elan general de a crea și de a dori să fie auziți, mai ales din afară. Se vorbea mult engleza, și pe scenă, și în discuțiile publice, care, dincolo de politețea pentru invitații străini, trăda o anume naivitate febrilă de a fi european cu orice preț. Un festival al tinerilor și pentru tineri, deși nu se cerea cartea de identitate la intrare. „Fabrica de Pensule“ plutea ca o fabuloasă navă în ceața serii ce se lăsase în ultimele zile la Cluj, cu inima sa de lumină în cele două săli destinate teatrului. Deși cunoscut ca centru de artă alternativă, ce găzduiește ateliere de artiști, restul încăperilor au rămas mai degrabă înghețate în întuneric, păzite de simpaticul Trepid, dulău care, lovit pesemne de vreo mașină, a pierdut definitiv calificativul de nobil patruped. La nici doi ani de existență, Fabrica mai are nevoie de multe fonduri și în continuare de entuziasmul de care însă Miki Braniște și echipa sa nu duc lipsă. Am regăsit deci în acest prag de iarnă cîteva spectacole, reprezentative pentru underground-ul teatrului românesc, după care alerg de cîteva ani. Mai precis, acest tip de teatru inspirat de verbatimul de la Royal Court, teatrul document, care a împînzit Europa, dar care în România are accente și laturi deosebite.

Scheletul din dulapul din copilărie

E ciudat, mulți tineri, născuți în jurul lui 1989, sau care pe atunci de-abia mergeau la grădiniță, par preocupați astăzi să afle *cu adevărat* ceea ce s-a întîmplat pe atunci. Faptele nu sînt gîndite ca acte fondatoare, ci mai ales ca vini ascunse, „scheletul din dulap“ din dramele ibseniene. Ce înseamnă asta? Înseamnă că versiunile oficiale sau cele oglindite de media nu sînt nici satisfăcătoare și nici suficiente. Peter Sellars, care chiar dacă lucrează în special pe mari texte și nu face un teatru document propriu-zis, adoră să pună degetul acolo unde problemele sociale sau politice deranjează. Pentru el, ceea ce trebuie să aducă nou teatrul este ceea ce organele media nu spun, și mai ales să o spună altfel, cu alte mijloace decît acestea. Observația e simplă și perfect eficace pentru cele cîteva spectacole de la Festival. *X milimetri din Y kilometri*, sau cîteva infime pagini din muntele de dosare din arhivele Securității, ultimul spectacol scris și pus în scenă de Gianina Cărbunariu (produs de colectivA) pleacă de la stenograma unei discuții cu Dorin Tudoran din martie 1985, la sediul de partid al Municipiului București, despre cererea sa de plecare definitivă în străinătate. Discuția a fost înregistrată de Securitate. Deci, textul a fost „jucat“ înainte de a fi transcris și devenit scenariu de

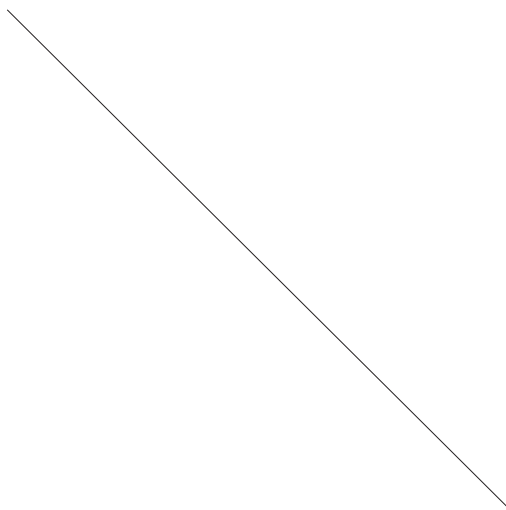
spectacol. Spectatorii intră în sală – un spațiu liber, deschis, fiecare cu un scaun pliant – și sînt invitați să se așeze unde vor. Solul și pereții sînt negri, acoperiți de rînduri scrise cu cretă, din stenograma discuției ce se va rejuca în fața noastră. Actorii (Mădălina Ghițescu, Paula Gherghe, Rolando Matsangos și Toma Dănilă) își trag la sorți rolurile, de altfel le vor purta pînă la un moment dat, și le vor schimba între ei ca o ștafetă, fiecare aducînd o altă nuanță, însă în linia generală a personajului: Dorin Tudoran, tovarășul de la Partid, tovarășul de la informare, adică securistul, care va filma discuția, și D.R. Popescu, pe atunci secretar al Uniunii Scriitorilor. Se joacă textul original, se fac dese opriri, reluări, sau explicații ale unor situații de atunci, pentru publicul de astăzi. Două ecrane pe cele două laturi ale sălii proiectează imagini, prim-planuri, detalii ale stenogramei etc. cu efecte de distanțare, de umor scrîșnit. Spectacolul este în continuă mișcare, un du-te-vino permanent între actori, personaje, text, spectatori. Ultima secvență este reluată de mai multe ori. De fiecare dată cu alte accente ce lasă loc altor întrebări, devenind astfel mai mult decît simpla recitare a unui proces-verbal. Actorii părăsesc sala, se întorc apoi și încep să scrie cu creta, pe pereții negri, cîteva rînduri: „Recunosc și-mi pare rău, cer iertare că am colabo...” Fraza nu este dusă pînă la capăt. Căci pînă acum nici unul dintre foștii securiști sau colaboratori nu și-a cerut iertare... Adăugați aici cîteva insert-uri violente despre corupția actuală, in Justiții; textul este propulsat în actualitate, întrebările de ieri capătă alt sens astăzi. Spectacolul e extrem de puternic, cu mijloacele teatrului, fiind în același timp ferm atașat documentului inițial.

„Cum își zăpăcește fiecare epocă contemporanii“

Spectacolul *Capete înfierbîntate*, după un text de Mihaela Michailov, în regia lui David Schwartz, creat anul trecut la Centrul pentru Introspecție Vizuală și tangaProject, pornește și el de la o manipulare: evenimentele de la prima mineriadă din iunie 1990. Pe intrarea spectatorilor e proiectat un meci, finala cupei de fotbal între Argentina și Rusia. Efectul este de întoarcere în timp, căci meciul se va întrerupe exact ca atunci, pentru a anunța evenimentele din Piața Universității. Ecranul proiectează în continuare interviurile a trei adolescenți, născuți în iunie 1990, care vor să știe ce s-a întîmplat cu adevărat, conștienți deja că mediile oficiale sînt gata să mintă. Pentru textul scenariului s-a plecat de la cîteva zeci de interviuri cu personaje istorice reale, „actori” sau martori ai evenimentelor. Textele au fost rescrise sau adaptate scenic, au rămas doar șapte monologuri în prima versiune, la care a fost adăugat astăzi cel al unui miner. Asistăm și aici la proiecții cu documente de epocă, autobuze în flăcări, imagini ale Pieței, texte și citate din presă sau alte documente oficiale. „Fiecare epocă își zăpăcește contemporanii”, se afișează, la un moment dat, și acesta este de fapt subiectul: istoria unei mari manipulări. Spectacolul lui David Schwartz nu se vrea „obiectiv” și nici partizan, ci doar suma unor subiectivități. Un singur actor „duce în spate” cele opt personaje, Alexandru Potocean, cu o plăcere a jocului evidentă, plin de nuanțe și forță expresivă. Inepuizabil... Tot de la fapte reale sau mai bine zis de la o situație generală alarmantă – cea a discriminării minorităților sexuale – pleacă și spectacolul realizat la Chișinău de Bogdan Georgescu, *Rogvaiv*, la Teatrul Spălătorie al Nicoletei Esinencu și echipa sa, în coproducție cu Ofensiva Generozității. Asistăm la reconstituiri de emisiuni de televiziune, un talk-show pentru gospodine sau o dezbatere politică, ce pot merge de la prostia cotidiană la indiferența hilară a politicianilor. Finalul aduce povestea unui adolescent *gay* care se sinucide, text zguduitor (excelente, în general, Irina Vacarciuc și Doriană Talmazan). Spectacolul pune într-adevăr degetul pe o

situație revoltătoare, dar fără multă energie. Și mai ales nu spune mai mult sau altfel de ce ar putea spune un articol de ziar sau o gazetă de perete. Sînt puțin dezamăgită, căci mă așteptam la mai mult de la Bogdan Georgescu, atît de incisiv și de viu în *Romania! I kiss you*. Păcat de asemenea că Nicoleta Esinencu nu a adus nici un spectacol cu un text de-al său. *Last but not least*, ca să respectăm anglofilia galopantă a momentului, *Roșia Montană, pe linie fizică și pe linie politică*, coproducție Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și dramAcum, spectacol semnat de patru autori (Peca Ștefan, Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean, Radu Apostol), este un spectacol complex, cu „greutate“ și unde fiecare secvență ar trebui văzută în parte, fiecare purtînd firesc marca de fabricație a autorului său. Aici însă, ne aflăm la capătul opus, totul este extrem de bine gîndit și fabricat cu mijloacele teatrului, încît se uită aproape miezul de actualitate concretă de la care a pornit. Rămîne doar miezul unei revolte, pe marginea unei pierderi, ceea ce e esențial dacă vrem să o luăm de la capăt...

Dilema veche, nr. 407, 1-7 decembrie 2011.



La Sfântu Gheorghe, dincolo de munți și printre Festivaluri

Am descoperit teatrul lui Horațiu Mihaiu, brusc, aproape din întâmplare, la Festivalul de la Timișoara de anul trecut: *Inventatorul iubirii*, după Gherasim Luca.¹⁷¹ Nu știam nimic despre regizor, cam tot atât despre Teatrul de Artă din Deva care prezenta spectacolul, ceva mai mult despre poetul suprarealist de origină română ce și-a sfârșit zilele în Sena. Mă așteptam deci la o lectură literară, gest cultural și omagial, și eram gata să evit întâlnirea. M-am dus totuși și uimirea mea a fost totală, am rămas *scotchée*, lipită de scaun, în sala pe jumătate goală, în ciuda accidentelor tehnice ce i-au terorizat pe actori și îndurerat regizorul, ascuns undeva în spatele sălii, printre perdele, catastrofe pe care nu le-am remarcat însă și care nu m-au împiedicat să vreau să știu imediat tot despre regizor, despre parcursul său și mai ales de ce e atât de puțin cunoscut, dincolo de câțiva amatori „luminați”, sau de ce nu face parte din marile „gîlceve” ce agită astăzi teatrul românesc. Și totuși, în restul Europei, teatrul traversează crizele, ca și în România, dar traversarea aceasta l-a schimbat. Mai peste tot, de la Anvers la Berlin sau de la Vilnius la Roma, teatrul a integrat dansul și artele vizuale, sau *performance*-ul în structura sa.¹⁷² Se spune chiar că timpul marilor regizori „guru” a trecut demult, cu tot respectul și nostalgia cuvenite. Dacă textul e mai mult sau mai puțin maltrat (Thomas Ostermeier mărturisește că a rescris 80 % din textul lui Ibsen, *Un dușman al poporului*, spectacol prezentat vara din urmă la Festivalul de la Avignon), autorul nu dispare, devine regizor sau invers, scriitura se face direct pe scenă, se naște din improvizații sau pleacă de la imagini și viziuni „premonitorii”. Este ceea ce a făcut Purcărete, plecînd de drept de la pamfletele lui Swift, mai puțin cunoscute, dar care au rămas tot atât de incendiare, și reacția unor spectatori, ce se așteptau la povești drăguțe cu pitici sau uriași, a verificat vehemența inițială. Ceea ce fac, în mod mult mai radical totuși, argentinianul Rodrigo Garcia în Spania, Alain Platel în Belgia sau Joël Pommerat în Franța. Gianina Cărbunariu nu lucrează altfel, dar teatrul ei, de echipă și profund implicat social și politic în ultima vreme, face parte dintr-un alt mare *trend* european, extrem de necesar azi în România. Ideea generală, dincolo de diferențele specifice, ar fi un mare *brassage* de genuri, scena îmbrățișează larg, dansul, cirul, artele video sunt invitate la banchet, spectacolul, zgîrcit în vorbe, lunecă spre *performance*, *danse theatre* de la Pina Bausch citire, pe scurt, inventează genuri hibride și bine venite. Aici l-aș plasa pe Horațiu Mihaiu, cu privirea sa de poet cu capul veșnic în nouri (vezi peticile de cer de la Miro la Magritte), bîntuit de culori și siluete în mișcare sau metamorfoză, sau pe Peter Uray, prezent în spațiul teatral românesc de 8 ani, cu versiunile sale coregrafice inspirate de mari texte, din care extrage esența, într-un desen scenic extrem de precis, o partitură a gestului, violentă și rafinată în același timp, ca o radiografie a emoțiilor, a trăirilor personajelor, ce poate fi citită cu o perfectă acuratețe.

171 *Inventatorul iubirii* după Gherasim Luca, spectacol de Horațiu Mihaiu, a fost creat la Teatrul de Artă din Deva, și jucat la FEST FDR Timișoara pe 10 mai 2012.

172 Vezi „Les Etats du théâtre”, sau *Stările teatrului*, colocviu în marginea Festivalului *Mettre en scène*, A pune în scenă, desfășurat la Teatrul Național din Bretania, Rennes, 16-17 noiembrie 2012.

M-am decis așa dar să reconstitui gramatica specială, vocabularul și uneltele cu care Horațiu Mihaiu își construiește spectacolele sale. Am revăzut o parte din ele în DVD, și am așteptat premiera din toamna această ca să fac plinul de imagini și să caut un raspuns la întrebările mele. De data aceasta a trebuit să mă duc dincolo de munți, „în secuime”(vezi CD-ul de prezentare a teatrului, „Teatrul Andrei Mureșanu, 25 de ani în secuime”), la Sfântu Gheorghe, oraș bine rînduit și ferchezuit cu grijă, dar pierdut în întunericul nopții și unde frigul de toamnă ținea bine orașenii prin case și puținele cafenele pustii. Jurnaliștii trecuseră deja pentru aniversarea teatrului, ce a coincis din păcate cu FNT-ul bucureștean, alte festivaluri ardelene se puneau în mișcare în jur: la Tîrgu Mureș, unde am regretat că am ratat prima stagiune ca directoare artistică a Alinei Nelega, în vreme ce la Cluj se pregăteau *Le temps des images* și Interferențele de la Teatrul maghiar condus de Tompa Gabor.

Misterul ce pîndește la colțul străzii

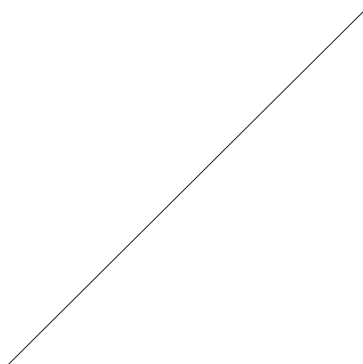
Misterul și melancolia unei străzi, după tabloul lui De Chirico pictat în 1914, continuă seria de variațiuni sau divagații onirice plecînd de la o simplă sugestie plastică, sau în jurul unui univers artistic precis, ce ține mai de grabă de avangardele secolului trecut. Sursa de inspirație e aici însă dublă: îl întreb de ce a ales tabloul lui Chirico și Horațiu Mihaiu îmi declamă pe de rost pagini întregi din textul lui Peter Handke, *Ora cînd nu știam nimic unul despre celălalt*. Căci în inima fiecărui motiv se află imaginea unui copil: în tabloul lui De Chirico o fetiță fuge după un cerc pe o stradă galbenă, toropită de soare, în vreme ce în capul strazii pare că o așteaptă umbra neagră, amenințătoare, a unui bărbat. Textul lui Handke este o scrisoare adresată fiicei sale înainte de a se naște, înainte ca ea să intre în capătul străzii misterioase care e viața. Pictorul și dramaturgul ne propun așa dar un exercițiu de imaginație, la care participă activ regizorul spectacolului: cine sunt umbrele ce ne înconjoară și ne întovărășesc, cine ne așteapă în colțul străzii? Horațiu Mihaiu, de formație inițială arhitect, semnează întotdeauna și scenografia (mărturisește că a văzut multe din spectacolele lui Bob Wilson, de a cărui estetică pare a fi penetrat, dar fără sa-și piardă culoarea proprie). Decorul reproduce contururile străzii din tablou, de altfel, lumea lui Chirico are deja o arhitectura teatrală și aduce partea de mister a visului. De la acest simplu pretext plastic, lumea se construiește în jurul fetei singuratece, dar devine pletorică în personaje și supoziții. Personajele intră, traversează scena, mînate de interese și conflicte misterioase, cuplurile se fac și se desfac, o muzică de un ritm obsedant punctează intrările, corpurile se mișcă după o geometrie precisă și elegantă (coregrafie Mălina Andrei). Timpul scenic se dilată, scena e invadată de manechine albe, formele, culorile trimit la pînzele lui De Chirico, o întreagă retorică suprarealsită se pune în mișcare, de o misterioasă și sublimă melancolie. Spectacolul e relativ scurt, nu are dramaturgia complicată a eseurilor vizuale de pînă acum, *Brâncuși sau sărutul*, *MaMaMagritte*, *Miro*, *aceasta este culoarea visurilor mele* sau *Inventatorul iubirii*, care-și permiteau să joace cu scrisul și cuvintele. Spectacolul e jucat pe cîteva gradene instalate pe scenă, raportul e mult mai intim, ne situăm parcă la nivelul străzii ce nu-și va dezvălui însă misterul. Aș fi preferat poate o anume distanță, ca o fosă de orchestră, abisală, care să ne separe de lumea visului sau a coșmarului. Și totuși, regizorul are dreptate, în teatru uneori metafizica trece prin piele, aproape, cît mai aproape de lumea incertă și în perpetuă mișcare a scenei.

Pădurea unde colcăie instinctele

Tot un vis și mai ales tot o istorie de corpuri, de mișcare, m-au atras peste drum de Teatrul Andrei Mureșanu, la Studio M, unde Peter Uray avea premiera *Visului unei nopți de vară*. Teatrul mă hrănise deja cu multe imagini și interpretari posibile ale comediei lui Shakespeare, de la Peter Brook, la un neașteptat *Vis* sud correean, la ultimul Festival Shakespeare de la Craiova, de o prospețime încântătoare (veritabil act de transfer cultural) la un foarte recent și teribilist Shakespeare *for teenagers*, venit de la Naționalul ieșean, spectacol îndrăzneț, plin de imaginație dar și de provocări inutile, pe care aș vrea să-l uit, căci încă junele său regizor, are un talent uriaș cu care se joacă câteodată prea dezinvolt. *Visul* propus de Peter Uray, extrem de sobru, de o violență amețitoare, nu iese din zona întunecată a nopții. Scena e goală, în obscuritate deslușim o încolăcire de trupuri ce se caută, se resping, siluete în costume fluide, negre, ce lasă câteodată să se întrevadă corpul în despicăturile de-a lungul coapselor. „Instinctul este ca o iederă, elementul vibrant, încăpăținat al funcționării omului” scrie Uray în programul succint al spectacolului. Totul vibrează așa dar de acesastă sevă, de o energie cotropitoare. „Inconjurați de spirite, amețiti de magia nopții”, explică în continuare Uray, tinerii ce bîjbîie în pădurea fermecată, sunt străjuți de spirite, de care nu se deosebesc de altfel prin nimic, duhuri ascunse în cutii cilindrice de lemn, ca trupurile unor copaci în care se ascund ca niște statui adormite, stăpînii nopții și ai pădurii. Povestea e telescopată, scena meșteșugarilor aproape ștearsă, căci ceea ce rămîne pe prim plan este povesea celor patru tineri prinși într-un veritabil ritual de inițiere. Trezirea din vis, ca o desprindere dureroasă din matricea fertilă unde colcăie instinctele, lasă magia dar și misterul ei în urmă, în întunecimile nopții și ale ființei.

Două spectacole diferite, dar complementare, ce sparg tiparele și hotarele dintre arte, în numele imaginii ca resort ordinator, pentru primul, sau cel al mișcării ca principiu universal, pentru acest *Vis al miezului de vară*, dintr-un început de iarnă, undeva, dincolo de Carpați.

Dilema veche, nr. 459, 29 noiembrie-5 decembrie 2012.



Două eroine scandinave pe scena Festivalului Național de Teatru, București, 2012

I - *Hedda Gabler* sau *spleen-ul* fără leac al unei fiice de general

Pe drumul de costişă ce ducea către gradenele instalate pe scena Teatrului Odeon și spre salonul Heddei Gabler, călcam cu grijă pe frunze galben aurii ce acopereau solul (mi s-a explicat că moda asta a îngrămădirii publicului pe scenă are motivații economice, dar eu aş adăuga aici și o selecție naturală a publicului mai sprinten sau apt să sară mai ușor peste fosa sau pîrleazul orchestrei, cu proiectoare mai degrabă vîrîte în ochi decît pe cărare). Ideea frunzelor sau a cununii de lauri e invocată de Hedda dar pe mine cărarea asta de frunze moarte m-a dus mai departe, căci sunt sigură că Andrei Șerban își cunoaște bine clasicii pe care-i citează cu o discretă savoare. În plină perioadă simbolistă, Meyerhold, care montase piesa în 1906, asocia un spectacol sau un personaj la o culoare anume. Pentru el, revenit dintr-un lung turneu însoțit în provinciile ruse ale vastului Imperiu țarist, Hedda Gabler avea culoarea „toamnei aurii”, impresie fizică și imaterială în același timp. A face un spectacol cu o estetică simbolistă declarată dintr-un text scris în plină perioadă naturalistă și într-un secol dominat încă de estetica realistă a fost o provocare dar și una din căile prin care regizorul rus făurea noul teatru, obsesie „trepleviană”, majoră la el. Scrisă în 1890, piesa lui Ibsen a tentat marile tragediene ale epocii, de la Vera Komissarjevskaja la Eleonor Duse, sau de la Alla Nazimova, Asta Nilsen, staruri din epoca filmului mut, la Ingrid Bergman, sau Diana Rigg, Fiona Shaw și Isabelle Huppert, mai aproape de noi. Este unul din cele mai puternice roluri ale teatrului modern, considerat un soi de Hamlet feminin, și de-a lungul anilor multe Hedda Gabler au defilat, melodramatice, neureasternice (vezi, Freud și explicațiile sale), monstruoase sau grotești. Aș prefera însă să citesc spectacolul lui Șerban, în paralel cu un alt mare spectacol contemporan, realizat de Thomas Ostermeier la Schaubühne din Berlin în 2005 și pe care l-am văzut în turneu în Franța.¹⁷³ În primul rînd, spațiul. Decorul, semnat de Jan Papelbaum, scenograf fidel al regizorului german, era sobru: pe o scenă goală o canapea uriașă și un perete de sticlă al unei verande, pe care se scurgeau picăturile unei ploii reci, cu o tristețe ce te pătrundea pînă la oase. O oglindă pe tavanul scenei lăsa să se vadă fugăr personaje sau colțuri din decor, căci scena era turnantă și descoperea pe rînd locurile sau momentele acțiunii. Hedda rămînea o siluetă fragilă și blondă în mijlocul celorlalți. Muzica era modernă, auzeam The Beach Boys cu „God only knows”, ceea ce spunea destul despre singurătatea eroinei și angoasa sa fără soluție. Dimpotrivă, Andrei Șerban ne introduce într-un cocon burghez, confortabil (scenografia Carmecitei Brojboiu), a cărui intimitate o împărtășim, strînși de-a valma jur împrejur (de fapt, într-un semicerc imperfect). Portretul generalului Gabler ne privește sever de pe un perete, Hedda e mai degrabă fiica sa, decît Doamna Tesman. O ușă îngustă, în stînga

173 La Sceaux, Théâtre des Gémeaux, în 2007 și revenit în noiembrie 2012.

scenei, pe care am intrat și noi, duce către grădină și frunzele sale moarte. Muzica, ca și costumele, sunt moderne, dar fără ostentație. Este un spectacol de actori, unde fiecare construiește personaje în fragil echilbru între drama la care ne așteptăm și fațeta ascunsă a unor interpretării posibile, pe marginea alunecoasă a unui grotesc moderat. Mătușa grijulie și cicălitoare e jucată, extrem de precis, dar generos, fără nici o șarjă, de aceeași actriță (Csilla Varga) ce apare în personajul fantasmă al prostituatei;

Hedda (Imola Kézdi), siluetă de o elanță plictisită (plictiseala e singura certitudine a personajului), e în același timp personajul cel mai destabilizat, în pericol permanent, sub privirile curioase ale mătușii, ascultând sporovăiala fericită a prietenei, indiferența fostului iubit, lașitatea unui soț bicisnic, cinismul amicului judecător fără scrupule. O băsmăluță îi ascunde părul, ca o ștergere a feminității, e obsedată de bucele Teei, rivala sa, sau poate că recuperează după o chimioterapie. Hedda este superbă și în același timp plutește în jurul ei un aer maladiv, sau poate o răutate neputincioasă, întoarsă împotriva ei. Actrița reușește să salveze personajul, nici monstru, nici victimă nevinovată, e poate doar un personaj de prisos într-o lume meschină. Hedda se sinucide spectaculos, în afara scenei, în uniforma de general a tatălui, și sângele ei împrășcă ușa dinspre grădină, ca sângele unei insecte uriașe, strivite pe geam. Zsolt Bogdán surprinde în compoziția soțului imatur, mediocru, împinsă pînă la caricatură, dar în nota grotescă impusă de spectacol. Enikő Györgyjakab (nu am fost în seara cu Anikő Pethő) are grație, o sensibilitate vibrantă și mult umor, dozat cu un profesionalism perfect, e prietena ce recuperează cu inocență bărbații Heddei, și înțelegem de ce, iar András Hatházi în rolul judecătorului Brack, cinic și puțin pervers este absolut savuros. Șerban a avut șansa să lucreze aici cu mari actori, dar pe care-i cunoște de acum bine și care sunt capabili să răspundă perfect exigențelor teatrului său, de o vitalitate ce nu ignoră contrastele și caută lumina, pe drumuri zdruncinate.

Domnișoara Iulia se răsfăță printre mere

Încă o nevroză scandinavă, mi-am zis mergînd la spectacolul pus în scenă de Felix Alexa pe scena aceluiași Teatru Maghiar din Cluj cu piesa lui Strindberg. Felix Alexa este însă un regizor extrem de temperat, care știe să șocheze cu măsură, inteligent și întodeauna argumentat. Și *Domnișoara Iulia* are deasemenea o lungă tradiție de mari actrițe, fascinate de hybrisul acestei aristocrate pierdute în bucătăria slugilor. Spectacolul lui Felix Alexa joacă de la bun început cartea aparentă a realismului: scenografia - din nou excelenta Carmencita Brojboiu - ne introduce în bucătăria unei case mari unde Cristina (Emöke Kató, precisă, de o răceală resemnată, și în final, singura lucidă) taie legume, prepară îndelung o tocăniță ce sfîrșie pe sobă, mirosurile se răspîndesc în sală (festivalierii hămesiți de goana din spectacol în spectacol, salivează cu poftă, în gol). În jur, recuzita gospodărească e completă, cîteva mari coșuri cu mere rumene înveselesc decorul. Aici, gîndul mă duce iar la un spectacol destul de inedit, desprins din acest text: *Kristin, după Domnișoara Iulia*, prezentat de Kate Mitchell în 2011 la Festivalul de la Avignon. Era o versiune care propunea o schimbare sau răsturnare de accente, Kristin bucătăreasa logodită cu valetul Jean, pe care Domnișoara Iulia se amuză să-l seducă într-o noapte de sînzien, devenea personajul principal și spectatorul vedea totul din punctul de

vedere „subaltern” al bucătăresei.¹⁷⁴ Spectacolul lui Felix Alexa se petrece mai aproape de timpurile noastre fără să fie modernizat cu ostentație – drama aristocratei pîngărite de relația cu valetul nu ar mai fi valabilă astăzi. Domnișoara Iulia nu mai este o aristocrată rigidă și puțin isterică, pradă unor instincte nestăvilte în noaptea magică, ci o fată tânără, o adolescentă zvăpăiată și provocătoare (Anikö Pethö e perfect credibilă în acest sens), ce se amuză cu inocență să-i fotografieze pe ce doi, valetul și slujnica, și care, după cîteva înghițituri de vin se lasă tăvălită pe masa din bucătărie, printre merele ce se rostogolesc în jur, în vreme ce întunericul se lasă pudic peste scenă. Felix Alexa ne făcuse deja numărul cu borcanele de compot de vișine în *Livada* lui Cehov, și metafora, casnică și precisă, nu mi s-a părut deplasată, dimpotrivă îndrăzneată, aptă pentru a demonstra „fizic” spulberarea visului devorat cu mitocănie, gustat și înfruptat cu degetele. Simbolul merelor e aici încărcat de o senzualitate directă, ce nu s-a pierdut se pare de la căderea din rai. Personajele se cunosc biblic deci și drama se declanșează ca o trezire bruscă din beție. Zsolt Bogdán construiește cu eleganță și un farmec îndeniabil figura valetului mitocan; de fiecare dată îl regăsesc în roluri și ipostaze atît de diferite, dar în care știu că se ascunde, pentru o clipă, o scînteie din doctorul Astrov, sau „duhul pădurii”, cel ce actorul a mai fost odată, într-un spectacol de neuitat. Odinioară eroii vikingi, morți de moarte năpraznică se duceau în Walhalla pe ruguri în flăcări; mai modeste, sau doar mai moderne, eroinele noastre vor rămîne printre noi și nu vor înceta să bîntuie scenele, printre frunze moarte și mere putrede.

Scena.ro, nr. 20 (4), 2012.

174 Vezi Mirella Patureau, „Et in Arcadia ego...sau cîteva nopți de vară la Avignon” în *Scena.ro*, n° 15, octombrie-noiembrie, 2011.

Cînd ochiul aude și corpul gîndește... Cîteva note în marginea Festivalului Shakespeare de la Craiova ¹⁷⁵

Festivalul Shakespeare aflat la cea de a VIII-a sa ediție craioveană s-a deschis în splendoare cu un spectacol berlinez de Bob Wilson după *Sonetele* lui Shakespeare, pentru care nici un superlativ nu e de prisos. Wilson era de astă dată pentru a doua oară în cetatea banilor după o scurtă dar definitorie conferință-spectacol, ținută acum doi ani, ce deschisese curiozitatea și dorința de a merge mai departe. Berliner Ensemble și maestrul american sunt greu și mai ales scump de urnit, dar truda și speranța neobositului Emil Boroghina, directorul Festivalului, Cavaler întru Shakespeare pentru eternitate, au reușit să ne convingă că toate sacrificiile merită toată osteneala. Wilson a debutat în Europa în 1971 tot la un Festival, la cel de la Nancy, cu *Privirea surdului*, un spectacol de o frumusețe glacială și incandescentă, unde ochiul auzea și urechea vedea, pentru a parafraza un celebru titlu al lui Paul Claudel. De altfel glasul unui alt mare scriitor francez, Louis Aragon, la zenitul său lumesc, salutase acest spectacol halucinant de imagini unde gestul se năștea din tăcere și emoția din culoare în mișcare: „Nu am văzut niciodată o asemenea frumusețe.”

Marile capitale europene au fost apoi gazdele spectacolelor sale, *Einstein on the beach*, *CIVIL WarS*, în colaborare cu Philippe Glass, *Orlando* după Virginia Wolf cu Isabelle Huppert, scurt-circuitînd genurile, de la opera barocă, vezi *Flautul fermecat* de Mozart la *Time Rocker* cu muzică de Lou Reed. „Marca” Wilson, superbă și inaccesibilă, risca însă să se închidă într-un balet de forme perfecte, cînd un mariaj artistic fericit avu loc, întâlnirea cu un teatru european aflat și el la capătul unei formule pe cale de a deveni „icoană”, Berliner Ensemble și tehnicile sale brechtene. Wilson lucrase deja cu artiștii de la Comedia franceză *Fabulele* lui La Fontaine, dar scînteia magică nu s-a produs atunci; întâlnirea însă cu actorii de la Berliner Ensemble, „instrumente de lucru” perfect antrenate, de o disponibilitate artistică excepțională, pe scurt, mari profesioniști, a fost întâlnirea decisivă. Nu voi uita, venite în turneu în Franța, spectacolele berlineze în regia sa cu *Opera de trei parale* de Brecht și Kurt Weil, în 2009, sau *Lulu* de Wedekind pe muzică de Lou Reed, în 2011. *Sonetele* lui Shakespeare, create în 2009, înoiesc și aprofundează universul propriu wilsonian, așa cum îl percepușem deja la începuturile sale. Cu 25 din cele 154 de sonete scrise de Shakespeare, într-o perfectă rezonanță între text și muzică, dialogul între privire și auz continuă. Aceeași magie a spațiilor scenice, într-o paletă de decoruri stilizate, în care personajele-măști, de la Bufonul mic și strîmb, la Doamna neagră din sonete, la Regina Elizabeta sau la Shakespeare însuși (printr-o inversiune de genuri amintind în parte teatrul elizabetan, rolurile de femei sunt jucate

175 Festival Shakespeare, Craiova, 23 aprilie -1 mai 2012.

de bărbați și invers), de un grotesc sau de o frumusețe plastică strălucitoare, traversează scena ca un balet halucinant al existenței umane, între dragoste și ură, între dorință și dezgust. Muzica, semnată de Rufus Wainwright, de la rock la baroc, intermezzo-urile în fața cortinei, în engleză, joacă pe distanță-apropiere de acest univers de o splendoare absolut siderantă.

După o asemenea întâlnire, restul ar trebui să fie tăcere, după o altă replică bine cunoscută. Dar, din fericire, teatrul, când e vorba de Shakespeare poate fi inepuizabil. În cu totul alt registru, strecurat între cele două seri de grație cu *Sonetele*, un spectacol sud-coreean cu *Visul unei nopți de vară*, a fost o dezlănțuire de imaginație, de joc, de culoare și bucurie. Artiștii coreeni, Compania Yohangza din Seul, în regia lui Yang Jung-Ung, nu au jucat exact textul lui Shakespeare, l-au adus la ei, și l-au însușit fără să-l deformeze sau trădeze. O strălucită demonstrație de transfer cultural. Pur și simplu era o altă pădure magică, bîntuită de duhuri locale, la fel de năbădăioase și puse pe șotii, unde îndrăgostiții jucau aceeași noapte a încurcăturilor, unde Bottom, meșteșugarul transformat în măgar era o bătrînă vagaboandă căreia i se aplica un cap de porc și căreia îi cădea cu tronc unui duh sub puterea unei flori magice. Un teatru vizual, într-o complicitate voioasă cu sala, către care actorii, ce se mișcau ca puși pe arcuri, aruncau flori fluorescente de lumină și cîteva glume sau cîteva vorbe pe românește pe ici pe colo, spre deliciul sălii, care vibra în ritmul percuțiilor dintr-un Orient îndepărtat. De bună seamă acest teatru sud-coreean merită să fie cercetat mai de aproape, tot la Festivalul de aici, acum doi ani am avut revelația unui *Hamlet*, trecut și el prin sensibilitatea asiatică, ce îi dăduse culori nebănuite, ca o adevărată sărbătoare a teatrului. Sosit de mult mai aproape, și deja cunoscut la Craiova tot cu un *Hamlet*, lituanianul Oskaras Korsunovas a venit cu un spectacol cu *Romeo și Julieta*, transplantat în Italia, de unde ar fi pornit și inspirația lui Shakespeare. Dar într-o Italie mai degrabă contemporană, cu toate clișeele simpatice despre gîlceville mediteraneene și farmecul cançonetei italiene. E vorba aici de două clanuri rivale, Montagu și Capulet, patroni de pizzeria, unde se frămîntă aluatul cu pasiune și cu multe și evidente aluzii falice. Văzusem spectacolul în urmă cu cîteva ani în Franța și eram curioasă să văd cum a suportat ultragiul timpului...

Spectacolul e perfect conservat, nici o urmă de oboseală, actorii de altfel sunt toți formidabili, soluțiile scenice mi se par extrem de inventive și produc aceeași emoție, ca de pildă scena balconului, unde îndrăgostiții sunt suspendați între două elemente de decor, separați primejdios între cele două spații. Genială rămîne ideea măștii de făină albă, ca semn al morții, norul de făină ce iese din ceaunul imens ce avansează amenințător în scenă, ceaunul blestemat unde se fabrică moartea. Spectacolul mi se pare însă, mai ales în partea a doua, extrem de încărcat, cu scene comice inutile și gros apăsate, cu doica amantă a bietului călugăr Lorenzo, ce, în mod paradoxal, are aici un aer de popă ortodox, ieșit parcă din paginile uitatului romancier Damian Stănoiu (să fie oare Patriarhia Moscovei așa de aproape de Vilnius sau chiar de Verona?). Se poate vorbi însă despre trista istorie a lui Romeo și a Julietei sale mult mai simplu, mai concis, mergînd exact la esența conflictului, dragoste și ură, cu violența corpurilor ce se caută, se înfruntă, se prăbușesc și dispar în aceeași tăcere a neînțelegerii, așa cum ne-a apărut în spectacolul venit de la Studioul M (M ca Mișcare) de la Sfîntu Gheorghe. Decoperisem teatrul-dans al regizorului coregraf Peter Uray acum doi ani, cu un *Hamlet* la Festivalul Național de Teatru, apoi în anul următor, cu *Othello și preaiubita lui Desdemona*, în colaborare cu Mihai Mănuțiu. Un desen scenic extrem de precis, o partitură a gestului, violentă și rafinată în același timp, ca o radiografie a emoțiilor, a trăirilor personajelor, ce poate fi citită cu o perfectă acuratețe. Scena goală, ce vibrează sub spoturile de lumină roșie

sau a perdelelor de obscuritate, e străjuită de cuburi mobile de schelărie metalică, ce modulează spațiul și degajează respirația dramei. Putem vorbi aici de actori dansatori, de dansatori actori? Distincția e inutilă, grupul e extrem de omogen, trădînd la unison aceeași intensitate și plăcere a jocului. Peter Uray și echipa sa de la Studiul M fac pur și simplu un teatru contemporan, cu un limbaj ce sparge tiparele între arte, în numele Mișcării ca principiu universal.

Dilema veche, nr. 429, 3- 9 mai 2012.



De la Nistru pîn'la Bega și mai departe...¹⁷⁶

Dacă Festivalul FEST-FDR 2012 a fost dens, extrem de variat și chiar stufos, pînă la a ne pierde între secțiuni și a nu mai ști unde-i *in*-ul și unde-i *off*-ul, adică spectacolele aflate în concurs sau doar invitate, juriul internațional și-a făcut pe deplin datoria și a pus în evidență două lucruri ce se impuneau pe zi ce trecea: „triumful” teatrului documentar, cu tematică socială și politică, și în același timp situația fragilă a tinerei sau a noii dramaturgii, deși în teatru, ca și în viață, nimeni nu rămîne pentru mult timp cel mai tînăr... Dar se pun întrebările, după acest FEST-FDR 2012: oare vin, într-adevăr, mulți dramaturgi tineri din urmă, valuri-valuri, și ce aduc ei nou față de ceea ce s-a spus pînă acum? DramAcum s-a născut acum zece ani, dintr-o foame de text, tangaProject continuă pe linia unui adevăr social. Ce „steag” va purta generația ce vine? Cele două premii ale festivalului au evidențiat, de altfel, două spectacole-document, scrise și create de către regizori.

Premiul pentru „Cea mai bună piesă românească” nu s-a decernat anul acesta și președintele acestui juriu, profesorul Nicolae Manda, dascălul socratic al ultimelor generații de dramaturgi, este primul care ar fi dorit și care a sperat să poată saluta o nouă scriitură printre cele 31 de texte primite. În lipsa unui cîștigător, a fost citită, în Sala Moruzan a Teatrului Național, o piesă (au și piesele soarta lor) intitulată *Jerry nu cîștigă întotdeauna* de Cristian Todică. Tema aleasă a intimidat poate: „Îmbătrînirea activă și solidaritatea între generații”, e greu uneori să scrii la comandă despre cum îți iubești bunica, dar faptul că nu s-a putut nimic premia dintre cele 31 de texte e un serios semnal de alarmă. Mihaela Michailov se întreba, la una dintre întîlnirile festivalului, dacă un text poate să provoace noi realități de spectacol. Deocamdată, raportul mi se pare inversat.

Paradoxul spectacolului Gianinei Cărbunariu, *X milimetri din Y kilometri*, este anunțat încă din primele minute ale reprezentației: textul pe care-l joacă a fost produs sau spus înainte de a fi scris. În speță, este vorba despre stenograma unei discuții la secția de partid între trei personaje, scriitorul disident Dorin Tudoran, un activist de partid, Dumitru Radu Popescu, și un securist ce înregistrează – în spectacol, el filmează declarațiile ce sînt reluate de mai multe ori, construind fișii succesive de adevăr. Situația e simplă: un dialog de surzi între Dorin Tudoran, ce vorbește despre dreptul de a părăsi țara, de fapt, de a trăi liber, și falsele soluții propuse de politrucii vremii. Cum a fost dată atunci o replică? Cîte nuanțe poate să aibă și ce am pierdut din aceste urme ale unui trecut imposibil de reconstituit aidoma? Actorii își trag la sorți rolurile și le poartă fiecare pînă la un punct insuportabil de tensiune, schimbîndu-le între ei. Toate aceste puncte de vedere, în perpetuă mișcare (Brook vorbea în alt context de *shifting view point*), suprapuse, pot da o impresie de densitate ca o imagine de RMN. Spectacolul aduce în discuție elemente pasionante și e absolut inedit ca tip de cercetare teatrală la noi, în general, în variantele de teatru-document pe care le-am cunoscut pînă acum: e vorba despre

un grup, iar această implicare absolut inedită și destabilizantă pentru un spectator obișnuit a fost subliniată de premiul acordat de juriu colectivului de interpreți: Toma Dănilă, Paula Gheorghe, Mădălina Ghițescu și Rolando Matsangos.

„Marele Premiu pentru cel mai bun spectacol” a fost acordat unei producții a Teatrului-Spălătorie din Chișinău, *ROGVAIV*, scrisă și regizată de Bogdan Georgescu. Este un spectacol care pleacă de la un fapt real, sinuciderea unui tânăr homosexual, și de la discuția din Parlamentul și presa moldavă în jurul legii privind condamnarea actelor de homofobie. Până unde poate merge un spectacol de teatru atunci când pleacă de la un fapt brut, în ce măsură trebuie să depășească un articol de ziar, cum o poate face cu mijloacele teatrului – sînt întrebările pe care le ridică un astfel de spectacol. În acest sens, o informație mi s-a părut tulburătoare: una dintre scenele cele mai importante ale spectacolului, discuția reală pe un platou de televiziune între trei politicieni moldavi și o jurnalistă, printre crize de rîs, o mostră de imbecilitate și inconștiență morală a acestor personaje reale, a fost reluată după un video de pe YouTube și rejucată ca atare. După crearea spectacolului, „clipul” a dispărut de pe Internet, iar singura mărturie a acestei discuții televizate rămîne spectacolul de teatru. Argumentele juriului au pus accentul tocmai pe stilul fără patos al montării, pe „caracterul minimalist și lejer” al regiei în care rezidă forța și eficacitatea sa. Alte două momente ce ne-au reținut atenția: *Zero decibeli* de Mona Bozdog și Ioana Păun, în regia acesteia din urmă, sau despre cum aud surdo-muții, care ne-a zguduit urechile, dar ne-a deschis ochii, schițat rapid, bine jucat, și apoi surpriza de a regăsi pe scenă textul premiat anul trecut, la festival, *În aer*, de Alexandra Pâzgu, pus în scenă de M.Chris.Nedeea, care a avut buna idee de a dezvolta monologul inițial, distribuindu-l la șase actrițe. Replicile se întretaie, se completează, prind o altă viață, iar acest portret de grup sau de generație dă o dimensiune teatrală sporită unui text cu reale calități poetice.

Jucării sau jocuri teatrale de-a valma

Tot din genul proxim al teatrului-document, căci a plecat de la anchete și interviuri pe teren, dar, să zicem, în versiune soft, a fost și spectacolul pe texte de Peca Ștefan, în regia Anei Mărgineanu, *Tîrgoviște de jucărie*, din seria *Despre România numai de bine*. Formula de spectacol este deosebit de ingenioasă și inedită, cel puțin în teatrul românesc: un spectacol itinerant, pe care fiecare spectator poate să-l construiască alegînd modulele care-l tentează dintr-o serie de scenete jucate în toate colțurile teatrului. Forma, ludică și schimbătoare, după toanele „clientului”, e excelentă, dar fondul cam pătîmește, în ciuda unor actori disponibili și plini de vervă, povestirile sînt tare subțirele și fără interes. Poate că nu am ales modulul cel bun, deși toate ar fi numai de bine...

Natură moartă cu nepot obez de Ion Sapdaru, în regia lui Eugen Făt, e un exemplu despre cum o bună idee dramaturgică și o temă cu implicații sociale acute în lumea de azi, a unei societăți obeze de atîta îmbuibare, sînt minate printr-o punere în scenă ce caută cu orice preț comicul gras și nu drama grasului... chiar dacă debutează ca o comedie familială, iar Dorina Lazăr și Rodica Mandache aduc pe tavă *Gaițele* și cotcodăceala lor irezistibilă. Piesa se termină cu o sinucidere și un plonjeu în suprarealism, adică întîlnirea cu lumea de dincolo, dar aici nu o Wanda clorotică se sinucide, ci nepotul obez, din prea multă dragoste prost digerată... Spectacolul ar fi putut pune mai mult pe gînduri, tema personajului diferit, dar produs pe o scară extralargă într-o societate în care frustrările sînt compensate prin crize

de bulimie devine aproape o temă recurentă despre rățoiul cel urât, dar cu puține șanse să se transforme într-o lebedă. Regizorul a ales calea comicului cu orice preț și a capitonat personajul principal cu burți și fese imense, actorul e pierdut și aproape invizibil, spectacolul flatează râsul facil, și dacă râsul sănătos e bine venit, *du mecanique plaqué sur du vivant*, aici aplica e cam groasă, se ascunde poate și altceva în paginile piesei.

Cu *Fata din curcubeu*, Lia Bugnar i-a oferit Taniei Popa un generos material dramaturgic, unde talentul actriței se dovedește din plin: exuberantă, cu lacrima în colțul zîmbetului, vie, inteligentă, cinefilă avizată de ocazie (fata e prostituată într-un cinematograf de cartier), mizînd cu aplomb pe nostalgia cîntecelor rusești, irezistibile atunci cînd se revarsă cu toată jalea sufletului slav, dar textul rămîne o melodramă sau o telenovelă ce trage cu ochiul fără să se molipsească la Cabiria, celesta saltimbancă felliniană. De bună seamă, Tania Popa a ratat astfel ocazia unui premiu de interpretare. Și dacă nu ar fi fost echipa atît de omogenă de la ColectivA, în rezonanță cu tematica ce a dominat premiile festivalului, alte nume ar fi meritat acest premiu. Pretext pentru a saluta prezența excepțională a lui Harasnyi Attila în *Decalogul după Hess* de Alina Nelega, pus în scenă de Tapasztó Ernő, la Teatrul din Szeged, sau, pentru rolurile feminine, o tînără debutantă, Ioana Manciuc, în *Jocuri în curtea din spate* de Edna Mazya, în regia unui alt debutant, ce a dovedit însă că de acum înainte se joacă în curtea celor mari, Bobi Pricop. În alt registru, trebuie urmărită în ultimele sale roluri la Teatrul Maghiar din Cluj Györgyjakab Enikő, în *Othello și prea iubită sa Desdemona*, în regia lui Mihai Măniuțiu, la Studio M din Sfîntu Gheorghe: pentru inteligența sa scenică, plină de sensibilitate, umor și o neașteptată expresivitate corporală.

Undeva, în așteptare

Festivalul a fost extrem de bogat, chiar dacă la o secțiune nu ne găseam decît în fața unui singur spectacol, inventată fiind, poate, pentru a face loc la cît mai multă lume, chiar dacă în nopțile senine de vară timpurie nu prea mai aveam puterea să urmărim multe alte plăceri *outdoor*... Dar nu voi uita fascinația în fața spectacolului cu *Frisson* de Pál Frenák (oaspete frecvent al Teatrului Național din Timișoara), o apocalipsă de corpuri torturate pînă la sublim ca niște veritabile statui vivante, și mai ales universul de o frumusețe onirică al supraréalistului Gherasim Luca, în viziunea lui Horațiu Mihaiu, la Teatrul de Artă din Deva, cu *Inventatorul iubirii*; în fine, gara uitaților soartei, halucinantă curte a miracolelor, între iluzie și realitate, a *Orchestrei Titanic* de Hristo Boytchev, în regia lui Alexander Hausvater, sau *La răscruce de vînturi*, în eleganta adaptare și regie a Adei Lupu. Și dacă Festivalul de Dramaturgie Românească afișează, de doi ani, titlul de Festival European cu multe alte secțiuni, atît de variat și de generos încît pare că aleargă în toate părțile, pe la toate genurile, este pentru că tînărul teatru românesc, pe care Teatrul Național din Timișoara declară și aspiră să-l promoveze, numai astfel se poate regăsi pus în lumină, de la egal la egal, într-un peisaj valabil pe plan european. Și dacă am regretat slaba prestație a tinerilor dramaturgi este încă un motiv pentru ca acest festival să continue și să găsească nume noi: în jur, sălile festivalului zumzăiau de prezența neobosită a studenților, a ucenicilor actori, prinși în ateliere, dezbateri și spectacole. Undeva în aer, ideile zboară...rămîne să mai și coboare din cînd în cînd.

Sibiu, după ploaie numai soare, sau *du soleil plein les yeux!*

Împins către inima lui iunie, de teama ploilor, care nu l-au ocolit la început, Festivalul de teatru de la Sibiu și-a văzut de treaba liniștit și vara a venit dintr-odată, printre surle, răpăit de tobe și focuri de artificii finale. Sălile de teatru însă au fost mereu pline și pentru toate gusturile și exigențele. Festivalul sibian este din fericire un festival eclectic, adică un imens târg al dorințelor, unde poți alege ce vrei, cu regretul că nu poți vedea totul și că uneori o alegere implică o renunțare, fără nici o judecată negativă. Pur și simplu e greu să fugi, de exemplu, de la Cisnădioara la ultimul spectacol sibian din pragul nopții, sau să poți să-i lași pe alții să descopere *Faustul* lui Purcărete, fericită că-l știi deja sau să te convingi iarăși că teatrul polonez e formidabil, că japonezii sunt deacum oaspeți binveniți la Sibiu, și multe altele. Așa dar, am ales, fără să evit majoritatea marilor întâlniri, câteva titluri ce mi s-au părut coerente în înlănțuirea lor sau care se întâlnesc prin câteva coduri estetice comune noii generații. De fapt, mai toți sunt deja prezenți de peste un deceniu și au deja o experiență, și nu mai au nevoie, cred, de locuri de încurajare pentru clasa mică. Am ales deci aceste spectacole pentru că mă interesează ce spun și cum îl spun. Gianina Cărbunariu a fost întotdeauna sensibilă la o anume tematică socială, de la strigătul manifest *Stop the tmpo!* la ultimele sale spectacole ce pleacă de la documente și date precise pentru a face să răsunе pe scenă întrebări esențiale. Nu este vorba un teatru pur documentar: de pilda, *Xmm din Y kmm* nu este un docu-fiction despre Dorin Tudoran (așa cum am auzit persoane distinse și atotștiutoare), ci câteva reflecții și întrebări despre adevăr, libertate, raportul nostru cu istoria recentă. Într-o carte ce relua o dezbarere de la Avignon de anul trecut, Alain Badiou încerca o apropiere între teatru și filozofie: „În fond, teatrul și filozofia pun aceeași întrebare: cum să ne adresăm oamenilor astfel încât ei să-și gândească viața altfel decât o fac de obicei? „ (*Eloge du théâtre*, Flammarion, 2013, pp. 33-34).

Spectacolul Gianinei Cărbunariu prezentat la Festivalul de la Sibiu răspunde unui proiect european, *Orașe pe scenă/Villes en scène/Cities on stage*, finanțat de Comisia europeană la care participă șase teatre din șase țări diferite (Franța, Spania, Suedia, Italia, Belgia, România). Una din principalele imperative ale proiectului *Orașe pe scenă* este aceea de a pune în lumină „un teatru care-și reînnoiește neîncetat privirea asupra realităților în mișcare ale lumii contemporane”. Ori mi se pare că de la debutul său acesta a fost firul roșu ce a traversat toate creațiile sale. *Solitaritate* răspunde perfect tematicii proiectului, gândit parcă anume pentru un autor total ca Gianina Cărbunariu. De data aceasta textul dezvoltă câteva situații sau teme din actualitățile românești, fără să se fixeze pe un fapt unic. Zidul sau linia de demarcație din Baia Mare, fără să-l numească, pentru a separa comunitatea romă de restul orașului, construcția Catedralei Neamului într-o țară în criză economică, situația precară a bonelor filipine ce trimite direct la situația imigranților de peste tot, drama unui tată ce se zbate să strângă banii pentru a-și opera fiica, cupiditatea familiei

sale, acești minunați oameni din *middle class*, aceeași peste tot, contopiți în mediocritatea și cinismul mondializării... Umorul e decapant, fără cruțare, deși realitățile sunt teribile. G. Cărbunariu, mereu *à l'aise* în mijlocul publicului, în spații modulabile sau netradiționale, montează aici pentru prima dată pe o scenă italiană și joacă cu dezinvoltură pe convenție, jocul - sau provocarea- dintre scenă spre sală e permanent, suntem la teatru și în același timp realitatea brută țîșnește cu violență căci râsul nu e lejer, mai degrabă scrîșnit. Actorii sunt formidabili, Ofelia Popii, Emil Turdeanu, Mariana Miha, Florin Coșuleț, stăpîni iluzorii, superb costumați, ai unei lumi puse la licitație, în deschiderea spectacolului, trec apoi cu dexteritate de la un personaj la altul, și hainele noastre de toate zilele... Este important că un astfel de spectacol se joacă pe o scenă națională, într-un mare festival internațional, menit unei largi circulații europene: *Solitaritate* va circula în toate orașele implicate în proiect și va fi prezent în cadrul festivalului *in* de la Avignon din 2014.

Tot despre lumea contemporană, cea a corporatismului și a legii neruțătoare a eficienței profesionale, vorbește spectacolul lui Bogdan Georgescu *ForTheWin. Corporație versus comunitate*, proiect de artă activă. Sau despre stress, frustrare și foarte mulți bani. Textul pleacă de la un caz real, o tînăra moartă de *burn out*, cadru într-o societate multinațională. Că Bogdan Georgescu lucrează de cîțiva ani pe proiecte de teatru comunitar într-o lume mai degrabă a marginalilor, știam și i-am urmărit cu interes o parte din spectacole. De astă dată, fără să părăsească acest tip de teatru și de tematică, l-am regăsit într-o lume aproape aseptizată, într-un stil extrem de sobru, în trei personaje, ce debitează hălci de rapoarte administrative sau de formule comerciale, cu un joc aproape alb, între laptopuri și ecrane, unde moartea lovește cînd bateriile umane sfîrșesc descărcate... Sînziana Nicola, Andreea Eșanu, Andrei Ioniță susțin o partitură extrem de precisă, punctată între heblu și lumină impersonală, o tragedie modernă, într-un teatru post modern.

Și spectacolul creat la Green Hours de Eugeniu Jebeleanu pe un text de Catinca Drăgănescu după frații Grimm, *Don't cry baby*, adică *Scufița roșie*, pe baza unor improvizații cu actorii, sfîrșește prin a ne readuce în lumea de azi unde cruzimea și crima vin de departe, pentru că așa e povestea..." pentru că atunci cînd nu mai ești copil, ai murit demult." Oare lupul dacă ar fi trăit în altă societate, ar mai fi omorît, doar așa, pentru că așa îi e firea, oare ceilalți ar fi fost diferiți?... În această poveste nimeni nu e inocent, fetița trafică telefoane mobile și se culcă se pare cu lupul, mama e înalt funcționar ce-și angajează la negru un șofer, lupul e un bișnițar minabil, mai degrabă stupid, doar biata bunică paralizată cerșește să fie eutanasiată. Firele sunt extrem de bine și de ingenios îmbinate: cei 6 actori, Conrad Mericoffer, Ștefan Huluba, Camelia Pintilie, Cristina Drăghici, Silvian Vâlcu și Nicoleta Lefter, povestitoare, joacă rînd pe rînd toate rolurile, fetele pot fi extrem de convingătoare în masculi cinici, Cristina Drăghici e cînd lupul cînd Gigi cel șmecher, Conrad Mericoffer e scufița adolescentă, pădurarul tembel sau pur și simplu el însuși în director implacabil de Centru de eutanasiere. Cadrul scenic, semnat de Velica Panduru, este simplu și funcțional: într-un spațiu bifrontal, străbătut în mijloc de o fișie de linoleum alb, actorii alunecă pe niște scaune albe pe rotile, în mijlocul publicului, vulnerabili și provocatori. Aș face aici o excepție la un citat celebru: Eugen Jebeleanu și tinerii săi complici reușesc un spectacol plin de energie, de umor, de imaginație ... *Don't cry baby, Everyboy is perfect!*

D'ale Festivalului, dinăuntru și din afară ¹⁷⁷

Festivalul din anul acesta a dezamăgit. Firesc, căci văzută din dreapta sau din stînga, o selecție, afirmat subiectivă, e întotdeauna obiect de discuție. De data aceasta e vorba de mai mult decît atîta, căci criteriile au rămas extrem de vagi deși extrem de poetice. Unii dau vina pe criză, alții pe asfințitul de soare ca bază de criteriu suprem de selecție, deși se pare că fiorul estetic nu e același cînd admiri un spectacol de Mircea Cornișteanu de pildă sau un amurg în vîrf de munte. Pe scurt, am cam rămas cu ochii în soare. S-au adăugat aici împrejurări vitrege, independente cum se zice de voința organizatorilor și chiar a direct interesaților, și regretăm cu toții absența din Festival a unei imense artiste care rămîne Mariana Mihuț. Peste care s-a acumulat „gafa”, ce nu ține numai de anul acesta, prezența-absență a Gianinei Cărbunariu, promovată tînră speranță la noi, dar bine afirmată peste graniță de mai bine de zece ani (vezi interviurile ei și ale lui C. Chiriac din numerele precedente ale *Observatorului cultural*). Să zcem că aveam totuși de ales, cu puțină bunovoință, incluzînd aici și activitățile anexe și recomandările off pentru spectacole rămase în afara Festivalului. Puse cu furca, sau pentru toate gusturile, căci ce poate fi comun între un spectacol de Radu Afrim și altul de Magda Catone. Recomandările au lăsat totuși mult loc tinerilor, și asta e bine, deși intrați deocamdată pe poarta mică, veniți de la Hop sau de la *Underclouds*, etc. Premiul final acordat de un juriu internațional din cadrul AICT-ului (Asociația Internațională de Critici de Teatru) a pus însă în final pendulele la oră cu un premiu acordat spectacolului *Un tramvai numit dorință*, pus în scenă de Andreea și Andrei Grosu la Unteatru. Uf, teatrul de mîine există deci și se poartă bine!

Festivalul oficial s-a deschis somptuos, la rubrica spectacole de legendă, cu *Troienele* după Euripide montat de Andrei Șerban și acum aproape 40 de ani în *Trilogia antică* de la New York, reluat în 1991 la Naționalul bucureștean, pe care am avut șansa să-l văd apoi în turneu la Paris, un moment absolut răscolitor de care mi-aduc aminte cu o emoție intactă. E bine așa dar ca generația de astăzi poate să vadă de aproape estetica anilor 70, reîmprospătată, dar perfect conservată. Dar mărturisesc că-l prefer pe Andrei Șerban cînd pune în scenă azi Cehov sau Bergman și nu cînd vrea să ne aducă aminte ce tînră glorios a fost.

Am traversat Festivalul cu o tactică proprie, alegînd teatrul ce mă interesează în primul rînd, ignorînd cu bunaștiință spectacole ale căror carte de vizită nu-mi preziceau nimic bun. Am căzut uneori în cursă și uneori nu am putut rezista pînă la capăt, ca mulți alți spectatori, de pildă, ce au golit sala Teatrului de Comedie căci răsăritul de soare era într'adevăr ratat. Alteori am fost nevoită să las pentru mai tîrziu spectacole care mă interesau și către care voi reveni

ca cele semnate de Cristian Juncu; îi văzusem deja *Iluziile*, de Vîrîpaiev, atent șlefuite, perfect echilibrate într-un joc subtil de aparențe și răsturnări de situație. Regret deja că am pierdut *Școla nevestelor* (în fine o traducere justă a titlului). Am reușit însă să-mi trasez un itinerar special, în cadrul Festivalului și pe lângă el, în căutarea acestui misterios teatru de mîine, sau a viitorului său radios.

Cum au ieșit unii din Mantaua lui Gogol...

De ce am fugit să văd *Revizorul* de Gogol, pus în scenă la Național, prea recent pentru a intra în selecția Festivalului? Pentru Marius Manole, bineînțeles, pe care-l văzusem cu două seri înainte în *Însemnările unui nebun*. Plin de febră halucinantă, dar și de umor. Coborînd treptat, lunecînd definitiv în nebunie cu grația sa de maidanez hăituit (vezi *Inima de câiine*, după Bulgakov, spectacol de al său mai vechi unde a învățat de bună seamă regulile tagmei). Cutremurătoare rămîn momentele cînd, închis la ospiciu, bătut și zdrențuit, ghemuit în sine, prăbușit pe podea, Manole murmură „Nu mai pot răbda. Doamne, ce fac ei cu mine, Măicuță, scoateți-mă de aici !” Și izbucnește deodată cu un hohot dement „Știați că sultanul din Turcia are un neg sub nas? „Spectacolul lui Felix Alexa teatralizează monologul, ce capătă spațiu, culoare, densitate. Și mai ales o dimensiune specială prin dialogul cu violonistul Alexandru Bălănescu. Pe coarda subțire ce scîrție sau plînge, rîde și hohotește, perfect pandant al delirului lui Popriscin. „Dați-mi o troică iute ca viforul”...Trebuie să recunosc că am relații particulare cu *Revizorul* lui Gogol: mi se trage de la *Revizorul* lui Meyerhold din 1926 și nu mai puțin miticul spectacol al lui Lucian Pintilie cu imensa sa ciupercă a exploziei atomice din final ce a marcat fără îndoială o epocă din teatrul românesc. Felix Alexa, care s-a înhămat la acest al doilea Gogol al său, și care sper ca va deveni o troică, căci lipsesc încă *Sufletele moarte*, ar fi putut să-i citeze cu talent, să tragă cu ochiul la referințe ce nu ar fi făcut decît să-l înscrie într-o tradiție (decorul cu ușile din fundal ce se deschid frenetice îl citase de altfel în *Sinucigașul* lui Erdman, montat de el tot la Național). Dacă spectacolul său e diferit vizual de citatele invocate, e obligat însă să rămînă în aceeași zonă, pentru că piesa lui Gogol nu poate trăi decît printr-o acută relație cu realitatea epocii sale, din nefericire și a noastră. Extraordinar cum formele puterii autocratice nu s-au schimbat de la sistemul birocratic țarist la formele delirului ceaușist și pînă la corupția societății de azi cu toți satrapii săi locali, de ieri și de întotdeauna...Se rîde mult la spectacolul lui Felix Alexa, timpul zboară, nici o clipă de oboseală, de lipsă de ritm. Este o lume dominată de imense dosare ce alunecă în scenă, domină, înghit spațiul, amenințătoare. Spectacolul se deschide cu notele majestoase ale *Recviemului* lui Mozart, un cabriolet BMW, imatriculat pur și simplu „Primar” intră în scenă, catastrofa e prevăzută pentru final, ineluctabilă, dar pînă atunci scena trepidează, se pune pe chef și alte trapazlîcuri. Hlestakov dansează pe muzica din *Lacul lebedelor*, lunecă, zboară, traversează scena, și se stinge grațios ca o lebădă rănită...Un Marius Manole incandescent, un Hlestakov fragil, cinic, vulnerabil, canalie și absolut seducător. În fața lui, silueta masivă a lui Mihai Constantin ca un exces de realitate. I-aș sugera regizorului, alături de lectura din Cioran, citat în caietul de sală, excelentul volum al lui Lucian Raicu, despre Gogol sau fantasticul banalității...

Cînd aerul e încărcat de electricitate

L-am urmărit apoi pe Marius Manole în plin FNT, cu rolul lui Ion din *Năpasta* lui Caragiale, pusă în scenă de Radu Afrim, dramă pasională cu țărani, mai degrabă ibseniană decît semănătoristă, catapultată în altă dimensiune estetică și unde apariția lunară a lui Manole în silueta nebunului Ion restabilește legătura cu pămîntul. *La prise de terre*, sau priza electrică ce face să circule curentul, energia, dintre lumea modernă și țărîna dintotdeauna. Manole e halucinant, mistuit pînă la ultima suflare...nu știu în ce măsură arta actorului s-a simțit depășită de arderea sau epuizarea reală... Radu Afrim a venit deasemenea cu un spectacol recomandat de FNT (un soi de *fringe* oficial?) cu o piesă pe care a realizat-o la un teatru din München, dar pe care a reluat-o într-o nouă versiune la Teatrul din Ploiești, *Cînd ploaia se va opri* de australianul Andrew Bovell. Un text straniu, care începe ca o poveste despre locuitorii unui oraș în care într-o zi a început să cadă din cer o ploaie cu pești...Dincolo de acest fenomen meteorologic bizar, povestea personajelor este la fel de stranie, înscrisă sub semnul visului, un concept tipic aborigen, și care implică o legătură permanentă între trecut și viitor. Ca într-un vis, personajele apar la diferite vârste, faptele se succed sau sunt simultane, povestea se complică, lunecă în timp, între ramurile arborelului genealogic, mereu între trecut și prezent...Senografia, Vanda Maria Sturdza. Închide la început personajele în cadre ca niște cuști de sîrmă, acvariile cu pești acoperă fundalul, lumina stranie...povestile se întretaie, urmărim mai multe generații, țesătura e complicată, pe un fond de culpabilitate difuză și a motivului biblic al pedepsei divine, ploaia cu pești, deși nimic nu e mistic. Totul e straniu, apar imagini recurente la Afrim, personajul cu cap de cangur, un mixaj de planuri, de imagini dificil de dezlînat, rămîne lumina ireală a unei lumi de la capătul pămîntului, realistă și magică în același timp. Univers în care Afrim se complăce și unde îi place să ne piardă. Și în fine, în sala de la Godot Cafe-Teatru. *Hai iu iu... Hey You You*, concert de remixuri Maria Tănase de Vlaicu Golcea și Radu Afrim, explozie de vitalitate, de umor, unde corpurile se desenează în lumină, ne surprind, ne orbesc, ne amețesc, unde muzica, ne învăluie, ne zdruncină și ne duce cu ea... Sunt desigur propoziții de improvizatii, imaginate de interpreți la Gala Hop, dar Afrim și-a pus pecetea aici. Ca o trăsătură de condei finală a maestrului vrăjitor ce vine să încheie tabloul ucenicilor...

Prezența-absență a unui spectacol

Gianina Cărbunariu, artist invitat la Festivalul din Avignon din vara ce vine, autor al mai multor spectacole europene și participantă cu acest spectacol *Solitaritate*, la un important proiect european, „Cities on stage/Villes en scène” a avut șansa așa dar să fie selecționată în acest festival ca tînără speranță. Mă întreb, dacă Gianina Cărbunariu, prezentă de mai bine de zece ani în peisajul teatral românesc, mai are nevoie de încurajări pentru clasa mică. Autoarea a ales dealtfel să-și retragă numele de pe afișe, dar a rămas solidară (și solitară, și aici jocul de cuvinte din titlu păstrează o oarecare ironie) cu actorii săi și Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu care a produs spectacolul. Spectacolul e făcut să fie recepționat din plin, loviturile sunt directe, din față. Gianina Cărbunariu a fost întotdeauna sensibilă la o anume tematică socială, de la strigătul manifest *Stop the tmpo!* la ultimele sale spectacole ce pleacă de la documente și date precise pentru a face să răsune pe scenă întrebări esențiale. Într-o carte ce relua o dezbarere de la Avignon de anul trecut, Alain Badiou încerca o apropiere între teatru și filozofie: „În fond, teatrul și filozofia pun aceeași întrebare: cum să ne

adresăm oamenilor astfel încât ei să-și gândească viața altfel decât o fac de obicei? „(*Eloge du théâtre*, Flammarion, 2013, pp. 33-34). Unul din principalele imperative ale proiectului *Orașe pe scenă* este acela de a pune în lumină „un teatru care-și reînnoiește neîncetat privirea asupra realităților în mișcare ale lumii contemporane”. *Solitaritate* dezvoltă câteva situații sau teme din actualitățile românești, fără să se fixeze pe un fapt unic. Zidul sau linia de demarcație din Baia Mare pentru a separa comunitatea romă de restul orașului, fără să-l numească exact, construcția Catedralei Neamului într-o țară în criză economică, situația precară a bonelor filipine ce trimite direct la situația imigranților de peste tot, drama unui tată ce se zbate să strângă banii pentru a-și opera fiica, cupiditatea familiei sale, acești minunați oameni din *middle class*, aceiași peste tot, contopiți în mediocritatea și cinismul mondializării... Gianina Cărbunariu, mereu *à l'aise* în mijlocul publicului, în spații modulabile sau netradiționale, montează aici pentru prima dată pe o scenă italiană și joacă cu dezinvoltură pe convenție, jocul - sau provocarea- dintre scenă spre sală e permanent, suntem la teatru și în același timp realitatea brută țîșnește cu violență căci risul nu e lejer, mai degrabă scrișnit. În deschiderea spectacolului, actorii, Ofelia Popii, Emil Turdeanu, Mariana Mihu, Florin Coșuleț, Adrian Matioc, Ali Deac, Ciprian Scurtea, Diana Fufezan și Cristina Ragos, superb costumați, par stăpînii iluzorii ai unei lumi puse la licitație. Revin apoi în hainele noastre de toate zilele, trecînd cu vervă de la un *sketch* la altul, de la un personaj la altul. Spectacolul pe care l-am văzut deja la Sibiu, pe atunci încă proaspăt, a funcționat mai bine în sala Studio a Naționalului bucureștean, căci și în acest caz, talentul, sau „complicitatea” publicului contează enorm.

Cine e contra, cine e pentru...

Din nou în afara Festivalului, iată-mă în sala Studio a ultimului etaj al Teatrului Bulandra de la Izvor, unde Bobi Pricop și o parte din complicități săi de la *Jocuri din curtea din spate*, Ioana Manciu, Vlad Pavel, Cezar Grumazescu, cărora li s-a alăturat Aida Avieriței se declară... *Contra progresului*, apud Esteve Soler. Trilogia catalanului, care mai e și împotriva democrației și apoi a dragostei, cuprinde o serie de provocări la adresa sistemului nostru de valori, sau de clișee, ajunse la termenul de expirație, într-un stil extrem de concis, de tranșant, și înțeleg de ce teatrul său atrage un anumit tip de public sau de creatori. Soler a fost deja jucat în România în ultima vreme, spectacolul lui Bobi Pricop era gata însă demult. După „lovitura” cu *Jocurile*, echipa era așteptată la cotitură. L-am regăsit pe regizor, același dar diferit. Același stil, minimalist în mijloace dar extrem de precis și de convingător, pînă și scaunele joacă la el cu talent și imaginație. Dar cu alte nuanțe, cu altă vervă. Într-un spațiu înconjurat pe trei laturi de rîndurile publicului, la același nivel, actorii alunecă în fața lor pe scaune mobile și devin mereu alții, cu o maturitate reală a jocului, a concentrării, inventivi și neașteptați ca într-un alt joc la fel de crud între adulți. Povestea cu Scufița roșie, care bîntuie vād și pe la Green Hours, e de un umor delirant, dialogul despre noua religie a profitului capitalist e de un cinism asumat, iar monologul focii din final, în cel mai pur stil swiftian, ne lasă puține iluzii.

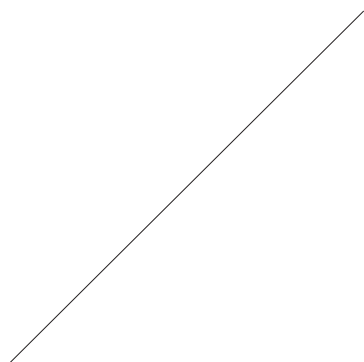
Nu departe, pe malul Dîmboviței, se află Unteatru, noul post de avangardă al teatrului independent. Un teatru ce practică de fapt un teatru de artă, care trăiește din nimic, căci nu caută succesul comercial și care are publicul său. Spațiul e o casă în ruină, dar cu un imens potențial dramatic în sine, unde ne lăsăm închiși de bună voie ca Firs din *Livada de vișini*, pentru că aici miracolele pot avea loc. Dar spre deosebire de celebrul Théâtre des Bouffes du Nord,

al lui Brook, care întreține savant iluzia pierderii în timp, aici, din păcate ruina e reală și lupta de supraviețuire artistică eroică. Aici am descoperit *Retox* de Eugen Jebeleanu, o scriitură post-dramatică, nervoasă, sincopată, tăiată din lumini, imagini video, șoapte și voci off, despre durerea de a fi un tânăr român astăzi și care lasă sfârșitul în suspens în căutarea unui imposibil *happy end*. Tot în acest spațiu minuscul, dar care poate deveni magic, am descoperit și *Un tramvai numit dorință*, în regia Andreei și a lui Andrei Grosu, cu patru actori formidabili, ce joacă la limită, ochi în ochi cu publicul și totuși izolați în lumea lor, Florina Gleznea de o eleganță disperată, Nicoleta Lefter, de o energie și simplitate pe care doar marile libelule cu aripi străvezii o mai au. Recentul premiu ce li s-a acordat consacră astfel formula acestui tip de teatru și protejează acest loc de creație, fragil, care nu supraviețuiește decit prin energia și credința în frumos. În dorința de a face altceva...

Și într-una din serile acestea „în margine”, într-o altă casă în ruină dar bîntuită de harul teatrului, grație încăpățînării inspirate a Cristei Bilciu, care împreună cu alți tineri actori, printre care o actriță de o intensitate ce iese din comun, Anda Saltelechi, au imaginat un itinerar cu un plan precis prin încăperile casei, am întâlnit două studente la arhitectură, așteptînd să intrăm la una din „atracții”. De fapt fragmente din povestirile din *Nostalgia* lui Mircea Cărtărescu. Și am auzit-o pe una dintre fete spunînd : asta aștep de la teatru, altceva, ceva diferit...

Nu știu în ce măsură experiențele Teatrului de foc vor putea rezista, sau toți acești independenți ce nu au ales calea comercialului sau a facilității. Nu știu dacă sunt genii sau dacă vor descoperi o nouă Americă teatrală, dar ceea ce este important este că încearcă ceva nou și că se bat, pe limba și pe terenul lor pentru acest nou mod de a face teatru. FNT-ul a pus poate în lumină prin contrast faptul că se poate face teatru nu atît în afara instituției – căci scopul nu este să devină toți precari – ci altfel. Vorbind prea mult despre teatrul de mîine, ca personajele lui Cehov ce visează la ceva inaccessibil, e mijlocul cel mai sigur să te separe de el...

Observator cultural, nr.698, 13 noiembrie 2013.



Carnet incomplet de note răzlețe¹⁷⁸

Ca în fiecare an de peste două decenii, Festivalul sibian este același râu din ce în ce mai larg, mai generos, plin de zgomot și de culoare, unde te pierzi, dar te bucuri de pierzanie, culpabilizezi că renunți, că trebuie să alegi, că nu poți vedea tot, că nu poți vorbi despre tot. Totuși, o primă „despărțire de ape” sau de estetici, se impune atunci când alegi să mergi doar la teatru, și nu la tot ce te mai pîndește în margini. Și aici, mai alegi încă odată: pe de o parte, estetica consacrată de marile nume, și, pe de altă parte, ceea ce o carte recentă¹⁷⁹, lansată la acest festival, numește noile practici teatrale. Includ aici cu o formulă ce are tendința să devină clișeu, teatrul noului val, fie el românesc, sau de pretutindeni. Fără să excluzi nici una din aceste estetici, cu riscul de a deveni hemiplegic.

Wenn die Gocken hell erklingen sau sunetul clopotele de altădată¹⁸⁰

Să începem cu o estetică a anilor 90, dar iremediabil intrată în secolul nostru, pe care nu-l mai poate ignora. L-am regăsit pe Silviu Purcărete cu două mari spectacole despre care s-a spus deja aproape totul, monumentalul *Faust* și neașteptatele *Călătorii ale lui Gulliver* și un *Oidip* în premieră la festival, pe un scenariu de Silviu Purcărete după Sofocle, *Oidip rege* și *Oidip la Colona*, în decorurile lui Dragoș Buhagiar. (Autorii subliniază că au ales această nouă ortografie, se pare mai aproape de greaca veche decât clasicul Oedip, preluat din franceză.) Teatrul antic al Danaidelor, care l-a făcut cunoscut pe scenele europene acum două decenii, a rămas departe, cu explozia sa de mijloace și de colaje clasice. Purcărete face un *Oidip* modern, dar scăldat în muzica languroasă, obsedantă a anilor 40-50, filtrată de Vasile Șirli, unde povestea e tratată ca un imens flash-back, ce nu lasă nici un suspens despre finalul tragic inevitabil. Spațiul scenic construit de Dragoș Buhagiar, extrem de funcțional, o adevărată *boîte à jouer*, devine astfel cutia de rezonanță a tragediei, suplă ca un decor de cinema, ce se deschide spre o pădure mitică în proiecție video sau spre terasa unui

178 Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu, 6-15 iunie 2014.

179 *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est, News Performing Arts Practices in Eastern Europe*, editată de Iulia Popovici, Colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, colecție coordonată de Ioana Malău, editura Cartier, Chișinău, 2014.

180 Pentru a asculta melodia : <https://www.youtube.com/watch?v=DCqBkle84CA>

banchet ce sfîrșește într-un carnaț ca un bal al damnaților...Visconti nu e departe. Personajele alunecă pe o bandă rulantă, de travelling, ca impinse de destin. „Spurcăciunea” ce apasă cetatea Thebei și palatul ei e încarnată într-un uriaș om-vierme, umbră a nefericitului rege. E neașteptată și extrem de complexă apariția lui Constantin Chiriac în rolul titlu, alături de Ofelia Popii, Jocastă, Antigona sau o femeie din cor...

Din nou despre iubire...și putere

Cu spectacolul *Intrigă și iubire* de Schiller, pus în scenă de Lev Dodin, un text clasic german și un mare regizor rus impus de o generație ce a năvălit pe scenele europene cu toată energia tinereții acum vreo două decenii, aveam garanția de a ne situa fără riscuri într-o zonă securizată a unui teatru solid și extrem de eficient. Cine nu a auzit de *Gaudeamus* sau de *Viață și destin*, după romanul de război al lui Vasili Grosman, ambele puse în scenă de Dodin. Mă trec și acum fiorii cînd îmi amintesc cînd în momentul bătăliei de la Stalingrad și al declanșării contraofensivei, soldații ruși, un grup compact de actori, avansau pe scenă, spre noi (l-am văzut totuși „la adăpost”, în Franța), călcînd în picioare o baterie de artilerie ținută de români și, uite așa, mi-am zis, nu s-au mai oprit pînă la Berlin, trecînd năvalnic peste noi. Cam asta era forța teatrului unui Lev Dodin. Dar ce avea de căutat aici, în această poveste de dragoste contrariată de intrigi de curte într-o Germanie în dantele *fin de siècle* fie el și al Luminilor? Spectacolul teatrului Malfi din Moscova, era, pînă la un punct, așa cum mă așteptam, superb, deși cam lent, de o elanță glacială, cu actori formidabili...cu soluții regizorale simple și clare. Finalul însă ne-a trezit ca un duș rece și ne-a adus aminte de secolul în care trăim și a adus în prim plan o întrebare esențială, pusă în numele unei generații sacrificate. Cei doi tineri îndrăgostiți, morți, rămîn în fața scenei, inerți pe două scaune, în timp ce de undeva de afară se aude la difuzoare o voce voioasă ce anunță nunta ducelui și promite o societate nouă, plină de justiție și fericire, adică demagogia curentă. Cei doi tineri ridică capul și privesc țintă către noi: așa să fie oare?

Pămîntul făgăduințelor uitate

Wajdi Mouawad, născut în 1968 în Liban, izgonit copil fiind de războaiele civile din țara de naștere în Franța, apoi în Canada, astăzi om de teatru francofon ce se împarte între trei continente, vorbește și el în numele unei generații sacrificate. Scrisul său are parfumul otrăvitor al poveștilor orientale, vine dintr-o lume plină de zgomot și de furie, dar e perfect familiar cu tehnicile cinematografice sau ale noilor tehnologii. La Sibiu a venit cu două texte, *Seuls*, un monolog, și *Ciels*, în lectură, ultima parte a unui quator, *Le Sang des promesses* sau *Sîngele făgăduințelor*. În deschiderea quatorului se află un citat din Hölderlin: *Noi nu suntem nimic. Ceea ce căutăm este totul*. Primele trei piese sunt astfel de fiecare dată o lungă odisee a unui personaj principal, ușor de identificat cu autorul, plecat în căutarea originilor sale, peregrinare ce-l scufundă într-o serie de coșmaruri și de încercări limită, în căutarea identității sale pierdute. *Littoral*, prima piesă pornește de fapt de la moartea tatălui, al cărui cadavru fiul vrea să-l îngroape în țara de baștină, niciodată numită, De fapt, textele sunt dominate de trei figuri literare legate de figura tatălui: Hamlet, Oedip și prințul Mișkin. Autorul reia dealtfel o replică din *Idiotul* în *Ciels*, piesă catapultată într-un viitor nu mai puțin angoasant,

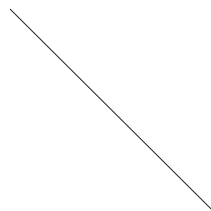
despre frumusețea ce va salva lumea...speranță pusă de altfel la îndoială într-o lume din ce în ce mai amenințată de distrugere. *Seuls* reia aceeași temă obsedantă sau descindere către origini, dar narațiunea se întoarce la un moment dat pe dos ca o piele de șarpe jupuit, eroul narator se regăsește închis în propria sa poveste: moartea sau coma tatălui se confundă cu propria sa moarte. Wajdi Mouawad, care scrie, pune în scenă și joacă monologul, este un actor uimitor, creator total așa spune, dar care nu uită să specifice că lucrează și scrie în echipă cu actorii săi, un stil de lucru ce face parte din noile practici ale tînărului teatru de pretutindeni.

Ale valurilor mîndre generații spumegate spunea deja poetul...

Festivalul de la Sibiu a știut însă să rezerve o mare parte din repertoriul său noilor estetici, sau tinerilor creatori, așa zisul nou val. Fie că este vorba de valori sigure, și pe care e chiar deplasat să le tot cităm la capitolul tinerelor mlădițe, pline de promisiuni. Mă gîndesc la teatrul Gianinei Cărbunariu, mereu angajat, combativ, unic în peisajul românesc, și chiar european. Spectacolele sale circulă peste hotare, la festivaluri și alte întâlniri internaționale. Vara aceasta va reprezenta România la Festivalul de la Avignon, cu un spectacol creat la Teatrul Național din Sibiu, *Solitaritate*, prezent și anul acesta în festival alături de *Tipograf Majuscul*, spectacol de maturitate artistică al acestei tinere creatoare, ce a știut ca întotdeauna să adune în jurul ei o echipă de actori ce încarnează perfect tipul său de teatru: direct, violent, cu picioarele pe pămîntul unei realități fără fard. Tot la Sibiu aș cita *Punct triplu* al lui Bogdan Georgescu, din aceeași familie a teatrului realității transfigurate fără să-și piardă luciditatea.

Din restul Europei, replicile tînărului teatru sau al noilor practici teatrale, au venit mai ales din Est, ceea ce a permis teatrului românesc să se înscrie într-un context și să-și afirme originalitatea. Un alt fenomen interesant, din ce în ce mai pertinent în ultimii ani, și bine subliniat de actuala ediție a Festivalului sibian, este permeabilitatea între genurile artistice, de la dans la teatru, la circ sau la performance, gen prin excelență hibrid. Dar aici ar fi de scris un alt articol, bibliografia nu lipsește...*work in progress*, aşadar...

Dilema veche, nr- 540, 19-25 iunie 2014.



A fost din nou la Timișoara...¹⁸¹

Plouă în ultim vreme cu festivaluri prin teatrele din România, toată lumea aleargă de la un oraș la altul, câteodată după aceleași spectacole ce se învîrt în buclă de la un teatru la altul, traiectoriile se întretaie, se busculează, se contrazic sau se completează, dar senzația este de efervescență, de viață, de diversitate. Ca și la Festivalul de la Timișoara ediția 2014, care a ales dramaturgia românească, de la clasicul Alecsandri la junele Jebeleanu, și care încearcă să prezinte toate cărțile din joc cu atuurile și cacialmalele sale. Este vorba de prima sa etapă, căci Festivalul continuă în luna iunie și se deschide spre internațional cu mai multe spectacole de stradă, mizînd pe clemența norilor care, pe noi, spectatorii din luna mai, ne-au alungat fără milă la adăpost și în săli obscure. Și bine au făcut....A fost o selecție echilibrată și mai ales curajoasă. Că au lipsit poate unele nume se poate, dar o selecție, din principiu, nu e exhaustivă. Oana Borș, selecționera secției dramaturgiei românești, alături de directoarea teatrului, Ada Hausvater, cunoaște bine teatrul românesc ce se face azi – deși colaborează la o revistă al cărui principal și bine venit merit pînă la un punct este cel al dragostei de arhive.(De reținut argumentările pentru fiecare alegere din caietul de sală al Festivalului, bine scrise, convingătoare și utile). Mă gîndesc la teatrul tinerilor ce se declară *underground*, alternativ, independenți, fără să mai știm exact ce se ascunde de fiecare dată sub aceste etichete. O dezbatere lansată de Sebastian Vlad Popa în cadrul festivalului a încercat să ne antreneze pe această cale, dar e greu să discuți despre teatrul tînăr fără tineri interlocutori în sală. Ei au fost însă prezenți pe mai multe scene ale Festivalului și asta a fost principalul atu al acestui Festival (Festivalul „concurrent” căci simultan, ce se desfășura la Arad, a avut avantajul de a putea selecționa și din dramaturgia străină, deci să lărgească evantaiul.) Propunerile de spectacole însă au fost variate și au reușit să cuprindă principalele curențe sau *trend-uri* din teatrul românesc de azi. Punctele de vedere se schimbau de fiecare dată, aveam în obiectiv una după alta lumea văzută de alt regizor sau autor, și toate aceste perspective schimbătoare, adunate, aglomerate, fără voia noastră, căci eram supuși la un tratament intensiv, cam trei spectacole pe zi, toate aceste ajustări de procedeu, sau de *camera subjective*, dădeau prin suprapunere o impresie de densitate, ceea ce Peter Brook numea pe vremuri o teorie a unui *shifting viewpoint*.¹⁸² Este dealtfel principiul stereoscopiei.

Densitatea vine cînd pui una peste alta

Deci, ca să existe densitate avem nevoie de mai multe puncte de vedere suprapuse, puse în relație. Și în acest efort al Festivalului de la Timișoara de a da o imagine de ansamblu cît mai completă a dramaturgiei românești în spectacol s-au desprins cîteva nume ce definesc ceea ce numim deja de cîtiva ani, prin contaminare cu ce se întîmplă în filmul românesc, noul val al teatrului românesc: Gianina Cărbunariu, David Schwartz, Bogdan Georgescu, grupul de la Green Hours, Radu Iacoban și Godot Cafe, Elise Wilk, Catinca Drăgănescu și Eugen Jebeleanu. Cît despre Alexandru

181 FEST-FDR 2014 - Festival European al Spectacolului Timișoara - Festival al dramaturgiei Românești 14 -18 mai 2014.

182 Vezi Denis Bablet, «Rencontre avec Peter Brook», (Întîlnire cu P.B). în *Travail théâtral*, Ed. La Cité, Lausanne, 1973, pp.3-30.

Dabija cu șoticăriile sale ghidușe și ireverențioase pe marginea vodevilului lui Alecsandri, *Sînziana și Pepelea*, plin de o voioșie molipsitoare, el este de bună seamă cel mai tânăr regizor din această companie. Fără să uităm, teatrul de reflecție și angajare politică al Alinei Nelega sau jocul de-a absurdul cu cuvintele ale unui dramaturg omniprezent ca Matei Vișniec.

Dar mai înainte de toate Festivalul de la Timișoara a avut nevoie să se sprijine pe o anume memorie a orașului, să ne spună cine sunt oamenii acestui oraș. Din cei ce au rămas, din cei ce au plecat. Deschiderea Festivalului s-a făcut astfel cu spectacolul scris și pus în scenă de Peter Kerek, *A fost odată la Timișoara*. Spectacolul are o dimensiune emoțională puternic resimțită de timișoreni, căci se petrece la răspîntia între epoci în sînul unei familii unde etniile se amestecă, sași și unguri, familie spulberate de comunism și ai cărei fii au ales să emigreze. Moartea accidentală a mamei, doar bătrînii au mai rămas în țară, îi reunește pentru un scurt timp în casa părintească, amintirile revin, atmosfera familială se reconstituie domol într-o falsă sărbătoare de Crăciun. Ca și în filmul lui Woody Allen, *Comedie erotică a unei nopți de vară* (1982), natura și frustrările personajelor se dezvăluie într-o noapte magică, scăldată într-o lumină ireală...revenirea la realitate e iremediabilă și toți vor pleca definitiv, odată cu moartea tatălui și vînzarea casei. *A fost odată la Timișoara* a deschis astfel cu o anume nostalgie și eleganță serile de teatru ce au urmat. Aproape concomitent (din fericire, văzusem niște repetiții avansate și cunoșteam textul) un spectacol de Alice Monica Marinescu și David Schwartz. *Nu ne-am născut la locul potrivit* (Asociația 02G București), ne vorbea despre problema emigrației din altă perspectivă. Sunt cinci monolguri sau mărturii ale unor refugiați politici veniți din țările Orientului mijlociu sau din fosta Iugoslavie, locuri bînuite de război și de mizerie și care au ales România ca țară refugiu. Un spectacol-document, autorii spectacolului și-au întîlnit personajele, persoane reale, au discutat cu ei și au rescris textele, încercînd să reconstituie cu mijloacele teatrului cele cinci traiectorii ale unor ființe dezrădăcinate. După *Capete înfierbîntate* sau după *Sub pămînt. Valea Jiului după 1989*, David Schwartz continuă astfel să facă un teatru politic extrem de precis, de sobru, în care se implică cu o pasiune lucidă și care e mai mult ca niciodată necesar. Gianina Cărbunariu, prezentă cu două spectacole, *Solitaritate*¹⁸³ și *Tipografic majuscul* (Teatrul Odeon, București), aduce imaginea tînărului teatru ajuns la împlinire, perfect stapîn pe mijloacele sale. O maturitate artistică care nu a uitat nimic din revolta „leoacei” de la începuturi. Căci Gianina Cărbunariu nu a abandonat nici unul din crezurile sale, teatrul său, tot atît de direct, de violent, e în continuare conectat cu realitatea în aspectele ei cele mai grave, individ și societate prinși sub reflectorul necrușător al analizei sale. De fapt, nimic nu e lansat la rece, aparenta obiectivitate, sau faptul de a nu lua nici o poziție, spunea autoare într-un interviu recent, citîndu-l pe Brecht, înseamnă a fi de partea Puterii. Ori teatrul său e de partea unui public care, fără să se implice imediat, demagogic într-o discuție fără risc, preia întrebările puse de spectacolele sale și le duce mai departe. *Solitaritate* va pleca vara aceasta la Avignon, sunt situații ce se pot regăsi în România, fapte reale sau discursuri publice, dar și peste tot în lume. Suntem față în față cu mondializarea, deși sunt unele momente cînd

183 Co-producție Teatrul Național «Radu Stanca» și Théâtre National de la Communauté Française de Belgique, în colaborare cu Festivalul de la Avignon 2014. Spectacol realizat în cadrul Proiectului Orașe pe scenă/Villes en scène, cu sprijinul Comisiei Europene.

specificul românesc se mai poate numi „a fost odată Securitatea”. Deși, este oare trecutul forma verbală care se impune aici? *Tipograf Majuscul*, un spectacol

de o densitate și o tensiune ce atinge uneori incandescența, nu este o poveste depășită, ce trebuia adusă pe scenă doar în anii 90. Finalul cu cele trei interviuri actuale cu foștii securiști aduce această întrebare: de ce și cum continuă sub alte forme poliția politică, de ce nu s-a reglat odată pentru totdeauna problema foștilor informatori, ofițeri, criminali, etc. Sau o altă întrebare, lansată deja de *Xmm...* trebuie oare ca dosarele Securității, cu manipulările și omisiunile lor evidente, trebuie să rămână singura sursă istorică a acelor ani? Un spectacol ca *Tipografic Majuscul* va deveni, sper, o referință permanentă.

Spectacolul lui Bogdan Georgescu, *Punct triplu*, realizat de Teatrul Național Tîrgu-Mureș, Compania Liviu Rebreanu și Colectiv A, Cluj, pleacă de la un fapt divers real, sinuciderea unui tată cu cei doi copii ai săi într-un lac înghețat de lângă Cluj. Că Bogdan Georgescu lucrează de câțiva ani pe proiecte de teatru comunitar, sau de artă activă, într-o lume mai degrabă a marginalilor, știam și i-am urmărit cu interes o parte din spectacole. *Punct triplu* mărturisește aceeași sensibilitate pentru dramele cotidiene ale celor umili și păstrează același ton sobru, cu o economie de mijloace ce nu sărăcește emoția, dimpotrivă, o încadrează și o potențează treptat. Totul se construiește din câteva tușe succesive, simple, aproape eliptice, o viață de familie ce se destramă, cotidianul unei săli de clasă și delirurile sale pedagogice, raporturi de producție dificile, români și unguri laolaltă, criza ca un monstru fără chip dar omniprezent, momentul când tatăl și copiii dispar în hăul întunecat și rece al lacului. Cei trei sunt căutați cu disperare, întunericul săilli (se joacă pe scenă, un spațiu restrâns ca o comunitate amenințată) e străpuns de proiectoare, faruri de mașini. Când corpurile ies la suprafață, cârpe colorate și resturi de marionete întinse pe o pânză de cort, urmează la fel de rece, de impersonal, raportul de autopsie. Apoi viața continuă, cu alte drame conjugale iar pe malul lacului, turiștii, indiferenți și amnezici, vin vara la plajă. Sever, personajul central, intervine ca Observator cu comentarii scurte, viața rezumată în toată banalitatea ei, cu toate ineptiile ei...între *like-uri* și *share...* *Punct triplu*, este un punct în fizică în care se întâlnesc cele trei stări ale unui corp, solid, lichid și gazos: ceea ce încearcă să facă acest spectacol, să invoce o totalitate de stări, imposibil de atins pentru mult timp în același timp, imaginea fugară a unui corp social, dificil de sesizat sau definit printr-o singură stare... Toate aceste tușe succesive ce se topesc și dispar una în alta, imposibil de fixat. Și din cauza asta spectacolul lui Bogdan Georgescu, schițat rapid din umbre și lumini, tulbură și ne lasă pe suflet o pîclă lejeră...

Povești cu care nu adormi copiii

Toată lumea cunoaște povestea Scufiței Roșii, și tocmai de aceea echipa de la Teatrul Luni Green Hours și Compagnie 28, ne-au propus să delirăm împreună, jucîndu-se pentru noi cu personajele, aruncîndu-și unul altuia scufița, ca o provocare permanentă, căci „atunci cînd nu mai ești copil înseamnă că ai murit demult”. *Don't cry baby* este un text rescris de Catinca Drăgănescu după improvizațiile actorilor în regia lui Eugen Jebeleanu. Neprevăzutul și tot interesul spectacolului rezidă tocmai în această punere în scenă, în țesătura mișcărilor și a trecerilor de la un personaj la altul, de la o schemă de acțiune la alta, ca un joc de ping pong neîntreput. Un spectacol extrem de simplu, cu câteva elemente de decor, scaune mobile pe care se deplasează actorii pe o bandă de linoleum albă în mijlocul spectatorilor,

spațiu bi-frontal, și cu un DJ ce intervine *live* sau pe un ecran (inovație la Timișoara care a dus o notă suplimentară spectacolului, o distanțare și un umor neașteptat). Dar nici aici povestea nu scapă din menghinea timpurilor noastre, o întrebare dăinuie după acest remix absolut strălucitor cu personajele copilăriei noastre: este oare vinovat doar individul pentru faptele sale, sau societatea, se întreabă retoric regizorul. Avînd grijă să creioneze rapid o societate dominată de escroci, de politicieni corupți, de o televiziune debilă, de calorifere roz ca un poney celebru și multe alte pietricele ca în alt basm care ne duce pe poteca finală sau spre un dezgust generalizat. *Don't cry baby*, nu e este un spectacol naiv și nici nu impune o certitudine: de fapt cine e lupul, cine e scușița roșie, cine e bunica, cine e vînătorul, poate suntem toți laolaltă.

Dreaming Romania, creație colectivă, dar semnată de Mihai Pintilei-Jabenițan cu Asociația Centrului Multimedia Teatru Fix, din Iași nu are nici un dubiu și ține să-și antreneze, înroleze aș zice, spectatorii încă din foaierea teatrului în spatele cortinei (se joacă iar pe scenă) cu difuzoare, lumini și lozinci categorice: „Jos hoții, jos sistemul”, și foarte multe Huo!, strigate din răspuțeri. Iluzia dezbaterii democratice este astfel creată, autorii spectacolului se aruncă sincer, cu multă energie în joc și din păcate cu mijloace actoricești prea simple. Țintele acestui joc, cum arunca Mița sticluța cu vitriol, sunt perfect identificate și justificate: sistemul medical deficitar, poliție, biserică, etc. Și cînd se strigă în cor „Vrem cultură, nu cianură!”, iluzia e perfectă. Facem teatru politic, cred sincer actorii, publicul e antrenat, somat să participe, să vocifereze, să aplaude la comandă, parodie de emisiuni de televiziune. Demagogia e în toi, căci publicul, puțin stînjinit, participă ca la un joc și nimic altceva. Despre ce e vorba? Aș aminti aici părerea unui adept al teatrului angajat, Armand Gatti, care după ce a experimentat această formă de implicare a publicului, e contra și replica sa e deosebit de dură: „Rezultatele participării (publicului) au putut crea uneori iluzii, dar această participare este doar o „imagine” pe care omul de teatru o caută ca să verse un pic de balsam pe rană. Cred că e vorba de fapt de o iluzie. Această participare fizică este un soi de vidanj: tragi de lanț, curge apa și gata...Te simți mai bine după aia”.¹⁸⁴ André Bendetto, creatorul Festivalului off din Avignon, veșnic revoltat și provocator (dispărut în 2009) remarcă și el același sentiment de falsă liberare : „Participarea publicului ne-a pus probleme pentru că ne-am dat seama (...) că era foarte ușor, prea ușor să faci să participe publicul și că asta se înrudea cu manipularea. Poți să faci cu un public tot ce vrei. E suficient să-l aduci într-o stare adecvată.”¹⁸⁵ Iată de ce țin să explic de ce am părăsit această experiență la reprezentația de la Timișoara, refuzînd să mă las manipulată cu ochii deschiși

În ultima seară, tot o producție a teatrului timișoreanm, un *Cabaret al cuvintelor* scris special de Matei Vișniec pentru regizorul spectacolului, Ștefan Iordănescu, un joc plin de imaginație și de vervă, cuvinte-personaje, cuvinte-dramă, țîșnind printre coloane și panouri albe ca din pagini de carte (scenografie de Velica Panduru) încheia nu fără un dram de angoasă prima etapă a Festivalului timișorean.

Observator cultural, nr. 724, 30 mai 2014.

184 Interviu cu Denis Bablet, în 1971, citat de Olivier Neveu, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France dès années 1960 à nos jours*, Ed. la Découverte, Paris, 2007, p. 169-170.

185 Citat în Olivier Neveu, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France dès années 1960 à aujourd'hui*, Ed. La Découverte, Paris, 2007, p. 170.

Un Shakespeare al tuturor

La Craiova, s-a desfășurat între 23 aprilie și 4 mai cel de al 9 lea Festival Internațional Shakespeare, ediție care a marcat deasemenea douăzeci de ani de la înființarea sa. Subtitlul actualei ediții a fost „Un Shakespeare al tuturor”, program și criteriu eclectic ce au permis întâlniri și descoperiri multiple.

Zile de ploaie, zile cu soare timid dar zile de teatru și de intensă bucurie. Festivalul de la Craiova nu ne-a dezamăgit nici de data aceasta. O expoziție de fotografii în foaierul teatrului, semnată de Maria Ștefănescu și Sorin Radu, ne-a reamintit de la bun început, dacă mai era nevoie, că marile spectacole shakespeareiene din ultimii ani nu au lipsit de pe scena craioveană, că pe aici au trecut mari regizori. Și o parte din ei au revenit și anul acesta, aduși de bagheta magica a neobositului său director, Emil Boroghina, a cărui energie se hrănește fără îndoială din stofa viselor shakespeareiene. Nu văd altă explicație dacă privim în urmă, acum la 20 de ani de împliniri și de lupte obstinate, construcția acestui repertoriu absolut amețitor de nume și spectacole de neuitat, Wilson, Ostermeier, Nekrosius, Korsunovas, Purcărete, și mulți alții, și alături de ei locul lăsat liber unor experiențe temerare, sau teatrului de mîine, spectacole ale studenților de teatru din Craiova sau București, sau anul acesta, o trupă de elevi de liceu, Okaua Company, adolescenți pasionați pe care i-am regăsit la toate spectacolele, la toate întâlnirile, numai ochi și urechi: căci aici se învață teatru, grație celor mari, în toate limbile și în toate stilurile.

Vînătoarea rituală a cerbului dincolo de oglindă

Festinul a fost deschis de „rudele” apropiate ale marelui Will, trupa Globe din Londra cu *Mult zgomot pentru nimic*, spectacol jucat în squarul din fața teatrului unde s-a inaugurat statuia dramaturgului semnată de sculptorul Rodion Gheorghță. Spectacolul englezilor era spumos, plin de verva zîmbitoare a acestei comedii renascentiste. Gonit de ploaie pe treptele ample ale foaierului teatrului, spectacolul de a doua zi a cîștigat în limpezime: versurile se înălțau cristaline, subliniate de dicția perfectă a actorilor londonezi. În aceeași seară am revenit la Silviu Purcărete: în sala mare se juca *Cum vă place* realizat cu actorii Teatrului Național din Budapesta. Un spectacol de o mare bogăție de sensuri, de imagini și în același timp de o mare subtilitate, întunecat și surîzător, de un umor disperat dar păstrînd undeva o oază de lumină. Pădurea Ardenilor a dispărut aproape, e un spațiu mental, în spatele unui perete transparent, unde apar o pianistă cu părul cărunt, un cîntăreț din flaut și cîteva trestii pe margine unei ape ce o bănuim molcome...(Decor de Helmuth Stürmer, costume Dragoș Buhagiar, muzica Vasile Șirli). O realitate dincolo de oglindă, instabilă și fragilă. Dar cheia aceasta de lectură nu intervine imediat; mai întîi suntem pe o scenă, actorii își încearcă costumele, intră în

personaje. La o oglindă de machiaj, doi tineri actori vor deveni treptat în fața noastră Rosalinda și Celia, după principiul elizabethan al rolurilor feminine jucate în travesti. Aici însă feminitatea e marcată prin câteva semne exterioare fără să vrea să creeze iluzia sa perfectă. Ar putea fi grotesc, dar Rozalinda băiat sau fată travestită în bărbat îl tulbură pe junele Orlando fără să-și piardă caracterul masculin evident. Tulburarea vine tocmai din această ambiguitate asumată. Jocul cu inversarea sexului continuă cu Jacques melancolicul, rol care e preluat aici de o actriță. Celebrul monolog al celor 7 vârste ale omului este un recital al solistei, vibrant, puternic, căreia îi răspunde un cor ce reia și amplifică replicile și totul se stinge treptat pe cea de-a șaptea treaptă. Actorii vin și revin între cele două planuri, spațiul mental al iluziei și podeaua prăfuită a unei realități, ce se afirmă la rîndul ei teatrală. Natura însăși e umanizată și teatralizată, un cerb mitic, sau o mască integrală, traversează pădurea, motivul vînătorii e frecvent la Shakespeare, elegant și complice, o turmă de oi sau de căprițe, de fapt câteva fete cu plete bolnde pe care le dezmiardă protector un baci cu un cojoc mocănesc, un soi de pastorală carpatină binevenită pe această scenă unde hotarele între lumi și genuri nu sunt bine definite. Un *Cum vă place*, plin de culoare dar și de neguri, de invenție dar fără iluzii... În cele din urmă, un soi de *mariage pour tous* reunește această lume dezabuzată, unde trestiiile de baltă au înlocuit pădurea de altă dată... În spatele măștii împăciuitoare din final, se ascunde un rictus scrîșnit cu eleganță...

When the day was ours...

Intr-o singură seară doi Richard ne-au confruntat cu problema transferului cultural, tematică post-colonială introdusă de scrierile despre orientalism ale unui Edward Said, printre alții. Adică Occidentul e obligat să inverseze perspectiva, să nu se mai vadă ca centru al lumii ci așa cum e văzut el din cealaltă parte „periferică” a globului. Tematică ilustrată de spectacolul Teatrului Național din Beijing, China, un spectacol Shakespeare „sinologizat”, asimilat după moda și sensibilitatea chineză, sau a unui teatru vechi de câteva secole și care a descoperit teatrul occidental la începutul secolului trecut. Fascinația dar și repulsia între Occident și Orient e evidentă. Deja prin anii 30 Mei Langfang, actor chinez tradițional, îi fascinase pe Meyerhold, Brecht, Stanislavski, Eisenstein. Mai aproape de noi, Ariane Mnouchkine a propus un ciclu Shakespeare influențat de teatrul asiatic, japonezul noh și dansurile kathakali. Fără să poată să fie identificat cu nici unul din aceste genuri, doar un teatru asiatic văzut de Mnouchkine. Acest *Richard al III-lea* jucat de chinezii din Beijing a surprins multă lume căci se situa între două lumi, mai degrabă cea a tradiției teatrului chinez: scena aproape goală, cu câteva elemente de decor, costume somptuoase, machiaje viu colorate, elemente muzicale și de mișcare tipice. Teribila istorie a sîngerosului rege britanic a devenit o poveste despre șefi războinici tumultuoși ca în filmele istorice japoneze sau chineze, pe care ochiul nostru european le contopește în aceeași aură exotică. Un spectacol îngrijit în detalii, dar nu destul de straniu ca să ne tulbure. Dimpotrivă, venită din Africa de Sud, Cape Town, din aria culturală engleză așa dar, o *Tragedie a lui Richard III-lea* (regia Fred Abrahamse), jucată de trei actori, ne-a ținut pe scaune fără răsufare. Un spectacol minimalist, un spațiu obscur, cu un podium în fundal, pentru câteva intervenții (se juca în sala Studio), de o violență calculată, un joc calibrat la milimetru: trei actori jucau toate personajele, cu măști și câteva elemente de costum. Un fabulos Richard III (Marcel Meyer), într-un costum negru, vag militar, stil cămășile negre, athletic, doar cu un braț imobilizat (în vreme ce Richard-ul chinez era cînd șchiop, cînd ghebos) și care putea

dispare, absolut de neidentificat, în spatele măștii unei nefericite regine..Fără nici o modernizare ostentativă, ultima replică răsună teribil în întunericul sălii: *The day is ours. The bloody dog is dead...* Cu aceste cuvinte s-a anunțat la BBC în 1945 moartea lui Hitler.

Cele două fețe ale puterii și arta de a manipula mulțimea

Două alte spectacole cu ceea ce shakespearologii numesc o *problem play*, ne-au deplasat în mod evident în sfera politicului. *Măsură pentru măsură* adus de Teatrul Vahtangov din Moscova în regia lui Yuri Butusov era un spectacol amplu, în tente de alb negru spre cenușiu, care se deschidea pe imaginea unei scene năpădite de deșeuri, sticle goale și gunoaie. Orașul e pradă desfrîului și viciilor. Odată cu instalarea lui Angelo, pus de Ducele cel bun, care i-a cedat frîiele puterii pentru o vreme, orașul va fi purificat. Intr-un spectacolul pus de Ostermeier cu aceeași piesă, pe care l-am văzut la Paris în 2012, scena era curățată radical, nemțește, cu un furtun cu apă. La ruși, scena e curățată cu mătură uriașă, lopeți vîrtoase. Acelaș actor joacă cele două personaje: în alb, Ducele cel bun, și în negru, costum modern, cravată, Angelo tiranul puritan. Dar amîndoi o rîvnesc pe frumoasa Isabella, și totul sfîrșește de fiecare dată cu o tentativă de viol și rîsul isteric al victimei. Ideea e clară: tiranul și ducele permisiv nu sunt decît cele două fețe ale puterii. Vezi Hannah Arendt care explica în studiul său despre sistemul totalitar că dictatura și propaganda sunt cele două fețe ale aceleași medalii. *Iulius Cezar*, jucat în festival de Teatrul Dramatic din Erevan în regia lui A. Khandikyan, este un text politic prin excelență: vorbește despre tiranie, asasinat politic, revoluție, război civil. Nu cunosc un alt exemplu mai perfect de manipulare a maselor ca discursul lui Marc Antoniu în fața cadavrului lui Cezar amintind binefacerile celui răpus și refrenul său obsesiv: „...Dar Brutus spune că iubea puterea și Brutus e un bărbat cinstit”. Bineînțeles, mulțimea se întoarce răzbunătoare contre lui Brutus... Am văzut cam prin 2009 un spectacol montat de American Repertory la Cambridge, USA, de un regizor francez, Arthur Nauzyciel, un *Iulius Cezar* în costume moderne. Fără nici un alt semn de actualizare ostentativă, piesa părea că se desfășura la Casa Albă. Nimic din toate acestea în spectacolul venit de la Erevan: un decor prăfuit, cu tot soiuri de busturi, garduri din plasă de sîrmă, misterioase personaje deghizate în Pierrot, un felinar fatal sub care se săvîrșeau toate crimele și un Brutus blajin și obosit sub povara anilor...fără îndoială cinstit și el.

Am părăsit Festivalul lăsînd în urmă cu regret cîteva ale spectacole, cu o ultimă amintire din fantezia onirică a lui Korsunovas după *Furtuna*, *Miranda*. Mai puțin delirant barocă decît visul lui Purcărete-Prospero din spectacolul său de acum doi ani, *Miranda* e o ipoteză despre un exil și magia neputincioasă a unui bătrîn tată. Spectacolul e jucat în două personaje: un Prospero afabulator și proteic și o fiică, Miranda, handicapată, contaminată de un spirit monstruos, Caliban și Ariel în același timp. Cîteva vagi aluzii politice, mantia de ofîter sovietic ce o vîntură bătrînul profesor, închis în bibliotecă sa, frînturi dintr-un discurs demagogic, ne trimit deja cîteva indicii despre acest exil misterios. E o lume puțin ca la Bulgakov, dar... organele-s sfîrmate și maestrul e nebun. Și ne întoarcem la ipoteza lui Purcărete, la o furtună sub un craniu sau despre puterea subversivă a visului...

Scene și simeze sau despre teatru și stop-cadru

Ce mai rămîne de spus cînd s-au stins deja ecourile marilor spectacole și cînd marile nume prezente la festival, direct sau în „efigie” sau în proiecții video, ne-au reamintit deja ce știam demult și pe care unii l-au descoperit cu încîntare. Căci Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a știut și anul acesta să aducă, grație unor amiciții fidele, grație politicii deacum bine rodite a organizatorilor, și mai ales grație farmecului persuasiv al directorului fondator al Festivalului, tot ce contează în teatrul european la ora actuală. Peter Brook, Peter Stein, Eugenio Barba, Lev Dodin, Christian Lupa, sau din generațiile „de mijloc”, Jan Klata, Pippo Delbono, Wajdi Mouawad, Angelica Liddell. Sectorul asiatic a rămas activ și anul acesta, una din specialitățile Festivalului, unic cred în Europa și din acest punct de vedere (poate doar la Festivalul Shakespeare de la Craiova mai întîlnim atîtea spectacole inedite din Orientul îndepărtat). Anul acesta am asistat astfel la un sezon japonez, un *Macbeth*, versiune Kyogen, prezentat de Teatrul Public Setagaya din Tokyo, în regia și adaptarea lui Mansai Nomura, spectacole de dans de Moe Yamamoto, *Fulgere de toamnă tîrzie* și *O mare de amintiri*, alături de *Medea în media* al Grupului teatral Seongbukdong Beedoolkee din Coreea de Sud. Dacă Peter Brook se deplasează deacum mai puțin, el a fost prezent prin cîteva proiecții indispensabile, de la *Regele Lear* la *Secretele lui Carmen* film documentar în marginea *Tragediei lui Carmen*. spectacol creat în 1981 la Teatrul său Bouffes du Nord. Să adaugăm aici prezența uneia din cele trei interprete de atunci ale acestui spectacol legendar, mezzosoprana Hélène Delavault cu un recital de canto, *Noaptea Parisului*. În primele luni ale anului 1990, un grup de artiști francezi, printre care Patrice Chéreau, Antoine Vitez, Gérard Desarthe au venit la București în cadrul manifestării *Primăvara teatrului* pentru a saluta Revoluția română. Hélène Delavault se afla printre ei iar revenirea ei astăzi confirmă legătura afectivă pe care Festivalul a știut s-o actualizeze de fiecare dată cu artiștii invitați.

Festivalul sibian rămîne însă în primul rînd o oglindă a teatrului contemporan, din care nu lipsește aproape nimic, căci știe să se diversifice în „artele surori” numărînd aici expoziții, concerte, lecturi, conferințe... O oglindă care surprinde și unul din fenomenele cele mai interesante ale teatrului contemporan: amurgul zeilor, era și timpul, sau dispariția treptată a regizorului total și totalitar. Teatrul se declină astăzi, cînd vorbim de teatrul tinerei generații, în „forme minore”, hibride, dar fără să înțelegem aici o diminuare de sens sau de conținut. Dimpotrivă, sunt forme lejere, forme de luptă, de adaptare în timp de criză, ale tînărului teatru contemporan, bazat pe actori și pe o corporalitate din ce în ce mai afirmată, cu soluții scenografice simple, eficiente, pe un text adesea revendicativ, extrem de direct și de violent. Am descoperit astfel în acest Festival – și aici este o altă mare calitate a Festivalului sibian, descoperitor de forme noi, de artiști tineri cu toate riscurile inerente – un creator ca Oliver Frlić sloven, cu o trupă „fanatizată” (era pe vremuri expresia utilizată de Meyerhold, cînd vorbea despre necesitatea unui teatru angajat) care se joacă de-a moartea și de-a teatrul, vorbind despre un subiect extrem de dureros care le arde pur și simplu pielea (vezi Artaud care vorbea despre metafizica care în teatru trebuie să treacă prin piele...) căci este vorba despre războaiele ce au sfîșiat fosta Iugoslavie, și apoi despre dificila supraviețuire a unui teatru în zilele noastre. Nu e un spectacol pe care-l poți uita, provocator, extrem, titlul însuși vă explodează direct în față, *Blestemat să fie trădătorul de patrie...* Dacă *Drumul spre Damasc*,

adaptare haotică după Strindberg a polonezului Jan Klata nu m-a convins, ci mai degrabă mi-a epuizat rezervele de spectator „încercat în rele”, un alt spectacol polonez, mult mai modest ca pretenții, *Eroii lui Julian Tuwim*, al Teatrului Powszechny din Lodz, a fost o incursiune muzicală vorbind și ea despre dificila condiție a teatrului astăzi, cu câteva personaje pe care Tadeusz Kantor le-ar fi numit umile, plasatori, garderobiere, portar, undeva între absurd și grotesc. Tot o formă scurtă, mai degrabă o *performance* a fost și spectacolul ceh *Norii*, creată de Handa Gote Research. Norii sunt de fapt o prăjitură tradițională, pe care artista o prepară în fața noastră, povestind în același timp istorii ale familiei sale, sub comunism și în zilele noastre. Prăjitura e împărțită în final cu publicul, un fel de „luați și vă bucurați, acesta e trupul meu”, o convivialitate fără nici o umbră mistică. Spectacolul e produs în direct, amestec subtil de proiecții de documente și imagini *live*.

Pentru că s-a vorbit mult de prezența franceză, amintind că anul trecut Franța era invitată de onoare cu un spectacol de Joel Pommerat, *Reunificarea celor două Corei*, de data aceasta am putea numi câteva forme scurte, dar tradiționale în sensul bun al cuvântului: *Pierre și Mohamed*, *Viețile noastre*, jucat la Cisnădioara, piesă document, căci utiliza texte reale protagoniștilor, predicile episcopului Pierre Claverie și jurnalul șoferului său, Mohamed, islamist, asasinați amândoi într-un atentat la Oran, în Algeria în 1996. Spectacolul a fost pus în scenă de Francesco Agnello, care l-a acompaniat apoi pe George Banu într-un spectacol lectura, pe texte de Cioran, dialog inspirat între cuvânt și muzică. Căci Francesco Agnello e muzician și cântă pe un instrument de percuție straniu, hang, o sferă metalică ce are aerul de a coborî dintr-un Tibet medieval, dar care a fost inventat acum vreo zece ani de doi muzicieni elvețieni. Un alt moment francofon, a fost și monologul Elisabethei Mazev, cu *Viață de emigrant*, titlu românesc simplificat, după originalul *Les tribulations d'une étrangère d'origine*, sau *Peripețiile unei străine de origină*. Actrița, care e și autoarea textului, inteligent, amuzant, este de origina bulgară dar născută în Franța. Pe scurt, nu e nicăieri la locul ei, nici în țara de unde au venit părinții, nici unde trăiește astăzi.

Pippo Delbono, situat și el între două culturi, între două adevăruri, a venit cu un spectacol creat între Roma și Paris, *Orhidee*, plantă superbă, dar primejdioasă, ne spune el, căci nu poți face diferența între cea adevărată și cea falsă. Aceeași diferență se poate aplica timpurilor pe care le trăim, spune tot el, dar, de ce nu și teatrului său. Spectacolul a fost superb, cu momente magice, cu un Pippo plin de umor și nerv, dăruindu-se pînă la epuizare, extrem de seducător, de fragil, de sincer, dar o spontaneitate bine controlată (înregistrată pe ecranul cu textul deja tradus), provocator pînă la limita suportabilului. Mă refer la momentul real al morții mamei sale, moment intim și teribil, pe care Pippo l-a filmat și pe care îl proiectează pe un ecran uriaș în fața noastră, printre suspine și plînsuri înăbușite. O mare parte din sala, căci toți avem amintirile noastre dureroase, hohotește în plîns cu el, emoția e sinceră bineînțeles, nimic contrafăcut. Dar mai este oare o emoție artistică, care e limita între emoția biologică, cea a rudelor la o înmormîntare, și cea estetică, construită cu mijloacele artei? Pippo Delbono suferă teribil de absența mamei, o strigă pe tot parcursul spectacolului, și îl înțelegem, nu e singurul artist pentru care arta este o terapie. Problema este pînă unde mergem în dezvoltarea frustrată a intimului. Știu, arta contemporană e un joc cu frontierele, o experiență a limitelor, frizînd adesea cu deliciu indecența. Un cadavru căzut pe stradă e un fapt divers, o dramă personală, dar de îndată ce-l împrejuim cu un cordon de expoziție devine obiect artistic!

În acest context spectacolele românești au fost numeroase și multe de calitate. S-a scris deja de fiecare dată despre spectacolele lui Silviu Purcărete mai vechi, *Faust* și *Călătoriile lui Guliver*, despre ultimul *Oidip*, după Sofocle, o teribilă „mașină de joc” contemporană între Freud și sîngeroasă dramă a Puterii, despre prezența unor texte de Matei Vișniec cu al său *Cabaret al cuvintelor* în versiune franceză, reinventată de o trupă de clowni, compania Umbral, despre alte două spectacole de Radu Afrim, diferite ca factură, *Cînd ploaia se va opri* sau remixul după Maria Tănase, sau despre prezența Gianinei Cărbunariu, ce aduce vocea puternică a noii generații cu un teatru inspirat din real, cu o puternică notă de implicare politică și civică. Am înțeles mai puțin prezența unui spectacol ca *Fă-mi un loc*, pe care l-am văzut chiar și la sala Bizantină din Paris, modestă înjghebare de turneu a unui text fără interes în contextul unui mare Festival Internațional ca cel de la Sibiu. Aș fi preferat să-l văd pe Marius Manole într-un alt spectacol pe măsura talentului său.

Dar în acest Festival au fost și momente cînd în șuvoiul de spectacole, de focuri de artificii și de fanfare, simți nevoia să revii asupra unor imagini, asupra unor momente de intimitate cu un creator, cu un spectacol. Și atunci iei calea unor săli de expoziție, la răcoare, departe de zgomotul voios al urbei. Așa m-am regăsit cu *Oidip*-ul lui Purcărete, cîteva portrete-personaje, cîteva lumini și umbre surprinse de obiectivul unic al Mihaelei Marin, în preambul la sala de conferințe de la Habitus. Mihaela Marin știe să vadă ceea ce în penumbra sălii, în tensiunea seri, dezvăluie dintr-odată sensul ascuns al dramei. Mihaela Marin are faima că fotografiile ei sunt mai frumoase sau chiar mai expresive decît spectacolele surprinse de obiectivul său fotografic, dar de data aceasta aș spune că a rămas pur și simplu fidelă modelului, pe care l-a tradus într-o altă dimensiune.

Într-o altă sală, supusă șuvoiului turistic, Dragoș Buhagiar a izolat cu cîteva panouri spațiul unui Purcărete necunoscut, dar pe care, îl bănuiam deja după ceea ce universul filmului său *Undeva la Palilula* lăsa să se întrevadă. Purcărete, și peisajele sale în margine de lume, peisaje pustii, acoperite de o zăpadă subțire, la lumina incertă între zi și noapte, în franceză momentul acesta se cheamă *entre chien et loup*. M-am desprins cu greu de un peisaj crepuscular unde zăpada e brăzdată de câteva urme înghețate, o geană de lumină iese din ferestrele unei case de țară, două siluete de lupi, sau de cîini despică aerul nopții ce se lasă. O lumină intensă zvîcnește în fundal ca o poartă către altă lume. Expoziția am văzut-o la Sibiu, tărîm de legendă, și gîndul m-a dus la vampiri, la *loups garous* și la alte făpturi ale nopții, dar se pare că m-am înșelat. Erau doar doi dulăi pașnici la o fermă...

Radu Afrim, ale cărui fotografii le cunosc și la care revin adesea atrasă de pertinența ochiului său ce știe să detașeze un detaliu, o situație, și-a dus actorii într-o natură mitică în jurul unui conac părăsit, undeva pe lîngă Brăila și care respiră ruina splendidă a decadenței. În preajmă, un superb profil de fată, albit de lumina intensă pare o statuie antică, o lume bîntuită de tineri fauni și de nimfe diafane. Nu departe, într-un decor aspru ca o plajă pustie bătută de vînt, un grup de tineri, în blugi și cu privirea rea, par ieșiți din *Ragazzi* lui Pasolini. Tot teatrul lui Afrim revine aici în aceste cîteva vignete de o eleganță rafinată, sau fața ascunsă a unor actori ca un *lever de rideau* pentru inițiați....*Et in Arcadia ego*.

La Sibiu, cu încredere despre teatru

Ca întotdeauna, de 23 de ani încoace, febra Festivalului a cuprins tot orașul. „Construind încredere“ a fost tema acestei ediții, o încredere construită „programatic“, filă cu filă, spectacol cu spectacol. Un teatru ca stare permanentă, în săli sau pe stradă, alături de spectacole de dans, de proiecții de filme, o platformă de arte vizuale, expoziții, conferințe, seminare și ateliere. Invitați celebri, Eimuntas Nekrosius, Eugenio Barba, Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Christoph Marthaler sau Alvis Hermanis, mai toți cu o stea pe Aleea celebrităților, inaugurată în 2013 în Parcul Cetății, au adus și anul acesta spectacole înregistrate în caietul-program ca „Evenimente“, într-un raport subtil cu „Spectacolele de patrimoniu“, capitol unde am regăsit trei creații de Silviu Purcărete, *Faust* (2007), *Lulu* (2008) și *Metamorfoze* (2009), care nu au pierdut nimic din forța și bogăția imaginilor, invulnerabile la trecerea anilor.

Spectacolele-eveniment, după informațiile din program, au marcat în primul rând participarea excepțională a unor regizori de renume european ale căror spectacole, nu neapărat cele venite la acest Festival, au intrat și ele într-un patrimoniu universal. Dar și prezența unor spectacole ale unor parteneri „locali“, în primul rând *Oameni obișnuiți* de Gianina Cărbunariu, realizat la Teatrul „Radu Stanca“, un proiect european în cadrul Programului Europa Creativă, care a continuat cu o dezbatere deschisă cu publicul. Tot un „eveniment“ au fost considerate și spectacolele *Marmură* de Iosif Brodski, în regia lui Yuri Kordonski, la Teatrul Bulandra, cu doi „monștri sacri“ ai scenei românești, Victor Rebengiuc și Marian Râlea, sau *Moroii* lui Alexandru Dabija, pe linia cronicilor sale de la *Moromeții* citire și snoave populare lugubre. Dar dacă limita între spectacolele de patrimoniu și cele eveniment este clară, granița cu cele „doar“ de teatru mi se pare, din fericire, fluidă, putând fi traversată cu ușurință dintr-o parte în alta. Mai ales că aici găsim propunerile cele mai îndrăznețe, purtătoare de promisiuni certe, dar și de împliniri, de la veteranul Alexa Visarion la foarte tinerii Eugen Jebeleanu, Bobi Pricop sau Bogdan Georgescu și încheind cu spectacole solid realizate, ca *Variațiunile Goldberg* de George Tabori, în regia lui Charles Müller, sau *Vestul singuratic* de Martin McDonagh, pus în scenă de Cristi Juncu la Teatrul Nottara din București. Desigur, prezența unor mari nume europene, venite ca *special guests*, a motivat în primul rând această selecție, pe care, până la urmă, publicul sau criticii și-au putut... construi încrederea.

Din ce „stofă“ se țese un eveniment

Lituanianul Eimuntas Nekrosius și trupa sa Meno Fortas sînt bine cunoscuți în România, grație mai ales unui impresionant *Hamlet*, masiv ca un bloc de gheață, jucat în 2010 la București și Craiova. La Sibiu, vin pentru a treia oară, după *Livada cu vișini*, în 2009, un Cehov extrem de lent și de încărcat, pînă la sufocare, și *Cartea lui Iov* de anul trecut, un spectacol auster și tulburător. Anul acesta a ales *Artistul foamei*, după o povestire de Kafka, o fabulă enigmatică și absurdă, de o simplitate evidentă și în același timp misterioasă. Cine este acest artist al foamei, care se lasă privat de hrană, sub privirile publicului admirativ și pînă la urmă nepăsător, căci „interesul față de acești profesioniști ai postului

negru a scăzut mult în ultimele decenii“? Un text provocator, nu lipsit de umor, aproape autobiografic, despre sacrificiul artei, despre locul artistului în societate, despre arta de consum... Nekrosius urmărește textul, pe care-l transpune în imagini simple, ca o traducere *mot à mot*, unde absurdul devine imagine, ideea prinde corp. În rolul Artistului foamei, o actriță excepțională, Viktorija Kuodyte, clovn și acrobat, face să răsunе textul, se joacă cu sunetele, cu cuvintele, în această limbă stranie pentru noi (spectacolul e jucat în lituaniană), alături de trei personaje masculine, siluete burlești, între Becket, Chaplin și Magritte, o lecție de teatru în sine. Metafora e însă repede înțeleasă, artistul, acest *suicidé de la société*, după o celebră formulă a lui Artaud, rămîne un spectacol excelent, minimalist, dar repetitiv și previzibil. De fapt, textul lui Kafka e prea scurt pentru a hrăni o oră și jumătate de spectacol, fie el și excelent.

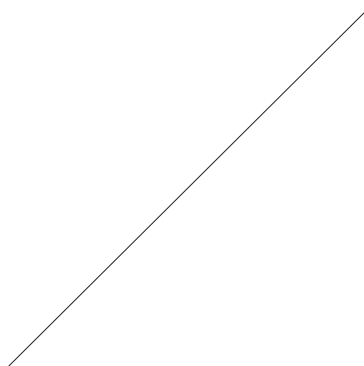
Și Thomas Ostermeier e cunoscut, în România, pentru spectacolele sale cu Shakespeare, *Hamlet* sau *Richard al III-lea*, la București sau Craiova. La Sibiu a venit cu un spectacol mai vechi, *Căsătoria Mariei Braun*, după un film de Fassbinder, din 1979. Ostermeier a creat *Căsătoria Mariei Braun* în 2008, cu doar patru actori și o actriță, Ursina Lardi. Spectacolul începe cu fragmente de scrisori de dragoste adresate lui Hitler, inedite în 1979, probe ale isteriei colective în fața nazismului, în vreme ce, pe un ecran de fundal, sînt proiectate imagini din epocă. Vocile sînt repede acoperite de zgomotul bombardierelor în acțiune, imaginile anunță dezastrul și capitularea. Cei patru actori-bărbați joacă toate rolurile, schimbînd cîteva elemente de costum la vedere, ceea ce dă fluiditate povestirii scenice. Platoul scenic e degajat, cu cîteva elemente de decor, o masă, niște scaune, un lampadar... Ostermeier nu face un alt film, povestește cu mijloacele extrem de simple ale teatrului, bazat pe jocul actorilor, pe cîteva elemente de decor, o altă imagine despre iluzia miracolului german. În final, în vreme ce la televiziune se transmite meciul de fotbal din 1954, cînd Germania a cîștigat Cupa mondială, „semnul unei reveniri la civilizație după crimele abominabile făcute de nazism“, Ostermeier (ca și Fassbinder, acum 37 de ani) lasă să explodeze gazul ce ucide eroina. Ostermeier sugerează însă ideea unei sinucideri, cînd Maria descoperă ipocrizia pactului între soțul și amantul său. Pentru Ostermeier, faptul că e singura femeie prezentă pe scenă nu rezolvă nimic, bărbații dețin mereu puterea și banii.

Teatrul, ca memorie sau act de credință

Cu *Variațiunile Goldberg* de George Tabori, montate de regizorul luxemburghez Charles Müller, la Secția germană a Teatrului „Radu Stanca“ din Sibiu, cu spectatorii pe scenă, în decorurile lui Dragoș Buhagiar, eram din prima zi a Festivalului în inima teatrului, fizic, dar și ideatic. Textul e vertiginos și complicat, plin de o ironie și un spirit al absurdului și al umorului tipic evreiesc (trăsătură pe care Tabori o revendică, vezi și un alt text de al său, *Mein Kampf*, montat de Dabija la Teatrul Național din Cluj), cu un subiect ce oscilează între religie, teatru sau umanitate în general. Urmărim repetițiile la Ierusalim ale unui text și aventurile numitului Goldberg, supraviețuitor al nazismului și asistent al unui regizor megaloman care se crede Dumnezeu. Piesa amestecă Vechiul și Noul Testament, iudaismul și creștinismul, citate și scene din *Biblie*, din Shakespeare sau din Milton. Am văzut însă mai puțin aici o farsă biblică, mai degrabă tema regizorului creator sau demiurg, sub coperta generoasă a teatrului ca explicație a lumii sau lumea ca structură teatrală. Și a trebuit să vină, spre sfîrșit, un alt spectacol, țesut din stofa prăfuită cu aurul teatrului dintotdeauna, *Noaptea bufonilor*, un soi de odă a condiției actorului, cu Ilie Gheorghe și Marian Râlea, sub bagheta „magului“ Alexa Visarion.

Un spectacol impur în sensul brookian al termenului, plecînd de la Cehov, scheletul de bază, sau de la *Cîntecul lebedei*, despre o noapte a unui bătrîn actor surprins pe o scenă pustie, alături de sufleurul său, partener și complice de o viață, un mixaj din replicile lui Cehov și monologuri celebre din Shakespeare. Visarion nu a uitat că, în 1990, a venit la Paris cu interpretul său fetiș, Ștefan Iordache, cu *Noaptea regilor*, o serie de monologuri shakespeariene purtate în inima nopții. Semn al timpurilor, nopțile nu mai sînt bîntuite de regi, bufonii au preluat astăzi cuvîntul. Și în seria de amintiri și adaptări la gustul zilei ale acestei broderii pe marginea teatrului, am auzit dintr-odată, după o tiradă: „A fost *Lear* de Radu Penciulescu, spune Ilie Gheorghe. Da, continuă Râlea, George Constantin“. Memoria teatrului, strecurată printre replici, semn că urmele rămîn, efemerul mai rezistă.

Observator cultural, nr. 829 (571), 30 iunie-6 iulie 2016.



În ce crede și ce construiește un Festival

Cea de-a 23-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu / 10-19 iunie 2016 / cu tema „Construind încredere / Building Trust”.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a devenit de multă vreme un loc de întâlnire privilegiat pe harta europeană a teatrului, unde trupe tinere sau artiști „marginali” (termen ce definește mai degrabă o strategie sau o poziție temporară față de curentul dominant și mai puțin un indiciu axiologic) pot evolua fără complexe alături de nume consacrate ale scenei internaționale. În aceeași zi, poți alerga de la o sală la alta pentru a vedea spectacole de prestigiu, fixate deja într-un repertoriu de patrimoniu (bineînțeles, *Faust* sau *Lulu*, puse în scenă de Silviu Purcărete) sau alte spectacole-eveniment (care au reunit aici nume de regizori ca Eimuntas Nekrosius, Oskaras Korsunavas, Alvis Hermanis, Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Christoph Marthaler), apoi poți continua cu „Întîlnirea Școlilor și Academii de Teatru” (titlurile aparțin caietului-program al Festivalului) sau să întîlnești pe aleile pietonale și în cele două piețe sibiene artiști de teatru de stradă, gen binevenit aici și privilegiat de atmosfera de sărbătoare ce cuprinde orașul ca o febră molipsitoare. Din nefericire, ca și în cazul Festivalului Shakespeare de la Craiova, unele locații au fost suprimate din motive de securitate și adaptarea s-a făcut rapid la spații mai puțin prielnice sau s-a ajuns pur și simplu la anularea unui spectacol mult așteptat, *Gospel* sau *Evangelia* lui Pippo Delbono. Să adăugăm însă prezența unor invitați fideli ai festivalului, George Banu în dialog cu Eugenio Barba, acesta din urmă prezent de asemenea cu două spectacole, cîteva trupe japoneze, cu teatru contemporan, sau tradiționalul Noh, un generos capitol de spectacole de dans, și Gigi Căciuleanu cu al său *Un minut de dans* sau *Uf!*, o performanță în tradiția legendarelor *Nocturne* cu Miriam Răducanu. Întîlnirile zilnice din sala de la Habitus, dedicate oamenilor de teatru invitați și spectacolelor din ajun, erau deschise de fiecare dată cu un sonet de Shakespeare, recitat de Constantin Chiriac, strălucit pretext pentru a ne aminti că Anul Shakespeare, marcînd cele patru secole scurse de la moartea dramaturgului, nu s-a încheiat. În acest context, cele cîteva spectacole asupra cărora am ales să mă opresc nu fac decît să ilustreze un parcurs în contrapunct sau să izoleze un teritoriu într-un peisaj mult mai vast, dar dificil de cuprins într-o singură privire. Am privilegiat astfel, de astă dată, o anume privire, cea a tinerilor regizori și artiști români, pentru că au într-adevăr ceva de spus și pentru că glasul lor s-a auzit clar în acest festival. Chiar dacă eticheta de tînăr regizor a apărut unora protectoare, paternalistă, eu cred că e vorba în primul rînd de un anume spirit de revoltă, de energie și intransigență. În rest, să nu ne amăgim, *fugaces labuntur anni*. Fără să fim siguri că înțelepciunea va veni odată cu ei.

Copilăria ca un vis, adolescența de coșmar

La Lewis Carroll, Alice ne promitea să ne ducă dincolo de oglindă în lumea minunilor și, în general, s-a ținut de cuvînt. Alice, povestită de Yann Verburgh (text), și Eugen Jebeleanu (punere în scenă), se străduiește, dimpotrivă, să ne arate ce se ascunde în spatele iluziei și conchide asupra importanței de a fi fidel esenței și nu aparenței. Spectacolul

e încântător, lejer și luminos, destinat în principiu copiilor, conform profilului Teatrului Gong, unde a fost creat, scris cu o eleganță surîzătoare, ce păstrează câteva siluete bine cunoscute din mitologia lui Lewis Carroll și cu care se joacă într-o fabulă modernă despre personalitate, aparență și căutare de sine. Alice va învăța să devină ea însăși și chiar să se revolte. Recunoaștem Regina de Cupă, Iepurașul de Martie, Pălărierul Nebun și chiar surîsul fără corp al Pisicii din Cheshire. Regizorul alege câteva cărți și le redistribuie rapid, Iepurașul de Martie va prelua rochia și rolul lui Alice în final, o transgresiune sau chiar ideea de *transgender*, tratată ca un joc firesc, printre rînduri... totul e frumos și lejer aici, e doar o poveste. Din spectacol, cu o distribuție tânără și omogenă, se impune Cristina Drăghici, ajutată și de imaginația Velicăi Panduru ca *stage designer*, într-o Omidă snoabă și adorabilă, de fapt PR, șerpuindu-și agilă trupul-coadă din inele, sau o Regină de Cupă, sîngeroasă și răgușită.

Cîteva zile mai tîrziu, tot la Teatrul Gong, urcăm la etaj, pentru un spectacol semnat tot de Eugen Jebeleanu, cu un monolog de Lars Noren, *20 noiembrie*, piatră de încercare pentru un tînăr actor. Lars Noren îl montase în 2012 cu Anne Tismer, interpretă cunoscută de publicul bucureștean din spectacolul *Nora*, de Ibsen, montat de Ostermeier și venit la FNT în același an. Pariul e diferit de astă dată. Și pentru tînărul regizor român în căutare de sine și de noi forme, și pentru tînărul actor Ali Deac, care poate juca pe răceala distanțată a unei actrițe care juca de altfel un personaj criminal, indiferent de gen sau de vîrstă. Pentru Jebeleanu e poate spectacolul său cel mai apropiat de *Retox*, pe care-l realizase în 2013, de care-l apropie același refuz al unei societăți toxice. Eroul lui Noren este un personaj real, un adolescent de 18 ani, Sebastian Bosse, care pe 20 noiembrie 2006 a hotărît să-și masacreze colegii și profesorii din fostul său liceu și pe care-i rănește grav înainte de a se sinucide. Ține însă un jurnal intim unde se explică îndelung și pe care-l publică pe Internet înainte de a trece la fapte. Ura sa față de societate nu exclude dorința de a se justifica. Gestul a fost preparat minuțios, jurnalul cuprinde detaliul pregătirilor, de la cuțite și centură explozivă la bombe fumigene, într-un amestec de luciditate și delir, de clișee și analize originale. Concluzia e simplă: Sebastian vrea să distrugă lumea pentru că lumea l-a distrus. Noren s-a inspirat foarte îndeaproape din acest document real și face din acest personaj un călău-victimă a societății. Textul capătă în contextul actual, unde masacrele au devenit fapte banale în jurnalele de știri, o actualitate teribilă ca o permanență a terorii, o violență ce nu poate lăsa indiferent. Spectacolul lui Jebeleanu se înscrie într-un spațiu mărginit pe trei părți de gradene frontale sau șiruri de scaune laterale, lăsînd la mijloc un spațiu comun: cîteva pupitre de școală, pe băncile cărora se instalează cîțiva spectatori, ne amintesc că eroul era elev de liceu, loc al crimei, de altfel. Sebastian apare mai întîi pe un ecran, cu chipul ascuns de o glugă, siluetă de-acum banală de adolescent ce provoacă, lăsînd însă să plutească o amenințare difuză. Ali Deac intră apoi în spațiul de joc, siluetă fragilă, dar tensionată, își încarcă treptat bateriile și jocul continuă între prezența reală a actorului în fața și în mijlocul spectatorilor „elevi” din băncile de școală, iar pe chipul său de pe ecran revolta crește, nimeni nu e inocent, fiecare avem partea noastră de responsabilitate. În final, sinuciderea se petrece undeva într-un spațiu exterior virtual, eroul se îndepărtează în noapte, în vreme ce pe ecran e proiectată ultima replică din *Pescărușul*, anunțînd sinuciderea lui Treplev. Eroul lui Cehov căuta „forme noi” și gestul său era un gest de disperare, al unui înfrînt în fața societății. A pune un semn de egalitate între adolescentul revoltat ce e gata să masacreze pentru a-și striga ura și eroul lui Cehov trimite mai degrabă la o lectură disperată asupra teatrului însuși, din partea unui tînăr regizor ce caută și el în mod

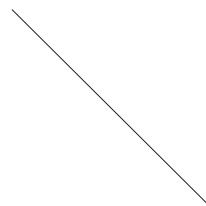
evident forme noi. Armele sale nu tind însă să ucidă, din fericire, pentru moment, decât indiferența și locurile comune. Deocamdată pariul acesta e reușit, dar drumul mai continuă.

Noaptea, când toate pisicile sînt verzi

Adolescenții despre care ne vorbește spectacolul lui Bobi Pricop, realizat în colaborare cu scenografa Irina Moscu, pe un text de Elise Wilk, *Pisica verde*, mai hălăduiesc încă în Grădina Hesperidelor și a merelor sale de aur, dar se vor trezi repede cu dinții strepeziți și cu gingiile în sînge. Un spectacol imersiv, unde spectatori și actori împart același spațiu, sunete, ritmuri și lumini stroboscopice. Procedul *silent disco* vine din lumea concertelor de rock sau a discotecilor, unde participanții sînt izolați fiecare cu căștile audio pe urechi, dar prinși în același univers sonor. Spectacolul, creat la Iași, a fost nominalizat la premiile UNITER de la Oradea și a tulburat recent liniștea festivalului sibian. Cu căștile lor pe urechi, actorii evoluau ca niște cosmonauți într-o lume a lor, de fapt un fel de salt în lumea privilegiată a adolescenților. Ideea de planetă stranie e poate intrinsecă genului, *silent disco*, nu demult am văzut și mai ales am auzit în cască, la Premiile Europa de la Craiova, un spectacol al unei tinere companii, National Theatre of Scotland, *Last dream (On Earth)*, *Ultimul vis (Pe pămînt)* sau ultima noapte pe pămînt a lui Iuri Gagarin, plecat printre stelele de pe bolta cerească. Spectacolul lui Bobi Pricop acționează ca un șoc senzorial, un tumult unde personajele sînt urmărite, perfect diferențiate, deși cîteodată nu mai știi cine sînt actorii și cine spectatorii... În mijlocul acestei imersiuni, care se trăiește ca o luare în posesie a corpului, curentă în discotecă, dar mai controlată la teatru, și unde muzica te străbate fără scăpare de la creier pînă în tălpi, sînt încrustate cîteva momente narative despre cel ce vede o pisică verde și prietenii săi. E semnul apartenenței sale la o lume imaginară – căci cine a mai văzut pisici verzi mai periculoase decât caii verzi de pe pereți? – și personajul omoară stupid, ca un gest inexplicabil și hipnotic, o tînă ră fată ce l-a urmat noaptea pe deal. Lumea imaginară și cea reală se întîlnesc și confuzia e tragică, ca un ecou al unei lecturi de mult uitată, *j'ai perdu ma vie par délicatesse*, regreta Rimbaud, poetul adolescenței incandescente, pierdute pentru totdeauna...

Caietul meu de note sibiene se oprește temporar aici, ca o potecă la poalele unui munte... intrare privilegiată într-un festival mai generos și mai promițător ca niciodată.

Dilema veche, nr. 645, 30 iunie – 6 iulie, 2016



„Shakespeare For All Time - Shakespeare pentru eternitate”

File răzlețe în marginea Festivalului Shakespeare de la Craiova, la cea de-a X-a ediție. 14-23 aprilie 2016.

De o bună bucată de vreme, la fiecare doi ani mă grăbesc la Craiova să descoper, în pragul primăverii, ce se ivește nou pe planeta Shakespeare. Ediția Festivalului din anul acesta a coincis cu sărbătorirea a 400 de ani de la moartea dramaturgului, eveniment marcat de altfel peste tot în lume. Unda de șoc a pornit de la Stratford și ecourile sale s-au prelungit pe plaiurile oltenice, prilejuind deasemenea, ca o continuare firească, Premiile Europa pentru Teatru, pentru prima dată în România. Invitați de marcă au revenit și anul acesta, aduși de bagheta magică a neobositului său director, Emil Boroghina, a cărui energie, repet mereu și mereu, pare că se hrănește din stofa viselor shakespeariene. Ni s-a promis un „Shakespeare pentru eternitate”, și afirmația a ținut pariul cu principalele spectacole, cu un repertoriu solid și coerent, alături de experiențe temerare, de trupe formidabile venite pentru prima oară în România, din Japonia sau din Israel, sau de spectacole românești ce nu au înșelat nici ele așteptările. Deși dificultățile au fost mai mari ca niciodată, locații anulate, subvenții drămuite și poate și deziluzia de a rata titlul de capitală europeană. Și totuși. În pofida tuturor acestora, între 14 și 23 aprilie, cu un „joc” în prelungire până pe 27 aprilie, dedicat Premiilor Europa pentru Teatru, Craiova s-a regăsit în inima Europei teatrale.

Din acest mănunchi de propuneri, generos și variat, trei titluri s-au impus și au reprezentat momentele de vîrf ale Festivalului: în deschidere, un *Richard al II-lea* al companiei japoneze Saitama în regia lui Yukio Ninagawa, un elegant balans între lumi și epoci, între samurai și bătrîni în fotolii rulante, care și-a apropiat eroii shakespearieni într-un hibrid original, elemente din cultura occidentală prinse în țesătura densă a culturii nipone; un *Macbeth* montat de Luk Perceval la Baltic House din Sankt Petersburg, o versiune concentrată, hipnotică, un soi de *huis clos*, o dramă închisă, într-un spațiu de tenebre, ca o noapte permanentă a crimei, și, în încheierea Festivalului, *Richard al III-lea*, pus în scenă de Thomas Ostermeier, un rege bufon și scelerat, sau cum sfîrșește un regat la capătul unui cîrlig de abator... Dar un Festival nu trăiește numai din mari evenimente (despre care am scris deja), și am ținut să explorez în aceste rînduri, hrana teatrală de zi cu zi, cu reușitele sau neîmplinirile sale și care au dat în final culoarea Festivalului.

Despre Hamlet, între deziluzie, praful tradiției și invenție la juma de drum...

A fost o vreme la Craiova cînd vedeam două spectacole cu *Hamlet* pe zi vreme de zece zile. În actuala ediție nu am văzut decît trei, și de fiecare dată un flash-back a fost necesar, căci fiecare spectacol își are zona lui de influențe și capacitatea lui de a spune ceva, nou sau doar obosit.

Mai întâi a fost *Hamlet*, jucat pe o corabie...sau ceea ar fi putut fi evocarea unei corăbii, pînze și marinari vînjoși la cheie. Venită din Africa de Sud, compania Abrahamse & Meyer Productions, una din rarele comapnii de teatru clasic independente din Africa de Sud, era deja cunoscută și aștepată la Craiova în amintirea unui formidabil *Richard al III-lea*, jucat aici ediția trecută. Atunci, *Tragedia lui Richard III-lea* (regia Fred Abrahamse), jucată de trei actori, ne-a țintuit pe scaune fără răsuflare. Un spectacol minimalist, un spațiu obscur, cu un podium în fundal, pentru cîteva intervenții (se juca în sala Studio), de o violență calculată, un joc calibrat la milimetru: trei actori jucau toate personajele, cu măști și cîteva elemente de costum. Un fabulos Richard III (Marcel Meyer), într-un costum negru, vag militar, athletic, doar cu un braț imobilizat și care putea dispărea, absolut de neidentificat, în spatele măștii unei nefericite regine. Fără nici o modernizare ostentativă, ultima replică răsuna teribil în întunericul sălii: *The day is ours. The bloody dog is dead...* Cu aceste imagini în minte, ne-am pregătit cu încredere să-l regăsim pe Marcel Meyer din nou într-un rol titlu.

Un text proiectat înainte de începerea spectacolului ne anunța că în 1608 la bordul unei nave, *Red Dragon*, în apropiere de coasta de Est a Africii de Sud a fost jucată *Tragedia lui Hamlet, Prinț al Danemarcei*. Spectacolul propunea deci o reconstituire a acestui spectacol, considerat cea mai veche reprezentare cu *Hamlet* în afara Mării Britanii. Trupa sud-africană încerca să se înscrie astfel într-o perspectivă istorică a piesei și să regăsească o atmosferă specială, mai aspră, un ton voit diletant. Șase actori, în costume sobre, vag de epocă, desculți, joacă marinarii ce interpretează celebra tragedie, ajunsă deja pe coastele africane. Ne găsim așa dar în fața unor personaje-amatori, jucați ca atare, cu stîngăciile lor asumate, ce respectă de nevoie tradițiile genului elisabetan, cu o distribuție exclusiv masculină, inclusiv Ofelia și Regina, ce nu-și ascund nici barba, nici vocile de bărbați, tineri, dar nu efeminați. Marcel Meyer este un Hamlet athletic, ce-și domină coechipierii, prin statură și atitudine, ce-și spune celebrul monolog, „a fi sau a nu fi”, cu un pumnal în mînă, ceea ce ar putea implica o soluție practică și imediată pentru ipoteza neființei, pe scurt un Hamlet marinăresc și teribil de viril. Două presupuse pînze de corabie, de fapt două fișii de plastic spînzură deasupra scenei, sau mărginesc ieșirile, spațiul de joc e înconjurat de un șanț de apă, prin care se trece cu picioarele desculte și unde Ofelia e bălăcită cu furie. Marcel Meyer joacă Prințul dar și un marinăr și mai ales Fantoma regelui Hamlet. Meyer joacă posesia, Hamlet e posedat de spiritul tatălui, care intră în el și vorbește prin el. Ideea, vehiculată și de alte interpretări, ar fi bineînțeles că Hamlet e pradă propriilor sale năluci, sau propriilor sale bănuieli, îndepărtînd orice urmă de supranatural. Actorul joacă un soi de rigiditate cadaverică, întretăiată de spasme și ochi holbați, dar efectul este mai degrabă de *grand guignol*, sau joc de marionete de bîlci. Spectacolul a fost cred dezavantajat de schimbarea locației (din motive de securitate, Opera unde inițial era programat a fost închisă temporar), sala Casei de cultură a studenților nu era echipată suficient pentru un astfel de spectacol. Imaginea corăbiei-spațiu teatral nu e evidentă, poate din motive tehnice, dar jocul actorilor nu reușește să recreeze iluzia. O dezamăgire evidentă, dar nu putem fi dezmăgiți decît de cei i-am iubit cu adevărat. Ideea reconstituirii unui spectacol de epocă, fără greutatea tradițiilor, este interesantă ca și includerea Africii de Sud, în „cartografia” spectacologiei shakespeariene. A regăsi într-un fel un Hamlet virgin de orice tradiție, de orice încărcătură metaforică sau intelectuală ce s-au acumulat de-a lungul secolelor. Și aici, fără îndoială, un Hamlet athletic și de la începutul timpurilor sale, 1608, cu o anume naivitate și prospețime a jocului, rămîne o idee originală dar insuficient exploatată.

O reconstituire a tradiției în sensul a ceea ce Peter Brook numește în cartea sa *Spațiul vid*, teatru mortal (*deadly theatre*) și care tot după el se instalează cel mai confortabil în reprezentațiile cu Shakespeare, am regăsit-o într-un spectacol englezesc cu *Hamlet* de la Tobacco Company, cu baza la Bristol. Compania, creată în 1999, e axată cu precădere pe repertoriul shakespeareian dar și pe alte texte clasice, de la Molière la Cehov. Regia îi aparține lui Andrew Hilton, iar decorul (insist pe termenul de *decor*, cu derivatul său *decorativ*, și nu pe *scenografie*, care rămîne un principiu funcțional) și costumele sunt semnate de Max Johns. Totul era aici, ca la carte, un interior de palat elisabetan, costume din epocă, personaje coborâte din tablouri de epocă, gen Van Dyck sau Holbein cel tînăr. Fantoma însăși păstrase armură și coif, Hamlet era o siluetă fragilă, de băiat de familie bună. Totul degaja o atmosferă prăfuită, o reconstituire a tuturor clișeelelor acumulate despre teatrul „nobil”, a cărei principală dominantă, tot după același Peter Brook¹⁸⁶, rămîne o plictiseală de moarte. Fără îndoială, era un „act de cultură”, dar de cultură moartă demult între pagini prăfuite și pe scene de altădată.

Spectacolul adus de Flute Theatre, *Hamlet, who is there? Hamlet, cine-i acolo?* pleacă de la prima replică din piesă, titlul pe care-l folosea și Brook în versiunea sa din 1995 (*Hamlet. Qui est là?*). Este întradevăr o trupă tînără, ce se declară neconvențională și reușește cel puțin acest pariu. Distribuția e redusă ca și numărul de personaje. Regizoarea, Kelly Hunter (a jucat ca actrița la Royal Shakespeare Company, aici joacă Regina mamă), propune o versiune concentrată și modernă. Suntem într-un salon burghez, din zilele noastre, Hamlet e în blugi și bascheți, părinții, un cuplu burghez ce are probleme cu fiul adoelscent. Și aici fantoma tatălui nu există, ci e delirul fiului ce pare posedat de o voce străină, dar totul e jucat extrem de credibil (Regizoarea e specializată în jocuri teatrale pentru copii autiști). Prima parte a spectacolului este o lectură sau o transpunere convingătoare, modernitatea personajelor nu simplifică problemele, totul e perfect coerent, chiar și cînd Laertes/Horatio bate ca un nebun la o baterie de jazz. Dar partea a doua amestecă personajele și precipită finalul, ca o înjghebare simplistă. Polonius, asasinat și ascuns sub canapeaua din salon, revine într-o salopetă jucînd rolul Groparului. Ofelia nebună, apare trăgînd după ea niște ierburi sau rufe ude povestind ca e înecata, cei doi tineri se aruncă pe corpul ei, și se înjunghie reciproc, regina trage o dușcă din plosca otrăvită, regele moare și el, înjunghiat cu un ultim efort de Hamle, agonizînd. Spectacolul era o versiune concentrată, o variantă nervoasă și rapidă, cu actori excelenți, dar prea grăbiți să sfîrșească într-un fel jocul de-a masacrul bine început. Rămîne o provocare simpatică dar care se oprește la jumătate de drum...

La bal cu masca de gaze, moartea vine pe întuneric

Romeo și Julieta, în lectura teatrului Beer-Sheva din Israel și regia lui Irad Rubinstein, a fost o explozie de tinerețe, de energie, de culori, de flashuri orbitoare dar și de poezie. Cîteva cuvinte aminteau la început conflictele de pe pămîntul Israelului, spectacolul nu continua însă pe această trimitere la un prezent incendiar, respectînd perfect

186 *Le diable, c'est l'ennui*, *Propos sur le théâtre*, Actes Sud/Papiers, 1991.

textul. În intuneric, izbucnesc brusc lumini și zgomote asurzitoare. Două grupuri de tineri, în bluzoane negre, pe motociclete cu farurile aprinse, se provoacă, se înfruntă, imagini deacum clasice ale unei guerilla urbane. Decorul e o piață publică, străjuită de stâlpi metalici, care se transformă rapid la lumină în spații de joc succesive: interioare din casa familiei Capulet, sala de bal, balconul Juliettei, urcat undeva pe o platformă laterală, chilia călugărului Lorenzo, cavoul familiei... În piața publică pericolul e permanent, la bal dansatorii poartă măști de gaze, femeile au rochii de bal transparente, ca niște aripie de insecte grațioase, e un bal straniu, ca o ceremonie macabră și halucinantă. Romeo și Julieta dansează și se regăsesc uniți printr-o panglică arginite uriasă, pe care o desfac și care-i atrage din nou... Goniți din bal, băieții se înfruntă ca niște derbedei pe un maidan pustiu. Mercutio e înjunghiat, apoi Thibalt se prăbușește plin de sânge... Căsătoria secretă a celor doi e un ritual ce-i unește cu aceeași panglică albă, ca un șal de rugăciune în ceremoniile de mariaj iudaice. Apoi, Julieta, singură în noaptea când ia băutura ce o va adormi, e sprijinită de fantomele lui Thibalt și a lui Mercutio, ce par s-o acompanieze și să-i prezică deja moartea. Sunt multe momente de o poezie stranie și intensă ce se înscriu în acest spectacol, amestec strălucitor de forme și de imagini și care nu poate lăsa indiferent, căci este vorba aici de soarta tragică a unei generații de tineri, a unui conflict absurd între două familii, și în mod obligatoriu, privirea spectatorului merge mai departe...

In inima nopții și a orașului

Era încă un frig de primăvară capricioasă, când în piața Mihai Viteazul, la adăpostul unui cort uriaș am putut urmări un spectacol original, imaginat de regizorul Gavriil Pinte, *In inima nopții – episodul Lear*. O adaptare după Shakespeare cu inserturi din texte de George Banu și Monique Borie, spectacol creat la Teatrul Regina Maria din Oradea, cu o scenografie de Roxana Ionescu.

Spațiul era bifrontal, în mijlocul publicului așezat de o parte și de alta pe gradene, treceau două șine pe care vor avansa în cele două sensuri, două vagonete sau platforme ce puteau transporta elemente de decor sau personaje. În adâncul dintre șine, se vor pierde surghiuniții, cei meniți pribegiei, în noapte și disperare, Gloucester, Lear și Bufonul, sau Tom Nebunul. Spectacolul începe cu o lungă scenă fără cuvinte: Lear spală trei bulgări de pământ, dar care pot evoca un creier cu circumvoluțiunile sale. Sunt de fapt cele trei părți ale regatului său, Lear renunță la tron și-și împarte regatul în trei. Cele două fiice, Regan și Goneril, intră pe rând, împinse pe o platformă și-și proclamă dragostea nețărmurită față de tată. Tiradele sunt dublate de vocea Cecilei Bartoli, în două arii de operă, unde excesul muzicii baroce, amplificată la maximum, ilustrează perfect emfaza declarațiilor lor. Dimpotrivă, Cordelia șuieră fără să poată articula ceva. Fiica cea mică este alungată și de aici începe căderea bătrânului rege pe drumul către ultima înțelepciune în inima nopții. Lear devine un exilat al zilei. „Lumina se înstrăinează de el, se îndepărtează „. Câteva elemente de decor traversează acest spațiu accidentat, unde actorii sunt realmente tot timpul în primejdie, pe scîndurile ce acoperă șanțul de sub ei: un copac cu brațe desfrunzite, un șir de pantofi, legați cu o sfoară, tras de-a lungul șinelor, universul becketian e aproape.

Spectacolul propune o „călătorie pînă la capătul nopții”, căci „noaptea e o întâlnire cu adevărul ascuns, cu necunoscutul din noi”. Gavriil Pinte a extras din tragedia Regelui Lear miezul de spaimă, de neliniști ce se trezesc la căderea nopții, departe de certitudinile energice ale zilei, cînd ochiul închis afară înăuntru se deșteaptă. În același timp, spectacolul e extrem de direct, o „metafizică” construită cu mijloace teatrale concrete, un superb exercițiu de echilibristică pe marginea hăului. Dar hăul ce se deschide sub picioarele noastre e cît se poate de real, se joacă aproape de spectatori, cu o anume complicitate, dar care nu distruge impresia a ceea ce Kantor numea teatrul morții. Imaginea vie a OMULUI ieșind din tenebre și care e capabil să-și măsoare noua sa condiție umană și conștiința sa tragică, în fața destinului, la o scară implacabilă și definitivă, cea a morții. *În inima nopții* poate deveni astfel o întâlnire cu noi înșine, cu spaima de „dincolo”, cu speranța de a ne regăsi mai puternici odată cu lumina zilei regăsite. „Eu știu cum e cînd mori și cînd ești viu” sunt ultimele cuvinte ale bătrînului rege, revenit dintre morți.

Scena.ro, n° 32 (2), 2016.



Putere și jocuri politice la Craiova

Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova, aflat la cea de-a X-a ediție, s-a desfășurat între 14 și 23 aprilie și a coincis cu împlinirea a 400 de ani de la moartea dramaturgului. „Shakespeare For All Times sau Shakespeare pentru eternitate“ a fost deviza Festivalului, făcând ecou versurilor sale: „Nu-i marmură, nu-s lespezi de morminte regești, mai mult ca versul meu să țină“ (Sonetul 55) .

Ca întotdeauna la Craiova, Festivalul a fost un mănunchi de propuneri, de la spectacole mult așteptate la surprize sau chiar la deziluzii, căci nu poți fi dezamăgit decât de cei pe care i-ai iubit, de la expoziții și concerte la lansări de carte, orchestrate, ca întotdeauna, de neobositul Emil Boroghina și de echipa sa. Din acest preaplin inegal de titluri, am preferat însă să mă opresc pe o trăsătură care mi se pare că s-a impus cu precădere și anul acesta. Și anume, tema Puterii la Shakespeare, între legitimitate și abuz, temă ce traversează ca un foc răvășitor marile sale piese istorice, ciclul britanic sau tragediile romane și, în general, de îndată ce apare un cap încoronat. De la cei doi Richard ai săi, cu toți curtenii lor, la maleficul *Thane of Cawdor* (Macbeth), toți se luptă pentru o coroană, visează să urce pe un tron, de care se agață pînă în ultima clipă, căci, pentru a răstălmăci psaltirea, greu îi e sufletului să se despartă de tron...

O cavalcadă de samurai shakespeareieni

Prima seară a debutat în forță, un *Richard al II-lea* japonez, cu samurailor lui între două lumi sau culturi, sub șocul căruia am exclamat cu bucurie, da, sîntem la teatru, un mare teatru, lucrurile serioase au început! Un alt *Richard, al III-lea*, venit din Berlin, avea să încheie în splendoare aceste zece zile de teatru, inegale, dar în care ne-am pierdut adesea cu o certă satisfacție. *Richard al II-lea* este o piesă rar jucată, un text ce deschide seria dramelor istorice shakespeareiene, dens, cu intrigi de curte și istorii medievale ce se ciocnesc în zăngănit de arme, crime și jocuri periculoase, mereu în preajma și pentru un tron. Dar un text legat mai întotdeauna de experiențe și spectacole inovatoare. *Richard al II-lea* a deschis, în 1947, Festivalul de la Avignon, spectacol pus în scenă de Jean Vilar, care interpreta și rolul titular. După experiența exaltantă a nopților de la Avignon, a urmat, peste cîteva decenii, *Richard*-ul Arianei Mnouchkine, violentă cavalcadă de samurai shakespeareieni, sub pînzele ce se învolburau pe scena Teatrului du Soleil, ce ne transportau într-o lume departe și totuși aproape, o lume plină de culori și de zgomot, o Japonie imaginară și totuși familiară codurilor europene, de n-ar fi fost numai povestea shakespeareiană. Am regăsit același balans între lumi, acest dans elegant între epoci, în spectacolul japonez al trupei Saitama, în regia lui Yukio Ninagawa. Drumul e, de astă dată, în celălalt sens: venit din Japonia, spectacolul își apropiază eroii shakespeareieni, încercînd un hibrid original, elemente din cultura occidentală, prinse în țesătura densă a spectacolului. Desigur, costumele și stilul de joc pot aminti de *Ran*, filmul lui Kurosawa, transpunere niponă a *Lear*-ului

shakespearian, dar împrumutul nu se oprește aici, există un transfer cultural evident, țesătura e pestriță, se adaugă muzica languroasă a tangourilor argentine, costume sobre și elegante de dansatori de tangou, kimonouri și săbii tăioase de samurai, fotolii rulante de handicapați. Spectacolul se înscrie pe această linie de contraste, fără încetare străbătută în ambele sensuri. Așezați pe gradene, spectatorii înconjoară pe trei părți aria de joc. O cortină de întuneric și, brusc, sub lumina vie și în acordurile unei muzici antrenante, înaintează câteva zeci de bătrâni, în fotolii rulante, împinși de tineri zvelți, fete sau băieți. Toți se ridică apoi și, în acordurile unui tangou, dansează în mijlocul scenei, bătrâni și tineri. O cortină de întuneric ne separă și ne regăsim la castelul Windsor, unde doi tineri nobili, Bolingbroke și Mowbray, se înfruntă în fața regelui: versul shakespearian în haina sa niponă se impune aprig, cu o violență neașteptată. Richard II este un adolescent androgin, cu părul blond, ce apare ca o pată de lumină în mijlocul acestor siluete brune ce se mișcă după o coregrafie precisă, ca un corp colectiv și reactiv. Cei doi aleg să se înfrunte într-un duel judiciar. Practică medievală a ordaliei, duelul judiciar trebuia să aducă proba de partea cui era dreptatea divină, iar momentul creează, într-adevăr, în spectacol o atmosferă medievală și poetică. În spațiul de joc central se desprind din întuneric, pe două intrări laterale, doi călăreți pe niște cai-manechine imenși, sub care se ascund doi actori, dar cu un hipernaturalism ce aduce o notă de legendă, călăreți ieșiți din noapte sau din infern. Regele oprește duelul, îi surghiunește pe adversari și-și oprește un favorit, pe care-l dezbracă cu o lovitură de sabie și îl invită la dans. Tangou! Spectacolul curge astfel între scene de violență și momente erotice rezolvate în ritmuri argentine, într-o lume contemplată de bătrâni neputincioși, dar din ce în ce mai prezenți. După carnajul final și încoronarea noului rege, Henric al IV-lea, tot ei încheie piesa sau aduc morala, tineri și bătrâni dansează același tangou languros, căci viața curge mai departe. Intervenția actorilor vîrstnici face parte din politica teatrală a regizorului. *Saitama Arts Theatre* e alcătuit din două trupe, *Saitama Gold Theatre*, lansată în 2006, de actori peste 55 de ani, unii neprofesioniști, și, din 2009, *Saitama Next Theatre*, o trupă cu tineri actori. Acest amestec de generații, unic în lume, pleacă de la o constatare simplă: în Japonia trăiesc astăzi cei mai mulți centenari, populația îmbătrânește, iar teatrul încearcă să reprezinte o oglindă a acestei societăți.

Spectacolul lui Ostermeier cu *Richard al III-lea* ilustrează, fără îndoială, cel mai strălucit această temă a iubirii nestăvilite de Putere, dramele și ororile pe care le provoacă. Dar cum am scris deja recent despre el în presa românească, nu pot decît să reamintesc că a încheiat acest palmares craiovean, împlinind toate așteptările, pînă la incandescență, și că Richard Ostermeier a fost distins cu Premiul Internațional Shakespeare, acordat de Festivalul Internațional Shakespeare și de British Council România.

Iulius Cezar, produs de Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, e pus în scenă de regizorul american Peter Schneider, care este la a doua sa întâlnire cu trupa craioveană. Ni se spune că e campion mondial de bridge și că a lucrat 17 ani la Walt Disney Company, e pasionat de filme live și de animație. La Craiova a adus în echipă o creatoare olandeză de video design, Irma de Vries, care a „îmbrăcat” spectacolul cu mult talent și imaginație grafică, dîndu-i ritm și fluiditate, suprapusă pe o scenografie (a lui Adrian Damian) simplă și eficace. Problemele intervin însă cînd lucrează cu actorii, pe care nu-i sprijină destul, creînd un soi de confruntare dificil de asumat, noi tehnologii *versus* prezență vie

a actorului. Este, poate, și o problemă generală a regizorilor care lucrează cu actori într-o limbă pe care n-o cunosc și în care nu pot simți ritmul, nuanțele, accentele. Ceea ce, din păcate, e deosebit de important în acest text, unde discursurile politice schimbă mereu soarta personajelor, linia piesei... Nu m-a convins nici traducerea, de pildă, celebrul discurs al lui Marc Antoniu lângă cadavrul lui Cezar, menit să sprijine conjurații și care întoarce mulțimea împotriva lor: „Dar Brutus spune că iubea puterea. Și Brutus e un bărbat cinstit“ devine aici „Brutus este un om onorabil“, ceea ce sună puțin ca la conul Trahanache. Desigur, regizorul subliniază că piesa vorbește „despre cum istoria se repetă, despre răsturnări de regimuri politice..., pericolele unui conducător charismatic etc.“, ceea ce, teoretic, e just, dar pe scenă nu convinge.

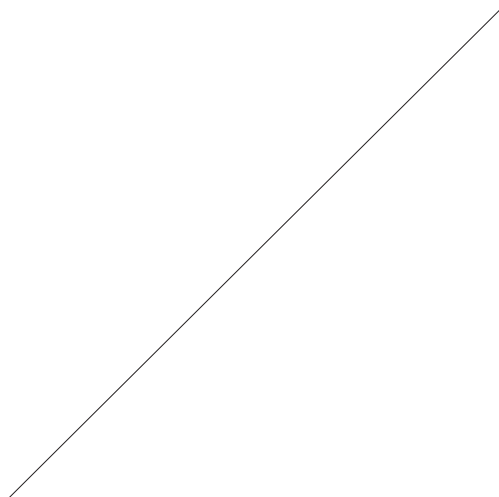
O biată coroană de hîrtie

Dimpotrivă, Romeo Castelucci nu alege cheia adaptării contemporane, totul se proiectează pe fond de ruine romane, la acest Festival, în holul imens al Universității din Craiova, dale de marmură albă și scară maiestuoasă, sau în săli de muzee, în turneele jucate în Franța. Castelucci a creat prima dată *Iulius Cezar* în 1997, „după Shakespeare și istoricii latini“, contînd pe economia verbului și grandoarea arhitecturală antică. Discursul ce comenta asasinarea lui Cezar propunea, de fapt, o reflecție despre retorică și puterea verbului manipulator, în fond, despre sensul ascuns al politicii. De fapt, ceea ce am văzut la Craiova, subintitulat *Pezzi staccati* (piese detașate), este o versiune light a acestui spectacol din 1997. El se deschide cu un personaj numit „...vskij“ – un rest din Stanislavski – sau poate Cicero, modelul oratorului antic, care-și filmează cu un endoscop vibrațiile corzilor vocale și pe care le proiectează pe un ecran. Iese din scenă, iar pe solul de marmură avansează cu pași tîrșiți un bătrîn nevolnic în togă roșie. Este Cezar. Se oprește și face un gest ce declanșează brusc un zgomot amenințător, continuă să gesticuleze și, cu fiecare mișcare, zgomotele se prăvălesc asurzitoare. În spatele puterii absolute se ascunde un bătrîn neputincios, puterea e șubredă. Cezar e ucis cu cîteva lovituri de pumnal, ca un ritual hipnotic, corpul înfășurat în toga roșie e tîrît spre ieșire. Un alt personaj, cu torsul gol, după moda antică, urcă la tribună și pronunță celebrul discurs al lui Marc Antoniu. Rostește, dar cuvintele nu sînt decît niște sunete tîrșite, smulse cu efort din cioturi de corzi vocale, actorul a suferit realmente o excizie a laringelui. Această voce „rănită“, explică regizorul, „cojește pielea cuvintelor, le descarnază. Fiecare cuvînt devine, astfel, o plagă sîngerîndă“. Spectacolul șochează și poate deruta, dar în același timp devine clar, dacă ne gîndim la definiția teatrului cruzimii, a lui Artaud, căci Castelucci, bizar și provocator, caută șocul și o emoție de tip cathartic.

Flamandul Luk Perceval a montat *Macbeth* la Baltic House Festival, teatru din Sankt Petersburg, în mai 2014. În România, Perceval s-a făcut cunoscut toamna trecută, la FNT, cu *Front*, după romanul lui Erich Maria Remarque, *Pe frontul de Vest nimic nou*, și alte texte despre Primul Război Mondial. Un spectacol ce avansa masiv cîteva ore, repetitiv și copleșitor. De data aceasta, Perceval a știut să treacă la esențe, să extragă din piesa lui Shakespeare partea ei de otravă, de esență mortală. O versiune concentrată, hipnotică, un soi de *huis clos*, o dramă închisă, într-un spațiu de tenebre, ca o noapte permanentă a crimei. Corpuri de femei goale, acoperite de plete negre, se leagănă pe niște ștangi în spatele

scenei, ca niște strigoi. Vrăjitoarele se înmulțesc, în final vor fi șase, duhuri rele, femele deșuchiate, fără prorociri, dar acompaniind alunecarea lui Macbeth în crimă. Macbeth (Leonid Alimov), masiv, cu privirea tulbure, e îngenunchat în fața unei căldări cu apă, în care-și cufundă cu disperare capul, răcorindu-și gândurile, spălându-și cu încredințare păcatele. Lady Macbeth (Maria Șulga) are ceva din grația unei feline, persuasivă și perversă, îl domină clar sexual și-l împinge spre crimă, cedând însă prima tensiunii macabre. Spectacolul se concentrează pe cei doi, dar cel de-al treilea personaj apare clar ca fiind Puterea, simbolizată aici de o biată coroană de hârtie. Și dacă textul este redus la maximum, făcând aproape inutile traduceri proiectate, o replică se aude clar și încheie eșecul mizerabil al eroului: „Viața e o balivernă povestită de un idiot, plină de zgomot și de furie și care nu are nici un sens“.

Observator cultural, nr. 822, 12-18 mai 2016



Un regat pentru Shakespeare. De zece ori Shakespeare

Cîte spectacole Shakespeare poți reține de-a lungul anilor, cu coroana lor de lumină încă intactă? Memoria e selectivă, dar profund afectivă, și fapt agravant, iremediabil subiectivă. În afara ei, mai sigure, mai obiective, au rămas note de cronicar conștiincios, fotografii sau mai nou înregistrări video miraculos recuperate (sau chiar piratate). Multe întâlniri mi-au rămas în minte, pentru că, dincolo de spectacolul în sine, m-au surprins și ajutat să descopăr tipuri inedite de lectură. Mă gândesc la un *Macbeth* venit din Japonia, descoperit la Festivalul de la Sibiu. Și mai ales la Festivalul de la Craiova, loc privilegiat pentru astfel de întâlniri „în afara ordinarului”. Aș putea aminti aici Bob Wilson, cu *Sonetele* lui Shakespeare, *Hamlet* montat de Nekrosius, sau de Korsunavas, un *Vis al unei nopți de vară* sud-coreean (Compania Yohangza din Seul), o dezlănțuire de imaginație, de joc, de culoare și bucurie, un model exemplar de transfer cultural care îmbogățește deopotrivă modelul și copia; sau, venit din Africa de sud, un *Richard III* (regia Fred Abrahamse), jucat de trei actori, un spectacol minimalist, de o violență calibrată la milimetru. Dar mă voi opri deliberat la câțiva regizori pornind de la un spectacol de Peter Brook, *Regele Lear*, pe care-l știu indirect, din relatări sau documente de arhive, și *Visul unei nopți de vară*, văzut în 1971 la București, în pragul unui coșmar anunțat. Am lăsat deoparte deci, cu regret, multe alte spectacole shakespeariene de Brook, precum și multe alte întâlniri de neuitat (cum să alung imaginea calului negru al Regelui fantomă ce se cabra primejdios pe scena de la Avignon în vara lui 1988, sau *Hamlet*-ul lui Patrice Chéreau).

King Lear, Royal Shakespeare Company, Stratford-upon-Avon, 1962, Regia Peter Brook. Paul Scofield, Lear, și Diana Rigg, Cordelia. Turneu la București, Sala Palatului, 7-11 martie 1964. În 1969, Brook turnează o versiune filmată a spectacolului, realizată în decoruri naturale în Danemarca. În 1963, este jucat în Stagiunea Teatrului Națiunilor din Paris unde primește marele premiu alături de Oh, what a lovely war! de Joan Littlewood, Workshop Theatre.

Spectacol fundamental pentru istoria teatrului modern, traversat de spaimele istoriei noastre recente, războaie, dictaturi, absurd, într-o lume venită de departe, elementară și brutală. Brook renunță la recuzita tradițională a piesei, decoruri lugubre și stînci sub lumina lunii: scena e un spațiu vid, degajat, străjuit de imense panouri de aramă, folosite și pentru zgomotele furtunii. Costumele sunt croite din materiale grosolane, semne ale uzurii timpului. În scena întoarcerii de la vînătoare a Regelui și a suitei sale dezlănțuite, mobilele greoaie și rudimentare, costumele din piei de animale crează un univers rudimentar, aspru. Duelul dintre Edgar și Edmond e o luptă corp la corp violentă. În final, Gloucester și Lear, în zdrența de vagabonzi beckettieni, cu ochelari negri, apar ca niște siluete monacale, ca într-o pasiune medievală. Cu *Lear*, Brook descoperă importanța „spațiului vid”, temă centrală în căutarile sale, și punct de plecare pe calea „eliminării” sau a simplificării expresive.

Visul unei nopți de vară (A Midsummer Night's Dream), muzică de Richard Peaslee, elemente scenice și costume, Sally Jacobs, Royal Shakespeare Company, Stratford-upon-Avon, 1970, turneu în 1971 la New York, la București în 1972.

Brook elimină orice romantism desuet moștenit de la Max Reinhardt și o întreagă tradiție a picturii engleze din secolele precedente și extrage piesa din tradiția pădurii încântate, unde hălăduiesc zâne și spiriduși dansînd la lumina lunii. Sally Jacobs a imaginat după instrucțiunile sale un spațiu gol, ca o cutie albă, strălucitoare, fără plafon, echipată de trapeze și balansoare, străjuită în partea superioară de o galerie, de unde spiritele pădurii observă și îi manipulează pe cei patru îndrăgostiți. Spectacolul a părăsit lumea magică a feeriei și s-a îndreptat către arta circului, actorii, deveniți acrobați, zboară prin aer, jonglează cu farfurii și fac numere inspirate din cercul chinezesc. Tehnica circului se dovedește a fi un suport ideal pentru expresia energiei amoroase, a agresiunii și a pasiunii. Pădurea, transferată în lumea circului, a rămas același loc redutabil și fascinant; Hermia se zbate în spirale de sîrme șerpuitoare ce o încolăcesc ca ramurile unei păduri imaginare, Puck îi urmărește pe îndrăgostiți cocoțat pe picioroange. Pentru Brook, imaginarul nu se opune realului, el este fața sa ascunsă. Muzica intervine adesea, în final răsună marșul nupțial din *Visul* lui Mendelssohn, entuziasmul e la culme, confetti, serpentine coboară din înaltul scenei, Oberon însuși (formidabil Alan Howard, în dublu rol, Theseus și Oberon) se balansează în înălțimi, în vreme ce actorii, spirite și meșteșugari, mătură scena. Nimic nu era aici pur, *Visul* lui Peter Brook, la fel ca în teatrul elizabetan, era un teatru brut, unde totul se amesteca, tragic și comic, poezie și numere de clowni, magia verbului și magia circului.

Hamlet, Teatrul Taganka, Moscova, 1971. Traducere de Boris Pasternak. Regie: Iuri Liubimov. Decoruri de David Borovski. În 1976 turneu la Belgrad, unde primește Marele premiu la cea de a X^a ediție BITEF, alături de Bob Wilson și Peter Brook. Turneu în 1977 în Franța, invitat la Festivalul de toamnă parizian, la Théâtre de Chaillot, apoi la Villeurbanne, TNP, și la Marsilia. Hamlet este distins cu premiul pentru cel mai bun spectacol străin de către Sindicatul criticii de teatru franceze.

Pentru publicul francez, spectacolul lui Liubimov surprinde: Vladimir Vîsoțki, un Hamlet ce cînta acompaniindu-se la chitară la începutul și sfîrșitul spectacolului, dispariția lui Fortinbras și a armatei sale, scene amputate sau deplasate, groparii care sunt colportori de bîrfă și servitori de scenă. Piesa era atomizată într-o serie de episoade scurte, o construcție cinematografică a cărei final rămînea deschis. Vîsoțki a construit un Hamlet impetuos și imprevizibil. Monologul „a fi sau a nu fi” era repetat de trei ori, dar de fiecare dată diferit: mai întîi, visător, ascultînd parcă o muzică interioară, a doua oară, plictisit, cu senzația că repetă adevăruri tocite și în fine, a treia oară, urlat cu violență către spectatori. Această triplă reluare anula contururile clasice ale monologului, transformîndu-l într-un torent de conștiință incandescentă. Dar alături de acest Hamlet, trubadur incontrollabil, ceea ce rămîne este imaginea cortinei, element permanent și dominant al spectacolului. La început, avem o cutie scenică deschisă, complet goală. Doar un sicriu, în stînga scenei și în locul fosei de orchestră, un mormînt proaspăt săpat. Un tînăr se apropie, cu o chitară și începe să cînte un poem de Pasternak, e Vîsoțki-Hamlet. Și deodată un personaj neașteptat apare: cortina, făcută din bucăți de pînză de sac, enormă, culoare de

țărână, se abate asupra personajelor ca un zid înspăimântător, măturînd scena și construind de fiecare dată spații scenice diferite. Sumbră și apăsătoare, ușoară sau transparentă, stilul ei de cînepă aspră determină și stilul de joc al actorilor, brutal, violent, abrupt. Vîsoțki, nu are nimic dintr-un Hamlet visător și nehotărît, cu vocea lui răgușită și profundă e un rebel prins în plasa sorții, care se zbate cu energia disperării. Spectacol grav, a cărui vigoare și coerență au lăsat o impresie profundă.

Cycle Shakespeare, Théâtre du Soleil

Richard al II-lea, *traducere și regie, Ariane Mnouchkine. Muzică: Jean-Jacques Lemêtre; Măști: Erhard Stiefel. 10 decembrie 1981, Théâtre du Soleil, La Cartoucherie*

La nuit des rois – Noaptea regilor, *traducere și regie, Ariane Mnouchkine. Premiera 10 iulie 1982 la festivalul de la Avignon, apoi în alternanță cu Richard al II-lea, la Cartoucherie.*

Henri IV, *prima parte. Traducere și regie, Ariane Mnouchkine. Premiera: 18 ianuarie 1984 la Cartoucherie. Decor: Guy Claude François; Muzică: Jean-Jacques Lemêtre; Măști și recuzită: Erhard Stiefel.*

Proiectul Shakespeare e prezentat trupei la început ca un atelier-școală, dar care va deveni de-a lungul exercițiilor un proiect ambițios. Ariane Mnouchkine traduce textele și se pregătește să monteze 12 piese din care însă nu vor mai rămîne decît trei. Regizoarea păstrează un spațiu comun pentru toate piesele, un platou scenic imens, degajat, ce nu cuprinde decît ceea ce este indispensabil pentru jocul actorului. Guy Claude François desenează un soare imens în fundal, o mochetă din fibre vegetale, suplă, acoperă solul, din tavan coboară imense panouri de mătase, stropite cu pudră aurie, ce le îngreunează căderea lină și foșnitoare. Rafinamentul și freamătul lor mătăsos contrastează cu barbaria luptelor purtate pe covorul din fibre grosolane. Pentru *Richard II* și *Henry IV*, referințele sunt la teatrul japonez și marile sale forme tradiționale (nô, kabuki sau bunraku). Samuraii shakespeareieni de la Théâtre du Soleil sunt creaturi teatrale dintr- Japonie imaginară, reinventată și care privilegiază precizia gestului și acuratețea compoziției. *Noaptea regilor*, reținea lecția dansurilor Kathakali, un Extrem Orient lasciv și fantasmatic. O „punte a florilor”, inspirată din teatrul japonez, permitea intrarea actorilor și rămîne un moment teatral capital al spectacolului: actorii veneau, fugind, ocolind sala, pe puntea laterală, într-o cavalcadă tumultoasă, tăind realmente răsuflarea. Un teatru unde ochiul jubilează, un Extrem Orient imaginar care devine straniu, și în același timp aproape. Ciclul Shakespeare la Théâtre du Soleil, de o mare frumusețe plastică, contrasta cu peisajul teatral francez al epocii, dominat de teatrul politic și lecția teatrului epic brechtian.

Un Hamlet cabaret ou En manteau rouge, le matin traverse la rosée qui sur son passage paraît du sang ou HAM. EX by William Shakesepare (În mantie roșie, dimineața traversează roua, ce pare sîngerie la trecerea sa) *Subitrat* – Gloucester Time, materiale Shakepeare. *Regie și scenografie Matthias Langhoff, text german de Heiner Müller și M.Langhoff, traducere franceză de Jörn Cambreleng, Rol titlu, François Chattot. Centre dramatique national de Dijon, 5 decembrie 2008. Théâtre de l'Odéon, Paris, decembrie 2009.*

Regizorul mărturisește din subtitlu : textul, fie el al marelui Will nu e decât un material, un element din construcția ce se eșafodează. Langhoff reinventează piesa fără s-o denatureze sau să-i piardă sensul, dimpotrivă potențând-o la maximum. Regizorul propune o dublă explozie, cea a textului, cu multiple fisuri și redistribuiri de replici și cea a spațiului, piesa se desfășoară câteodată simultan pe mai multe arii. Spațiul de joc și de interacțiune, este aici atent distribuit : o parte din public e pe scenă, în jurul unor mese ca la cabaret, în fund, o scenă-cutie unde se joacă, în stînga, un soi de scoică uriașă se deschide deasupra unei platforme ce adăpostește o orchestră de jazz și un pian. Un soi de punte de scînduri șerpuiește pe această avanscenă-cabaret, printre mese. O provocare, printre altele, Horatio, prietenul fidel, devine Horatia, prietenă la fel de fidelă. Actorii cântă, joacă, coboară printre spectatori, distribuie prospecte sau dulciuri, se adresează direct publicului, fără să rupă nici o clipă magia textului în sensurile lui cele mai profunde. De ce un Hamlet la cabaret ? În nici un caz din provocare gratuită : este un cabaret în tradiția cabaretului german din anii 20-30, unde cînta un Karl Valentin sau unde își acorda ghitara tînărul poet Bertolt Brecht. Apropierea este însă și de sens : pentru Langhoff piesa vorbește de o vreme tulbură, în criză și piesa reunește pe același fir roșu lumea elizabetană și cea modernă, a zilelor noastre, trecînd prin anii nazismului.

Richard al III-lea. *Traducere Marius von Mayenburg. Regie Thomas Ostermeier. Scenografie Jan Pappelbaum. Rol titlu, Lars Eidinger. Schaubühne, 13 martie 2015, Festival d'Avignon, 6-18 iulie 2015.*

Pentru acest spectacol, Ostermeier a imaginat împreună cu scenograful său, Jan Pappelbaum, un spațiu special, o reconstituire a teatrului elizabetan, permițînd un contact mai direct cu publicul, scena ce avansează ca un pinten în sală și înconjurată pe trei părți de gradene. La Avignon a trebuit să se mărginească însă la un spațiu *à l'italienne*, scena Operei Grand Avignon. Actorii vor traversa adesea sala, Richard, Lars Eidinger se va adresa adesea publicului ca la un complice. Personajul e văzut ca un individ handicapat de tare fizice teribile, un veșnic lăsat în margine și care se amuză să provoace crimele ca un adolescent răutăcios ce-i place să chinuiască și să ucidă, ca un joc. În deschidere, pe un ecran sunt proiectate, pe fundalul pictat ca o poartă grea, rezumatul războiului celor două roze și urcarea pe tron biruitoare a regelui Eduard al IV-lea. Personajele vin din sală în ținută de bal și dispar în spatele porții ce se deschide în fundal, petrecerea după victoria finală se dezlănțuie, sub o ploaie de confetti aurite. Richard apare, tot din sală, tîrîndu-se ca o insectă uriașă, hidos și șchiopătînd. Din podul scenei coboară pe o coardă un microfon cu o lampă ce-i luminează rînjetul, îl prinde și începe în germană, apoi în engleză cunoscutul monolog *The winter of our discomfort*, Iarna nemulțumirii noastre...se agață apoi de coardă și se leagănă peimejdioas peste sală, pentru a dispărea dintr-un salt. Scenele se înlănțuie, ritmul se accelerează, în centru rămînînd mereu silueta diformă a lui Richard. În scena finală a

bătăliei, Richard e întins și delirează pe un pat ca un cataflac, ultima replică e șoptită tot în engleză, *My kingdom for a horse*, regatul meu pentru un cal...coarda metalică coboară din înălțimi, îi prinde un picior, îl ridică și-l lasă să spînzure ca o vită agățată într-un cârlig la abator...

Henry VI. *Compania Piccola Familia, creat la FabricA, Festival d'Avignon iulie 2014, Théâtre de l'Odéon, Ateliers Berthier, mai 2015, Paris. Traducere: Line Cottagnies. Regie, scenografie și lumini: Thomas Jolly. Spectacol fluviu ce cuprinde 7 piese (King John, Richard II, Henry IV, în două părți, Henry V, Henry VI, în două părți), 150 de personaje și peste 10.000 de versuri. 18 ore de reprezentatie. Spectacolul a fost distins în 2015 cu Premiul Molière (echivalentul în Franța al premiilor UNITER) pentru cea mai bună regie.*

Henric al VI-lea este în primul rînd un spectacol de tineri, o trupă de 21 de actori, de o energie și de o imaginație cuceritoare. Un spectacol ce încalecă secolele, telescopează epocile, de la farsa medievală de carnaval la tragicul cel mai întunecat, unde se decapitează cu frenezie, se încaieră cu sete, amestecînd estetici teatrale unde triumfă exuberanța teatrului elizabetan, jocurile video, benzile desenate, muzică medievală sau techno-rock. Tot acest amestec voios și violent de coduri, pot da scene extraordinare, ca de pildă bătaia de la Saint-Albans, unde spațiul e decupat în obscuritate de fișii de lumină roșie, ca într-un bar de noapte, și unde războinicii apar și dispar parcă în neant, cu un efect absolut halucinant. Unele soluții scenice sunt împrumutate cu inteligență din alte spectacole de acum mitice, ca de pildă *Orlando furioso* de Luca Ronconi și cavalerii săi pe cai gigantici, ca o procesiune dansantă de marionete, aici actorii saltă și ei pe niște siluete metalice imense ca într-un joc de copii de-a războiul, sau panglicile roșii ca sîngele ce țîșnesc din corpurile rănite de moarte, procedeu folosit de Ariane Mnouchkine în spectacolele sale Shakespeare dar pe care le luase și ea din teatrele tradiționale japoneze, nô sau kabuki.”Serialul „, se sfîrșește cu prima scenă din următoarea piesă, dedicată lui Richard al III-lea, sau cu monologul viitorului rege scelerat ce-și plasează sarcastic jaloanle.

The Kings of war, texte după Henry V, Henry VI și Richard III. Adaptare și dramaturgie: Peter van Kraaij. Scenografie și lumini: Jan Versweyveld. Video: Tal Yarden. Regie: Ivo van Hove. Toneelgroep, Amsterdam, iunie 2015. Turneu la Paris, Théâtre de Chaillot, ianuarie 2016 (spectacol jucat în neerlandeză, subtitrat în franceză).

Cu *Kings of war*, Ivo van Hove nu-și propune să facă teatru politic, ci un teatru despre politică, despre responsabilitatea puterii și derivatele sale. Spectacolul este o compilație după trei piese shakespeariene din ciclul dedicat „regilor războiului celor două roze”. Van Hove se situează așa dar pe vastul teren acoperit și de furtunosul Thomas Jolly, dar într-o versiune concentrată, austeră și unitară ca stil și virulență. Spațiul e construit ca un birou sau bunker, inspirat de biroul lui Churchill, *The War room*, un dispozitiv scenic unde tehnologia la vedere - ecrane, proiecții, muzică *live*,

conferințe pe skype - lasă să funcționeze textul, cu actori extrem de preciși, într-o limbă de o sonoritate colțuroasă și fascinantă. O capă de hermină și o coroană sunt păstrate între încoronări într-o vitrină de farmacie, alături de seringi și medicamente, căci regii nu sunt uciși cu paloșul ci cu injecții letale. Spațiile exterioare sunt vizibile prin proiecții video ce prelungesc scena, reunite în aceeași fluiditate, perfect stapînită. Imaginile pot fi luate în direct, personajele avansează într-un culoar, sau în culise, intrînd direct în scenă, montate unori cu scene deja filmate. Odată cu instalarea lui Richard III pe tron, scena se golește, a rămas doar o oglindă în fața regelui tiran. Rămas singur, închis sau auto-izolat în camera puterii, Richard aleargă jur împrejur, o ia la galop, se prăbușește, lansînd celebra lui replică, „regatul meu pentru un cal”. *Kings of war* rămîne unul dintre cele mai puternice și mai impresionante spectacolele Shakespeare văzute în ultimii ani.

Dilema veche, nr. 635, 21-27 aprilie 2016



Trei zile în inima Europei teatrale

Cea de-a XV-a ediție a Premiului Europa pentru Teatru a avut loc la Craiova, între 23 și 26 aprilie, la finele celei de-a X-a ediții a Festivalului Internațional Shakespeare. Gestul reprezintă pentru Emil Boroghină, sufletul neobosit al Festivalului, un vis împlinit în aceste momente de criză pe care le traversează Uniunea Europeană, miracol împlinit grație teatrului, venit din toate colțurile Europei. Pentru prima dată pe plaiuri românești, în inima Olteniei așadar, The Europe Theater Prize s-a desfășurat sub Înaltul Patronaj al Parlamentului European, al Consiliului Europei, susținut de Uniunea Teatrală Europeană, de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, de Fundația Shakespeare, de Institutul Internațional de Teatru UNESCO și de Institutul Cultural Român, al cărui președinte, Radu Boroianu, a deschis seara cerimoniei finale de decernare a premiilor după trei zile de întâlniri. Printre aceste multe „zîne ursitoare“ care au sprijinit această manifestare europeană, cele mai darnice au fost, fără îndoială, Primăria craioveană și mai ales Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova și Teatrul Național „Marin Sorescu“. De altfel, dacă citim cu atenție lista sponsorilor acestui Premiu European, găsim în primul rînd țara-gazdă, cu al său generos ICR și forurile și alte instituții locale.

Dacă Festivalul Shakespeare de la Craiova este de-acum bine cunoscut pe plan internațional și a găzduit, de peste douăzeci de ani, o serie de mari spectacole, sesiunea Premiilor Europa pentru Teatru, inedită pe plaiurile oltene, a oferit în primul rînd o serie de comunicări, în jurul artiștilor premiați, exemplificări video, interviuri cu creatorii sau colaboratorii lor și chiar o lectură de texte diverse, în lipsa creatorului (Joël Pommerat, întîrziat între avioane, a ajuns numai la ridicarea premiului). Silviu Purcărete însuși, care a primit un Premiu Special, oferit de președintele juriului, George Banu, și de instituțiile țării-gazdă, a fost prezent cu o proiecție video a spectacolului său *O furtună*. Am putut însă să vizionăm direct creațiile unor artiști puțin cunoscuți în România, spaniolul Juan Mayorga și neamțul Andreas Kriekenburg. De fapt, trebuie să distingem aici o subtilă distribuție a etichetelor, între Europe Theater Prize, propriu-zis, care numără 15 ediții, decernat coregrafului suedez Mats Ek, și Premiul Europa – „Noi Realități Teatrale“, aflat la cea de-a XIII-a ediție, decernat regizorilor Viktor Bodó, Andreas Kriekenburg și Joël Pommerat, dramaturgului-regizor Juan Mayorga și unei tinere companii, National Theatre of Scotland. Premiul Europa pentru Teatru (PET) a fost un proiect-pilot creat în 1986 sub auspiciile și cu sprijinul Comisiei Europene, menit să recompenseze personalități sau companii teatrale care „au contribuit la realizarea unor evenimente ce promovează înțelegerea și schimbul de cunoștințe între popoare“. Începînd din 2002, PET este recunoscut de Parlamentul European și de Consiliul European ca o „instituție de interes cultural european“. Primul premiu a fost acordat Arianei Mnouchkine și Teatrului du Soleil, în 1987, la Taormina. Au urmat Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Müller, Luca Ronconi, Patrice Chéreau, Krystain Lupa și Peter Stein. Premiul Europa – „Noi Realități Teatrale“ a fost creat la cea de-a treia ediție și a fost oferit lui Anatolii Vasiliev. Premiul

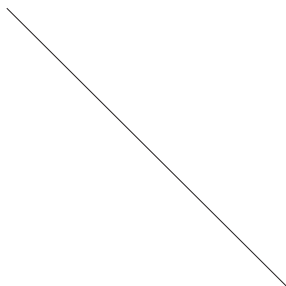
numără printre câștigători practic tot ce contează în teatrul european din ultimii ani, de la Giorgio Barberio Corsetti sau Eimuntas Nekrosius la Alvis Hermanis sau Teatrul Liber din Bielorusia.

Ca un sas de siguranță sau de trecere între cele două manifestări, secția „Reveniri“ a oferit două spectacole ale unor creatori premiați în ediții precedente și care făceau parte, de asemenea, din Festivalul Shakespeare: *Richard al III-lea* în regia lui Thomas Ostermeier și *Iulius Cezar*, un performance de Romeo Castellucci. Fără să facă parte propriu-zis din Premiile actuale, căci ele „revin“, cele două spectacole au adus o strălucire și o ținută de mare exigență. Dacă despre spectacolul lui Ostermeier am scris recent, spectacolul performance al lui Castellucci, deși într-o formă *light* sau redusă, subintitulată semnificativ *Părți păstrate*, confirmă reputația lecturilor scenice nonconformiste ale regizorului italian: Iulius Cezar este un bătrîn nevolnic ce înaintează tîrșindu-și picioarele spre noi. Dintr-odată se oprește și ridică mîna cu un gest scurt ce declanșează un zgomot asurzitor și amenințător, gesticulează iarăși, de fiecare dată același zgomot pare că ne strivește. În spatele puterii absolute, distrugătoare, se ascunde corpul nevolnic al unui biet bătrîn.

Premiul Europei pentru Teatru a fost decernat lui Mats Ek, coregraf suedez, „un artist extrem de rafinat și totuși abordabil“, după argumentele juriului. În cei aproape 50 de ani de carieră, Mats Ek a marcat dansul contemporan, devenind o „figură iconică“, după același juriu. Simpozionul ce i s-a dedicat a fost amplu, mai puțin partea de spectacol, care a închis de altfel ceremoniile cu un spectacol-dans de 15 minute, inspirat și creat special pentru această ediție craioveană a Premiului: *Securea*. Un bărbat, cu tîmple cenușii, sparge în fața noastră lemne, un act oarecare, dar violent în sine; apare o femeie trecută și ea de prima tinerețe, ce se opune cu tandrețe acestei violențe banale. Intervine o confruntare, apoi cuplul găsește un compromis, cu securea rămasă undeva în urma lor. Celălalt titlu anunțat, *Amintire din România*, nu a mai avut loc, dar, ieșit în fața cortinei, Mats Ek a regăsit un public convins și pe deplin cucerit.

Cele cinci premii Europa – „Noi Realități Teatrale“ au fost inegal prezentate, deși urmînd aceeași structură organizatorică. O întreagă dimineață ni s-au prezentat regizorul german Andreas Kriegenburg și autoarea dramatică Dea Loher, prezentă și ea la discuții, cu care practică de multă vreme un parteneriat artistic constant. Proiecții video completeau explicațiile, într-un montaj viu, colorat, care subliniau preferința pentru comicul unui Buster Keaton sau pentru un grotesc apăsător. Spectacolul prezentat era însă un clasic, *Nathan înțeleptul* de Lessing, realizat la Deutsches Theater din Berlin, un spectacol cu personaje marionetizate, cu măști și culori de var, cu fețe parcă acoperite de tencuială, într-un spațiu modulabil și construit din aceleași materiale aspre și necioplite, cetatea Ierusalimului pe timpul cruciaților. Spectacolul e deschis de personajele ce aleargă în jurul înaltelor ziduri ca o desprindere de materie și deschidere către viață: Nathan, fiica sa Recha, Aladin și Cavalerul templier. Între parabolă filozofică și comedie lirică, piesa se încheie cu un surîs, păstrînd însă coerența poveștii începute. Traducerea subtitrată s-a dovedit însă extrem de dificil de urmărit, o limbă greoaie, adesea de neînțeles, prea mult text, rapid, aproape imposibil de citit, dar din fericire spectacolul era clar și am preferat să privesc doar scena și actorii... Dramaturgul Juan Mayorga a fost și el pe larg prezentat și explicat, cu multe citate filozofice ca sprijin al analizei, despre structura matematică a scrisului său, bazat pe repetiție, teatrul său văzut ca o frumoasă ecuație, o oglindă a lumii ce descoperă aspectele ei ascunse. Mayorga se joacă cu spectatorul, ni s-a spus, ceea ce e mai important, după regizorul francez Claude Régy, citat aici, nu este spectacolul, ci ceea ce se petrece în mintea spectatorului... Pariu ținut, mi-am zis. *Reykjavic*, piesa scrisă și pusă în

scenă de Juan Mayorga, repetă însă pînă la nesaț episodul întîlnirii dintre Boris Spasski și Bobby Fischer în Islanda, la Reykjavik, la campionatul mondial de șah. O regie minimalistă, de teatru de amator, cu trei actori care fac ce pot, dar miracolul nu se petrece, replicile și situațiile repetitive nu cresc, nu aduc nimic nou, aluziile politice, capitalism *versus* comunism, de mult depășite, textul sună plat, fără nici o urmă de mister sau de real umor. Dar cum am înțeles că autorul e tradus în multe limbi și studiat la universitate, s-ar putea ca spectacolul ales să nu fie cel mai reprezentativ pentru scrisul și universul său. National Theatre of Scotland, un alt premiat, este o tînăra companie creată acum zece ani, originală și plină de îndrăzneală. Nu are un sediu propriu, joacă peste tot, în școli, în aeroporturi sau în pădure, și chiar în teatre cîteodată. A venit cu un spectacol *silent disco*, un concept folosit mai ales în concerte sau seri dansante, publicul fiind obligat să asculte la căști sunetul, inaudibil pentru cei din jur. *Last dream (On Earth)*, *Ultimul vis (Pe pămînt)* prezintă două serii narrative, lansarea primului om în spațiu, Iuri Gagarin, în 1961, la bordul rachetei Vostok, și mărturiile contemporane ale unor refugiați imigranți ce se pregătesc să traverseze Mediterana. Pentru episodul Gagarin sînt folosite texte ilustrînd discuții între pilotul unei nave spațiale și turnul de control. Pentru imigranți, Kai Fischer, care a conceput spectacolul, regia și scenografia, folosește fragmente de discuții reale, dar fără să păstreze numele adevărate ale celor intervievați, întîlniți în lagărele de refugiați din Malta și din Maroc. Cinci actori sau performeri vorbesc la microfoane, spectacolul e static, dar procedeul *silent disco* îi dă o dimensiune extrem de puternică. În fundal, pe un ecran uriaș, se agită valurile unei mări în care se pierd imigranții, sau cerul imens cu stelele sale mișcătoare... Viktor Bodó, un alt premiat, a fost jucat nu demult în România, după cum preciza Iulia Popovici, în textul său de *laudatio* al premiantului, din păcate scurtat intempestiv. Nu am putut vedea decît cîteva filme, dar regizorul și membrii echipei sale au amintit principalele momente, deși Bodó și-a desființat în 2015 compania creată în 2008, Szputnyik, și de atunci lucrează ca regizor independent în țările europene de limbă germană. Dacă nu am putut vedea la acest Europe Theatre Prize decît cîteva imagini despre Joël Pommerat și nici unul din spectacolele sale recente, a fost proiectat însă un superb scurtmetraj de Blandine Armand dedicat regizorului, *Poésie de l'ordinaire / Raconter l'indicible réalité*, care lasă să se întrevadă universul unic al regizorului, intensă poezie a spectacolelor sale. Cît despre Silviu Purcărete și spectacolul său *O furtună*, în video, regizorul, reținut la Moscova de un spectacol, a rămas fără îndoială una din absențele cele mai prezente în acest teatru craiovean, în inima Europei pentru cîteva zile, de care numele său e strîns legat.



Note răzlețe, de la Ural în Alpii elvețieni, trecînd prin Carpați¹⁸⁷

Obişnuită să scriu după documente și imagini apuse, sau cu nostalgia ninsorilor de altădată, dar întotdeauna în contrapunct sau pretext cu se întîmplă sau se joacă astăzi, a scrie despre un Festival recent încheiat, dar încă nu intrat în arhivele istorice, e un exercițiu în primul rînd de memorie afectivă pe cale să se stratifice. A fost și în acest an 2016 un Festival extrem de bogat, de generos, cu o multitudine de propuneri și tot atîtea regrete de a nu deține darul miraculos al ubicuității. Un Festival marcat de Evenimente – vezi personalități internaționale, oaspeți și anul acesta la Festival, Eimuntas Nekrosius, Eugenio Barba, Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Christoph Marthaler, sau din peisajul românesc nume importante ca Silviu Purcărete cu spectacole de Patrimoniu și Gianina Cărbunariu, personalitate puternică și originală, care de mai bine de zece ani s-a impus ca unul din numele importante și novatoare ale teatrului contemporan. Fără îndoială, Gianina Cărbunariu este una din pionierele teatrului documentar în România, în orice caz cea mai activă și mai perseverentă, de la *20/20*, *Tipograf majuscul* sau de la *De Vînzare* la recentul spectacol cu *Oameni obișnuiți*, creat la Sibiu, și care a marcat un pas important în dezvoltarea genului. Cu *Oameni obișnuiți* însă, Gianina Cărbunariu merge mai departe, teatrul devine un forum de dezbatere, politică și cetățenească, apropiindu-l poate și mai mult de originile sale, în mijlocul cetății, alături de ...oamenii obișnuiți. În acest context, cele cîteva spectacole asupra cărora am ales să mă opresc, aici, cîteva momene privilegiate printre notele mele de critic, nu fac decît să ilustreze un parcurs în contrapunct sau să izoleze un alt teritoriu într-un peisaj mult mai vast, dar dificil de cuprins într-o singură privire. Un complement de informație, la alte note, tot atît de răzlețe, căci o cronică nu poate fi nici exhaustivă nici un catalog de titluri, note pe care le-am semnat deja vara trecută în presa săptămînală, mai reactivă, prin definiție. M-am bucurat și la Sibiu de prezența tinerilor regizori, Bobi Pricop, Eugen Jebeleanu, Ana Mărgineanu, Vlad Christache sau Bogdan Georgescu, atît de diferiți însă ca mesaj și mijloace, dar care dovedesc de fiecare dată că au ceva nou și important de spus. Dar pentru că tema acestui Festival sibian a fost anul acesta „Construind încrederea”, mi-a făcut plăcere să descopăr aici o altă demonstrație de încredere într-un proiect inedit, într-un text extrem de proaspăt și de virulent în același timp, un spectacol născut din pasiunea și perseverența unui grup de oameni de teatru, „obișnuiți”. Și textul și povestea meritau toate eforturile, straniu și subversiv OZN vorbind despre lumea satului demult uitată...

„Din fum și din cenușă se arată un sat ce nu mai e de mult pe hartă”...¹⁸⁸

Desigur, ruralitatea nu este tema cea mai arzătoare la ordinea zilei pe scenele contemporane, ea apare mai mult ca niciodată ca aparținînd secolelor trecute. (Excepție poate adaptarea după *Moromeții* de la Teatrul Act, roman situat însă în epoca interbelică.) Surpriza aceasta poartă numele de *Apă de mină*, un proiect coordonat de Oana Stoica pe un

187 Cea de a 23-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu / 10-19 iunie 2016 Construind încredere / Building Trust

188 Acompaniament muzical de Bobo Burlăcianu.

text de Csaba Székely, un tânăr dramaturg din Tîrgu Mureș, premiat și jucat în Ungaria, și care începe să fie cunoscut și în spațiul teatral românesc. *Apa de mină*, face parte dintr-o *Trilogie a minelor*, scrisă în 2010, și reprezintă debutul dramaturgului pe o scenă română¹⁸⁹, spectacol creat în 2015 la Teatrul Act și care de atunci trece ca un meteor prin teatrele sau Festivalurile din țară. Am reușit să-l văd în fine la Sibiu, un spectacol *hors normes*, creație colectivă, care nu uită însă să adreseze în program „mulțumiri speciale domnului Alexandru Dabija”, regizor trecut pe la repetiții, ca *special guest*. *Apa de mină* este piesa finală a trilogiei, care începe cu *Flori de mină* și continuă cu *Orb de mină*. E o lume care se scufundă cu veselie și multă palincă în întuneric. Minele de cărbune sau de aur se închid cam peste tot, vezi *Sub pământ*, *Valea Jiului după 1989*, spectacol document de Mihaela Michailov și David Schwartz. Tragedia minelor lui Csaba Székely se petrece în lumea satelor din Transilvania, printre etnicii maghiari. Gîndul m-a dus la romanul lui Agîrbiceanu, *Arhanghelii*, apărut în preajma Primului război mondial, destinul unui sat în jurul unei mine secătuite de aur, dar și acolo totul se îneca în palincă și nebunie. La Csaba Székely tonul e cu atît mai disperat cu cît toată această lume se scufundă lent cu un umor negru definitiv și lipsit de orice speranță. *Apa de mină* se petrece în lumea satului, dar în linia de țintă, este religia sau mai precis slujitorii săi, aici un preor catolic, pedofil și unde ticăloșiile nu sunt o excepție ci regula. Dar dacă pentru Csaba Székely diagnosticul e teribil, el nu e definitiv: „Lumea *Apei de mină*, scrie el în program, este o lume unde mina e închisă, dar oamenii sunt și mai închiși. Unde iubirea poate ajunge departe, dar universul se termină la satul vecin. Unde băutura e otrăvitoare și poezia nu are rimă. Este o lume în care tragedia e la ordinea zilei și fiecare încercare de a evada sau măcar de a găsi un sens în acest întuneric poate provoca un nou dezastru. Și totuși, merită să încerci.” Și mai ales, textul a meritat toate eforturile. Bănuesc că traducerea, extrem de reușită și de plastică, de un umor devastator, nu a fost pentru Sandor Laszlo o sarcină ușoară, limba maghiară fiind una din limbile unde violența poate aluneca rapid pe muchia de cuțit între vulgaritate și culoare poetică, echilibristică perfect executată aici. Echipa spectacolului s-a implicat cu pasiune și inventivitate, spectacolul nu e și nu poate fi o demonstrație de regie, el se bazează pe farmecul și umorul celor cinci „jucători în atac”, Ioan Coman, Alexandru Potocean, Virginia Mirea, Alin Florea și Irina Antonie. Scenografia lui Vladimir Lungu traduce cu un anume naturalism fidel decorul singurei încăperi, cu un singur bemol, cînd împinge gustul pentru scabros al acestei lumi murdare și fără jenă pînă la un naturalism inutil (acolo unde, de exemplu, didascaliile indicau doar „*Camera de zi a unei case preotești de la sat*”, etc., neuitînd să adauge cu umor sticla de țuică lîngă Biblie, scenograful adaugă pe lateral în dreapta, o latrină cu scaun la vedere, unde preotul se va ușura dealtfel, în graba mare... autorul nu-și urmărea personajele chiar atît de departe). *Apa de mină* rămîne însă în contextul acestui Festival sibian, plin de celebrități și evenimente internaționale, un spectacol rar, fără mari intenții regizorale, dar născut dintr-o pasiune colectivă și o dăruire cuceritoare. Și mai ales un dramaturg cu o voce originală, de o luciditate înrîncenată, luminată de un umor coroziv, și, de aici, o posibilă rază de speranță...

Povestiri din stepa siberiană

Nu pot spune că ne-am simțit dezorientați, pierduți undeva în stepele nemărginite ale Rusiei, „țara vecină și prietenă”, cum ni se povestea altădată, conduși de Alvis Hermanis cu un spectacol realizat la Teatrul Național

¹⁸⁹ Un spectacol prezentat de Teatrul Act București și Scena9 cu sprijinul UNITER.

din Moscova. Regizorul leton a ales să ne vorbească despre *Farmecul adânc al Rusiei*, după *Povestirile dintr-un sat siberian*, de Shukshin. Hermanis a rămas pe lista spectacolelor „coup de coeur” ale publicului bucureștean cu *The sound of music*, invitat la FNT în 2008, un spectacol fără cuvinte, construit din clipuri ale grupului Simon and Garfunkel, tablou al generației anilor 70 din Rusia. Povestirile lui Vasili Shukshin, scriitor și cineast rus dispărut în 1974, acoperă aceeași perioadă, dar se situează în vastul peisaj siberian, în lumea rurală, cu mult umor și o doză masivă de melancolie. Imposibil să nu-mi amintesc cuvintele unui cunoscut cântec rus, în plină epocă stalinistă „Intinsă e patria mea” care continua cu nostalgie, legănat și categoric, „Nu cunosc nicăieri pe lume o altă țară unde omul respiră atât de liber”. Vă las să apreciați umorul ascuns al acestui refren. Spectacolul lui Hermanis, o suită de sketchuri savuroase, e însă plin de lumină, de sinceritate, cu un actor formidabil, Evghenii Mironov, directorul teatrului de altfel, care joacă practic totul, secondat de o echipă alertă și polivalentă.

Tonul face muzica sau farmecul insidios al refrenelor sentimentale

„Sunt elvețian, nu pot schimba nimic la asta”, spune undeva Christoph Martahaler, născut lângă Zürich în 1951, și dealtfel nici noi nu putem uita formația sa ca muzician sau ca elev al Școlii Jacques Lecoq din Paris și lunga sa carieră de muzician de teatru. Multe alte spectacole de teatru îl recomandă ca regizor, printre care un spectacol legendar, în 1993, un soi de recviem pentru RDA, *Murx den Europäer! Murxihn ab! (Distruge Europa! Distruge-o!)*, îndemn aproape premonitoriu. Montează la Hamburg sau la Zürich, Shakespeare, Büchner sau Jelinek, în 2010 e artist asociat al Festivalului de la Avignon. Un regizor de talie europeană așa dar, cu o predilecție pentru teatrul muzical. Ceea ce a fost și acest *Pat matrimonial/King Size*, creat la teatrul din Basel cu o echipă de actori-cântăreți, unde reinventează cu arii de operă sau șlagăre de muzică ușoară, comedia de boulevard. O adevărată încântare, plină de umor și de fantezie, melancolic și de o luciditate surîzătoare, sub egida lui Wagner și a amanților săi pentru eternitate, Tristan și Isolda, Schumann, Mozart, dar și Jackson five, Michel Polnareff și Bobby Lapointe. Intr-o cameră de hotel, de un lux de prost gust, gen cutie de bonboane, un valet și o subretă fac și desfac un pat, sau rezumă istoria unui cuplu, în jur ușile se închid și se deschid, dulapuri misterioase din care ies și tot trec personaje și mai ales o doamnă în vârstă care ne aduce aminte brusc că timpul trece și că nu vom mai fi niciodată ce am fost...sau pe scurt despre bătrânețe, singurătate, neființă...

E o concluzie poate prea tristă, deși înțeleaptă, pentru un Festival care a clocotit de viață, de energie și de ...încredere. Dar poate că înțelepciunea supremă, în teatru ca și în viață, este să recunoaștem efemerul și să-l păstrăm pentru clipa de frumuseșse ce ne-o dăruiește...Nu era acesta oare pactul lui Faust, partener fidel al Festivalului sibian, și pe care ne bucurăm să-l regăsim aici de câțiva ani încoace...



Cîteva note de spectator, sau criticul, o ființă greu de mulțumit Festivalul Național de Teatru, ediția a 26-a, București, 21-30 octombrie 2016.

Dincolo de orice aprecieri generale, sîntem de acord că un festival național anual nu poate reflecta decît starea actuală a teatrului românesc. Și totuși, chiar absențele sau prezențele prea apăsate spun ceva. Fără îndoială, apariția sectorului independent sau underground este fenomenul emergent cel mai important în teatrul românesc de azi, fără să inunde totuși nici festivalul actual, nici marile scene. Deși provocarea și o sete sau un interes pentru nou se mai aciuează uneori și pe scenele naționale sau de stat. Recuperare sau tactică conștientă? Răspunsul e între ele, dar cert este că tinerii citați de vreo zece ani în primul rînd ca tineri creatori (ceea ce apărea uneori ca o încurajare paternalistă insuportabilă, și îi înțeleg, greșeală pe care am făcut-o multă vreme și eu) Gianina Cărbunariu, Radu Afrim, Peca Ștefan, prezenți în această ediție a Festivalului, au ajuns acum la o maturitate artistică pe care pot s-o revendice ca pe un drept cucerit. Dar ceea ce e mai important este faptul că au adus și au păstrat un ton nou, care a revigorat teatrul românesc. Marile nume venite și ele după generația de aur a reteatralizării teatrului nu au dispărut, estetica lor, superbe spectacole din anii '80 continuă să fascineze, dar la exclamația nostalgică „Nu mai avem teatrul de altădată“, eu răspund: cu atît mai bine. În aceste cîteva fișe de spectator, cu grija de a nu face doar un inventar, am traversat cîteva epoci și vârste amestecate.

- *Caruselul*, după piesa lui Molnar, *Liliom*, musical pus în senă de Andrei Șerban la Teatrul Bulandra, a deschis de fapt Festivalul, înainte chiar de cuvîntările oficiale. Văzusem deja spectacolul la sfîrșitul verii, cînd regizorul fusese nevoit să înlocuiască un actor și a interperetat cîteva mici roluri, aducînd o notă neprevăzută de antren și dezlănțuită veselie complice cu sala, unde cîțiva spectatori îl recunoscuseră. Spectacolul, creat ca o seară de teatru de bîlci, exuberant și colorat, umbrit de nota tragică a finalului, a fost o deschidere plină de bucurie către cele zece zile de teatru care au urmat.

- *O întîmplare ciudată cu un cîine la miezul nopții*, o adaptare de Simon Stephenson după un roman de Mark Haddon, din 2003, a fost pusă în scenă de Bobi Pricop la Teatrul Național din București. El preia așadar un mare succes internațional, spectacolul a fost jucat la Londra, la Gielgud Theatre, unde a fost distins cu vreo șapte premii, și reluat cu același succes pe Broadway la New York. Este o poveste abil scrisă despre un adolescent atins de sindromul Asperger, zis și sindromul savantului. Christopher suferă de tulburări de comportament în relațiile cu ceilalți, dar are capacități intelectuale deosebite, în speță matematică și astronomie. În miez de noapte, el descoperă cadavrul unui cîine și pornește o anchetă pentru a găsi vinovatul, acțiune ce-l va conduce însă la descoperiri dureroase din propria sa viață. Spectacolul,

ca și cartea, este purtat de monologul sau jurnalul intim al acestuia și se sprijină pe un foarte tânăr interpret, Ciprian Nicula, alături de Emilian Oprea și de Ana Ciontea, care joacă mai multe roluri. Spectacol multimedia, superb, construit din oglinzi și proiecții, bolta cerească și scheme abstracte, în scenografia lui Adrian Damian, alături de informaticieni videști, Dan Adrian Ionescu, Mizdan și *light designer*-ul Andrei Florea. Un „spațiu vid“ care lasă loc visului, bolta cerească cu misterul ei ce ne leagă și ne dizolvă. Spectacolul, limpede și de o mare frumusețe, te urmărește și ți se deschide treptat în minte, ca o piatră prețioasă atent șlefuită. În minte sau în suflet, sufletul fiind, așa cum cred, o formă de organizare superioară a materiei, o materie care în mâinile regizorului devine pe alocuri magică. Desigur, am putut vedea pe Internet imagini din spectacolul de la Londra din 2012 sau de pe Broadway, unde, și acolo, prin soluții video și proiecții, noile tehnologii, în toată splendoarea lor, se impuneau și se asemănau. Dar ce seamănă mai mult cu imagini ale bolții cerești decât alte imagini ale bolții cerești? Cartea e foarte clară și trimite inevitabil la același tratament. Și nu făcuse oare deja pasul Bobi Pricop cu imaginile proiectate din *Iluziile* lui Vîrîpaiev montate acum doi ani la Craiova, și nu s-a jucat magistral tot cu lasere și fulgere informatice de-a *Pisica verde* de la Iași? Ce fac, așadar, Bobi Pricop și echipa sa le aparține, chiar dacă la bază s-au aventurat într-un alt succes cu „cheile în mână“. Dar, poate, riscul se afla tocmai aici...

● M-am întrebat în ultima vreme de unde decurge plăcerea de a mă regăsi la un spectacol de Radu Afrim, în ciuda faptului că mă pot găsi în fața unor provocări permanente, uneori chiar deplasate. Cred că este vorba de teatralitatea explozivă a lecturilor sale scenice. Roland Barthes definea undeva teatralul (și nu teatrul) ca pe tot ce nu e text. Vedeți, de pildă, sensul care circulă ca un curent electric prin mai multe compartimente ale spectacolului, sunet, imagini, mișcare. Aici se construiește „delirul“ lui Afrim și de aici decurge și atracția sa. „Sîntem în fine la teatru“, exclam după primele minute la un spectacol de Afrim. Ritm, situații și imagini, metafore luate în răspăr și care se construiesc ca un joc de copii șturlubatici. Uneori textul rezistă și, fără a fi anihilat, îl recunoști sub construcția „abracadabrantă“ a imaginației lui Afrim. Așa s-a întîmplat cu *Între noi totul e bine* de Dorota Maslovska. Spectacolul demarează nebun, pe gaguri vizuale și bolboroseli de neînțeles, și totuși simți că într-un fel textul rezistă împotriva bășcăliei, pare că are altceva de spus, pe dedesubt. Sub avalanșa de gaguri absurde și de provocări care încearcă să-l sufocă, manevra nu e inocentă, căci în final descoperi ce se ascunde în spatele delirului. Sîntem catapultați în neființă, personajele nu au existat niciodată, dar ar fi putut să existe, într-o lume de azi, la fel de rău construită și violentă. Nici măcar nu sînt morți, pentru că firul vieții lor a fost tăiat cîndva în miezul celui de-al Doilea Război Mondial, într-o Polonie martiră pentru eternitate. Se joacă mult pe ideea de neființă, de nicăieri, pînă la comica invitație „Du-te în lipsa ta de cameră“. Nu e numai un joc lingvistic sau o găselniță de traducător (ingenioasă și plină de umor, Sabra Daici), alături de alte dezlănțuiri în registrul absurdului pentru plăcerea jocului. Aici se dovedește că regizorul a rămas stăpîn pe mijloace și că în final ne-a condus acolo unde a vrut să ne conducă, la dimensiunea tragică a condiției umane. Rîsetele ieftine, ca la telenovele, au încetat brusc în sală după monologul fetei metalice, Dorina Chriac, ieșită parcă din *Familia Addams* în monologul final, sau mai înainte la strigătul autorului memorabilului *Cal ce mergea călare*, „Vreau să trăiesc“... De sub pojghița de bășcălie, susținute magistral de compozițiile lui Marius Manole, Istvan Teglas, Liliana Ghiță sau de Natalia Călin, cele cîteva guri de aer, venite dintr-o lume dispărută, s-au dilatat treptat și au lăsat să izbucnească apeluri dintr-o altă lume, care ar

putea fi și a noastră.

● *Punctul orb*, cel de-al doilea text montat de Radu Afrim în Festival, ne-a condus însă fără șovăire către lumea secretă dinăuntru nostru, în zonele opace pe care le ignorăm, către spaimele noastre de necunoscut, de moarte. Yannis Mavritsakis este un autor grec contemporan, tradus în franceză la inițiativa lui Olivier Py, care a montat de altfel un alt text al său, *Vitriol*, la Atena, în 2013, și l a prezentat la Festivalul de la Avignon în 2014. *Punctul orb*, sau pata oarbă de pe retină, ne introduce într-o lume banală, dar stranie, construită din monologuri și dialoguri imposibile, în centrul căreia se află Niki, o femeie frumoasă ce-i atrage pe toți așa cum niște fluturi sînt atrași de o lampă în întuneric. În acest rol, Ada Simionică e remarcabilă, prezență calmă, misterioasă, teribilă, ca o Hecate, zeița greacă a nopții, avansînd hotărîită pe drumul ce o duce către moarte ca o împlinire și unire cu soțul iubit și mort. Cadrul scenic, semnat de Adrian Damian, e inspirat direct de un tablou de Edward Hopper, *Nighthawks*.

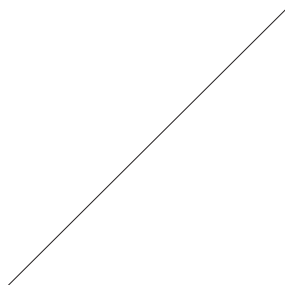
● *Iulius Cezar*, de Shakespeare, pus în scenă de Silviu Purcărete cu trupa Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, izbucnește ca o luptă de stradă. Voci furioase, strigăte se aud din înaltul sălii, undeva din spatele spectatorilor, personajele coboară și invadează apoi scena. Purcărete a ales o lectură a actualității în transparență sau dincolo de timpurile istorice precise, toge albe pătate repede de sînge, dar și mantouri informe fără vîrstă, cîteva semne ale actualității ca permanente ale luptei politice. *Iulius Cezar* vorbește despre asasinate politice, războiul triumvirilor, putere și manipulare a maselor ca armă secretă și redutabilă – vezi celebrul discurs al lui Marc Antoniu, cel care întoarce ca pe o clătită sentimentele de revoltă ale plebei ce aclamă conjurații ucigași și care apoi se întoarce împotriva lor și se bălăcește cu entuziasm în bălțile de sînge spălate de ploaie. Decorul, semnat de Dragoș Buhagiar, sobru și rece, poate fi și un spațiu larg și degajat, unde istoria a făcut vid (îmi amintește de spațiul vid al ultimului spectacol de Joël Pommerat, *Ça ira...*, dedicat Revoluției franceze, poate și pentru că acest *Iulius Cezar* multiplică semnele către alte imagini iconice din epocă) sau spațiul scenic se poate restrînge, un perete metalic taie scena ca o ghilotină. Totul se petrece într-o lungă noapte a crimelor unde epocile și semnele prevestitoare se întretaie, se acumulează, Cezar (Bogdan Zsolt, surîzător și calm, acompaniat mereu de un cîine alb, ca de un înger păzitor) face o baie într-o cadă și imaginea amintește de tabloul cu Marat asasinat de Charlotte Corday. Prevestitorul pericolului Idelor lui Marte e un travestit în pardesiu, cu umbrelă, un personaj ieșit parcă din pînzele lui Magritte, o intruziune a absurdului sau un anacronism deliberat care face sens. Bătălia de la Philippi, o grămadă de corpuri dezgolite pe o podea de lemn, amintește de naufragiul corabiei La Méduse, celebru tablou de Géricault. Superbul cîine alb ce-l acompaniază ca un dublu pe Cezar este realmente o prezență artistică importantă. În general, animalul poate aduce pe scenă partea de natură din noi. El poate vorbi – aici, un cîine complice și integrat spectacolului – despre fidelitate, dragoste, sinceritate sau, prin partea lui „sălbatică“, nealterată de ipocriziile civilizației, poate aminti de legătura noastră cu natura și evoca nostalgia primelor vîrste. Cadavrul cîinelui – marionetă cu blană albă – e tîrît în scenă și anunță moartea lui Cezar, hăcuit și el pe podeaua plină de sînge. Silviu Purcărete semnează un spectacol de o mare forță plastică, imaginile sale ne vor urmări multă vreme și se cer dezghiocate fără îndoială pe îndelete și mai pe larg.

● Venit de la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, spectacolul lui Radu Jude cu o adaptare după filmul lui Bergman, *Scene dintr-o căsnicie*, a interesat bineînțeles și pentru că regizorul este cunoscut mai ales ca cineast. A fost un spectacol de actori, bine ritmat, cu o idee interesantă, de a materializa evoluția personajului feminin, de la soția umilită la cea eliberată de sentimente, prin două actrițe diferite, Alina Ilea și Claudia Irimia, două fațete ale rolului absolut convingătoare, dar ceea ce pune o întrebare, căci e vorba clar de o opțiune regizorală, este figura soțului, jucat de Ion Rizea, apăsător mitocan local. Cuvântul a intrat și în franceză, Raymond Queneau îl folosește în *Exercițiile de stil*, când vorbește despre *les mitocains* care se înghesuie în autobuz... au și cuvintele gloria lor.

● Tot de la Timișoara, de la Teatrul German de Stat, dar în altă cheie, plină de imaginație și poezie, a fost o seară încântătoare cu *Micul Prinț*, după Saint Exupéry, citit și completat, după alte scrieri sau date ale autorului, de către Peter Kerek. Un spectacol zis pentru copii, dar care nu ne face să uităm un alt spectacol pe o scenă bucureșteană al regizorului pentru spectatorii din „clasele mari”, un *Hamlet* jucat cu trei actori, o soluție artistică extrem de inteligentă și puternică la Unteatru, colectiv care a fost distins, de altfel, în cadrul Festivalului pentru noutatea și îndrăzneala proiectelor sale.

● FNT s-a încheiat cu reprezentația unui spectacol venit de la Sankt Petersburg, în regia unuia dintre marii regizori europeni, Lev Dodin, cu *Livada de vișini* de Cehov. Livada s-a vândut, așadar, dar teatrul continuă...

Dilema veche, nr 663, 3-9 mai, 2016



Interferențe și intemperii – străinii printre noi

Festivalul Interferențe (ediția a cincea, Cluj-Napoca, 24 noiembrie – 4 decembrie).

Înscrisă sub tema străinului și a Odiseii sale – subiect vast, adus la incandescență de actualitatea fierbinte a migranților –, această ediție a Festivalului Interferențe a propus, timp de 11 zile, 22 de spectacole din 14 țări în 13 limbi diferite, în marginea cărora au avut loc lansări de carte, discuții și concerte. O temă veche de când lumea, de la textele antice la ultimele știri, căci pribegia s-a născut demult, în Europa și în lume, în marginea războaielor și a crizelor economice. Era vorba de străini printre noi, dar și în noi înșine, idee pe care o disecă, în editorialul său, directorul Festivalului, regizorul Gábor Tompa.

Sfârșit de partidă de Samuel Beckett, pus în scenă de Gábor Tompa la Teatrul Național Tîrgu Mureș – Compania „Tompa Miklós“, de care m-am despărțit nu demult la FNT și l-am regăsit la acest festival, e unul dintre spectacolele care te marchează multă vreme, la marginea dintre ființă și neființă... *Fuchsiada*, instalația după textele lui Urmuz, semnată de Helmut Stürmer, care a beneficiat de privirea complice a „asistentului“ de regie Silviu Purcărete și de costumele absolut delirante și inspirate ale Corinei Grămo-ștea-nu, a fost și ea un moment excepțional pe puntea între aceste festivaluri, de la București la Cluj. Fuchs, născut din urechea bunicii sale, căci mama sa nu avea ureche muzicală, a beneficiat de muzica lui Vasile Șirli, unul dintre cei mai inspirați compozitori români de muzică de teatru. Am preluat însă festivalul din mers și am venit odată cu *Rinocerii* lui Eugène Ionesco, jucat de o trupă bilingvă, Teatrul Național din Luxemburg, în regia lui Franck Hoffmann. Formula de debut era interesantă, menită să trezească interesul unui public, bun cunoscător, sper, al textului ionescian, la el acasă. Doi actori, în mijlocul sălii, încep să se certe, când în germană, când în franceză, discuția cuprinde sala, alți actori se ridică și intervin în discuție. Este primul act al piesei, Bérenger și Jean se înfruntă amical, apoi se ceartă vorbind despre posibilitatea apariției în oraș a unui rinocer. Spectacolul demarează viu, surprinde și traversează sala, cortegiul funerar al pisicii călcate de rinoceri aduce delirul colectiv la punctul culminant. Spectacolul se mută apoi pe scenă și se joacă doar aici, actorii sînt convingători (Bérenger – Wolfram Koch, uman prin defectele sale, și Samuel Finzi – Jean, agresiv și irascibil), soluțiile nu mai surprind. La final, Bérenger se regăsește singur, decis să nu cedeze. De data aceasta, privirea se întoarce clar către sală, rinocerii se ascund printre noi... cercul s-a închis.

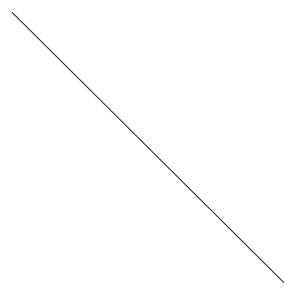
În adîncuri, de Maxim Gorki, pus în scenă de Yuri Kordonsky cu trupa Teatrului Maghiar din Cluj, a mobilizat toate speranțele. Un decor impresionant (Dragoș Buhagiar), o schelărie din lemn inversează deja spațiul, nu mai sîntem în adîncul unei pivnițe, al unui azil de noapte pentru sărăntoci și declasați, ci dimpotrivă, cocoțați sub acoperișuri. Ca și cum toată această lume mizerabilă, ce colcăie de patimi și de vicii, ar spera cu disperare să se înalțe... Jos sau sus, sîntem mereu la limite, în margine. Spectacolul e jucat în formulă studio, restrîns, și cere deci o apropiere de public, deși gradenele nu elimină cel de al patrulea perete, regula de aur a teatrului naturalist. Căci stilul de joc și desenul spectacolului sînt violent naturaliste, clocotul vieții, devenit teatru, se situează undeva pe muchia de cuțit a artei naturaliste. Și rareori *entre-deux* – vezi soba unde arde un bec cu hîrtie roșie ca semn al focului și unde Vaska își aruncă furțișagurile. Am văzut mai demult un *Azil de noapte*, montat de Pintilie la Paris. Cu mult înainte de criza refugiaților ce străbate Europa astăzi, Pintilie distribuise actori străini, toți cu accente de tăiat cu cuțitul. Aici se situa deja problema marginalilor, sau a celor veniți de pretutindeni, a celor de jos... Paradoxul este că Pintilie era considerat în Franța mediatorul ideal pentru a traduce spiritul rus al unor autori, Gorki sau Cehov, apropiindu-i de spiritul european. Cam același gen de încredere i se oferă și lui Kordonsky în România, față de spiritul rus al unei opere. Spectacolul său e un excelent produs stanislavskian, agravat de lecția de la Actor's Studio, și care a beneficiat de o trupă de actori formidabili, capabili să i poarte spectacolul pînă la incandescență, dar e sufocat de preaplin, de prea „urlat”. Deși sînt semne ce traversează spectacolul și care merg mai departe de vîltoarea trăiristă indusă de regizor. Mă gîndesc la gestul lui Luca, jucat de Zsolt Bogdán, calm și de o mare densitate, ce prevestește dintr-un gest scurt, suspendat în aer, gestul actorului, Áron Dimény, și el extrem de discret, de nefericit, ce se spînzură în final punînd capăt utopiilor... Și Andriy Zholdak lucrează în exces și merge pînă la capăt cu provocarea. Dar aici ne situăm pe alt plan. Dacă veți căuta în *Electra*, montată la Teatrul Național din Macedonia, după texte de Eschil, Sofocle și Euripide, mitul antic intact, veți fi dezamăgiți. Zholdak spunea undeva într-un interviu că procedează cu actorii săi ca un șaman. Și, într-adevăr, actorii săi par posedați, spectacolul e extraordinar de puternic, de posesiv. Un scurt moment cu un cuplu, Euripide, soț și soție (?!), care rezumă rapid în fața microfonului tema Atrizilor și șirul lor de crime și care apoi sînt exterminați sălbatic de un grup de adolescenți, în sunet asurzitor de rock punk, stil *Portocala mecanică*. Cadrul se lărgește, un soi de sală de palat, o bucătărie cu cîteva frigidere, o cameră a copiilor la etaj și două ecrane suspendate. În fundul sălii, în spatele regizorului, ce urmărește spectacolul ca un șef de orchestră, doi cameramani filmează scena și imaginile – prim-planuri sau detalii – sînt proiectate pe ecran. Chiar dacă jocul actorilor (*Electra*, extraordinară Daria Rizova) pare sub semnul excesului, controlul e precis, căci fiecare gest e calculat față de acest dialog permanent cu camera de luat vederi. Se joacă paroxistic, dar păstrînd spații de tăcere, de mișcări lente, care dau o altă dimensiune timpului... Cruzimea se pare că a devenit singura lege, se asasinează în numele dreptății sau al religiei. Un Iisus, coborît de pe cruce, o acompaniază pe Electra în durere și răzbunare. Clitemnestra a ucis copilăria și, pînă la urmă, este ucisă de Electra, fetița de altădată, cu două gloanțe în cap, după care fetița pleacă țopăind inocentă. Un spectacol excesiv, provocator, dacă vă e teamă de metafore ce revin ca niște pumni în gură sau ca o mitralieră dezlănțuită. Inutil să vă obosiți peste trei ore de spectacol. Ieși amețit, dar, din nefericire, acesta este zgometul lumii ce bate la porțile noastre.

Declan Donnellan a venit cu *Măsură pentru măsură*, de Shakespeare, montat la Teatrul „Puşkin“ din Moscova. Lectura e simplă, dincolo de orice speculație subtilă, e doar un spectacol politic despre abuzul de putere, despre manipulare. Cu câteva cîrlige, dar și cu scheme extrem de clare. În cele trei cuburi ce se rotesc în fața noastră apar cei trei stîlpi ai societății, unde nici Ducele, nici Angelo nu sînt inocenți: Poliția, Biserica și Bordelul. Poporul – mizerabili de tot soiul se rotesc năuci în jurul Puterii. Am văzut acum cîteva ani, la Craiova, un alt spectacol *Măsură pentru măsură*, de la Teatrul Vahtangov din Moscova, în regia lui Yuri Butusov. Același actor juca cele două personaje: în alb, Ducele cel bun, și în negru, costum modern, cravată, Angelo – tiranul puritan. Dar amîndoi o rîvneau pe frumoasa Isabella, și totul se sfîrșea de fiecare dată cu o tentativă de viol și rîsul isteric al victimei. Ideea era clară: tiranul și ducele permisiv nu sînt decît cele două fețe ale Puterii. Nici la Donnellan cei doi reprezentanți ai Puterii nu sînt deosebiți, iar triumful adevărului nu schimbă nimic.

Un spectacol de studio, cu un text minimalist de Saviana Stănescu, jucat de un tînăr colectiv american, JUST Toys Productions, pus în scenă de Gábor Tompa, ca un exercițiu de stil agreabil și convingător, a fost *Toys: A Dark Fairy Tale*. Textul vorbește, în câteva secvențe scurte, despre terorism, identitate și chiar visul american, accesibil, dar la fel de consistent ca o păpușă gonflabilă sau un balon de săpun.

Notele mele se opresc aici, nici celebrul Teatru Sfumato din Sofia, cu un *Vis despre Gogol*, nici *Omul cel bun din Seciuan*, pus în scenă de Andrei Șerban, și multe altele nu mai au loc în carnetul meu de cronicar grăbit. Am plecat cu părere de rău, știind însă că Interferențele lansate la Cluj, în prag de iarnă, vor radia lumina mai departe.

Dilema veche, nr. 669, 15-21 decembrie 2016



FNT 2016. Portret în 3D al unui Festival, condamnat la diversitate

Festivalul Național de Teatru – București, Ediția a 26-a. 21-30 octombrie 2016.

Alegem uneori în agenda de cronicar mai mult sau mai puțin conștiincios la un Festival, spectacole sau texte care ne seamănă sau care ne întovărășesc de la o vreme. Alteori, dimpotrivă, sunt nume pe care le alegem pentru că sperăm să ne atragă pe căi absolut noi. La finele acestui Festival, am ales însă câteva titluri, care promițându-mi un teren bine cunoscut, au știut să mă surprindă dincolo de ideile gata făcute.

Clasa noastră de Tadeusz Słobodzianek, îmi vorbea de la bun început de Tadeusz Kantor și de a sa *Clasă moartă*, autor ale cărui spectacole și manifeste artistice îmi sunt demult familiare. A trebuit însă să o iau de la început. Piesa a fost publicată de vreo cinci ani în România și des jucată aici ca și în străinătate.¹⁹⁰ „O istorie în 14 lecții”, textul e construit în „stațiuni” ca în teatrul expresionist. Titlul trimite deci la *Clasa noastră*, spectacolul lui Kantor, la rîndul său inspirat de piesa lui Witkiewicz, *Tumoare cervicală* și alte texte de Bruno Schulz (*Tratatul manechinelor*). Care ar fi însă imaginea comună între aceste texte? Să-l cităm pe Kantor însuși: „In ultimul strat uitat al memoriei noastre, într-un colț îngust se înghesuie câteva biete rînduri de BĂNCI de lemn... ELEVII-bătrîni cu un picior în groapă, absenții... ridică mîna și rămin imobili... ies apoi... clasa e goală...și brusc, revin cu toții. Începe ultimul joc al iluziei...toți poartă în spate manechine de copii mici, ca niște cadavre... personaje metamorfozate, creaturi umane care prezintă fără pudoare secrete din trecutul lor...EXCRESCENȚE ale propriei lor COPILĂRII.”[□] Piesa lui Tadeusz Słobodzianek trimite și ea la un hambar abandonat al memoriei care ascunde crime, mai puțin la imaginile spectacolului lui Kantor, așa cum mi-a rămas în memorie și care din fericire poate fi revăzut în versiunile sale filmate (Vezi arhivele de la Cricot 2). Spectacolul de la Teatrul Național din Cluj a fost fără îndoială unul din evenimentele anului teatral ce se încheie, premiat la Gala UNITER dealtfel. Piesa e destul de jucată și în România sau în Europa, din 2009, anul scrierii sale. Am văzut de pildă recent la Festivalul de Teatru de la Sibiu un spectacol venit din Croația, prezentat de studenții Academiei de Arte Osijek, care pleca de la cadrul unei săli de clasă, pupitre de lemn și interpreți foarte tineri. Povestea nu era mai puțin teribilă, într-un ritm susținut și cu soluții plastice extrem de simple și de grăitoare. László Bocsárdi, chiar dacă păstrează trimiterea la deacum clasicul spectacol kantorian, și pe care-l citează conștiincios mai toți comentatorii săi, a plecat pur și simplu de la povestea unei crime, revelație târzie, în anii 80, și care se înscrie pe fondul antisemitismului general și al istoriei recente poloneze. În 1943, undeva într-un sat din Polonia, Jedwabne, unde de secole trăiau împreună în bună înțelegere evrei și polonezi, peste 1600 de localnici evrei au fost hăituiți, măcelăriți și arși de vii într-un hambar, de către vecinii și prietenii lor polonezi. Ar trebui adăugat că din 1939, pînă în 1941, în urma pactului Molotov-Ribentrop, o parte din Polonia trecuse sub ocupație sovietică. Multă vreme, crima a fost ascunsă și atribuită ocupanților naziști.

190 *Antologia de teatru polonez-Psihoterapolitica*, vol. II, coordonată de Iulia Popoviic, editura Arta, 2010.

Ceea ce-l interesează, spune el într-un interviu, căci pentru el „chestia cu evreii e doar un pretext”, este curajul cu care au fost scrise toate aceste dezvăluiri - și impactul lor a fost foarte important în Polonia, care a recunoscut târziu crima colectivă de la Jedwabne - și faptul că faptele abominabile de atunci se pot repeta oriunde și oricând. Clasa noastră e povestea a zece foști colegi de clasă (autorul citează în final mărturiile care au stat la baza piesei, și numai titlurile mi se par grăitoare, *În patruzeci, mamă, ne-au trimis în Siberia...*, volum coordonat de I. Grudinska Gross și Jan Gross, 1983; *Vecinii* de Jan T. Gross, 2000, sau *Noi cei de la Jedwabne*, de Anna Bikont) și a evoluției lor, victime sau călăi. Formula de spectacol este cea de concert, muzica e semnată de Boros Csaba, care e și dirijorul corului. Cele 14 secvențe sau stațiuni ale dramei sunt astfel încadrate de intervenții muzicale, corul actorilor *a cappella*. Pentru că de fapt, personajele care se prezintă în fața noastră (și ar trebui să amintesc aici absolut toți cei zece interpreți, extrem de preciși și de sensibili, cutremurători adesea în sobrietatea lor) în maniera teatrului epic, sunt spiritele celor ce au fost. Povestea lor traversează mai multe decenii, o generație prinsă în capcana războiului și ajunsă în epoca contemporană. Pe scenă doar zece scaune de plastic, personajele sau spiritele traversează sala și se înșiruie pe scenă, adresându-se direct publicului. Costumele (Kiss Zsuzsanna) subliniază această stare a unor ființe ce vin de dincolo, devenind pentru o clipă aici și acum cei ce au fost odată, rememorând în fața noastră faptele trecute. Pe măsură ce sunt atinși de aripa morții, fiecare personaj își înscrie pe frunte un semn negru și se așează tăcut în spatele colegilor de clasă. Cei zece păstrează o vagă uniformă școlară, acoperită de un soi de halate de plastic transparente, ca îngerii scăpați de sub tăvălugul istoriei. Inocența copilăriei se pierde repede, defilează în fața noastră ocupația sovietică, apoi cea nazistă și din nou regimul comunist sau epoca modernă, emigrația în America, unde ultimul supraviețuitor recită lunga litanie a celor morți și în finalul spectacolului, lista urmașilor săi supraviețuitori. Pentru László Bocsárdi, oroarea de la Auschwitz, locul suprem al holocaustului, și care poate cuprinde toate ororile ultimului război mondial, are ceva sacral, căci aici “au fost omorâți oameni inocenți, miei. Așa cum scrie în Scriptură, omenirea poate fi salvată numai cu sacrificarea inocenței”. Cuvinte care explică alegerea regizorală, spectacolul oferit ca un oratoriu sau ceremonie de răscumpărare colectivă.

Sfârșit de partidă ...veșnică reîntoarcere

Pe Tompa Gabor, personajele și lumea lui Samuel Beckett îl urmăresc de multă vreme. Motivațiile rămân secrete, dincolo de spectacolele sale, o dimensiune a intimului care poate defini fiecare dintre noi, confruntat la momente de cumpănă cu neantul sau cu necunoscutul de dincolo... Îmi amintesc, acum vreo cinci ani, la Avignon, la Théâtre des Halles, am asistat la un spectacol non verbal, semnat de el, inspirat de opera lui Beckett, *Ruines, vrai refuge*¹⁹¹. O performanță colectivă cu trei dansatori pentru a transcrie angoasa dinaintea vidului. Cuvintele erau rare, lapidare, sens și non sens al existenței, corpurile păreau „că nu-și mai aminteau de modul în care trebuie să trăim.” Pentru Gabor Tompa, „de când omul a fost alungat din paradis, cuvântul „fără” a devenit starea naturală a vieților noastre. Timpul ne epuizează (...) dar există întotdeauna ceva ce nu poate să ne fie luat... Și nu există un singur moment de răgaz, trebuie să reîncepem mereu și mereu”. Platoul scenice era aproape vid, solul era acoperit de accesorii din univesul beckettian, jobene negre, bocanci, fotolii rulante... Și iată-ne, astăzi confrunțați în plină figură cu sfârșitul..mereu reînceput. La

Teatrul Maghiar din Târgu-Mureș Beckett este jucat pentru prima dată. Textul, a fost creat la Londra, în 1957, patru ani după *Așteptându-l pe Godot*, Beckett califica piesa într-o scrisoare către regizorul său american Alan Schneider, dificilă și mai inumană decât Godot. „Sfârșitul e în început și totuși continuăm” este una din primele replici ale piesei. O piesă care vorbește despre bătrânețe, degradarea corpului, singurătate, teama de vid. Patru personaje în sfârșit de viață, într-o casă pustie într-un peisaj devastat și de sfârșit de lume, apocalipsa nu e departe. Ham, orb și paraplegic, își terorizează sluga sau fiul adoptiv, Clov, și e insensibil la agonia părinților, ce zac alături de el, în două lăzi de gunoi...Nimic mai comic decât nenorocirea, auzim la un moment dat. Spectacolul lui Toma este extrem de despuat, acesta e termenul pentru această lume la capăt de drum, ce ne lasă, într-un fel, goi în fața eternității. Spațiul e fără concesii, în culori și linii reci (decor și costume, Judit Dobre Kóthay), în care actorii (Biro József, Bartha László Zsolt, Biluska Annamaria, Makra Lajos) ne aruncă cu violență replicile în față, la limita suportabilului, pregătind finalul, iluminarea sau plecare în moarte: scena e traversată de o lumină venită parcă de dincolo, și devine într’adevăr locul unde lumea vizibilă și cea invizibilă se întîlesc. Dar poate nu e decât unul din momentele unui ritual sortit să se repete, mereu și mereu, pînă la adevărata dezlegare. Un spectacol extrem de intim, pe care regizorul ni-l propune cu o anume detașare sau umor, căci am înțeles, umorul este politețea disperării...

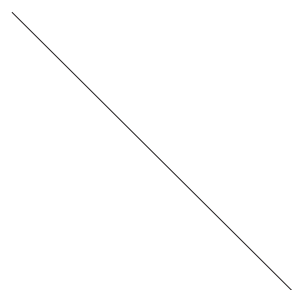
Cîntați lăutari, cîntați...livada s-a vîndut

Livada de vișini, în regia lui Lev Dodin, a încheiat recentul Festival Național de Teatru: a fost o seară superbă, un Cehov venit de pe malurile Nevei,¹⁹² autentic, suflet slav ca la el acasă, și totuși definitiv nou. Nu e vorba de o răsturnare estetică revoluționară, ci de o punere binevenită de accente. Și ca întotdeauna, la Dodin, a beneficiat de o echipă omogenă și acordată ca un instrument prețios. Este cea de a doua variantă a *Livezii*, montate de regizorul rus. Scena și sala deveniseră casa și proprietatea sa înconjurătoare. Nu am văzut *Livada* montată de Dodin acum douăzeci de ani, venită în turneu la Paris. Cred de altfel că Danila Kozlovski, Lopahinul care a întors pe dos ca un vârtej sala imensă și scena de la Naționalul bucureștean unde a fost jucat la Festival, nu intrase încă la școala de cadeți de marină pe care o absolvise înainte de a intra la Conservator. Lopahinul de astăzi e un tînăr interpret, are 31 de ani, și spectacolul se bazează în mare parte pe energia și charismul lui, talentul și un profesionalism pe măsură, care servesc de altfel noua viziune a regizorului. Spectacolul e construit în jurul acestui personaj și nu în jurul fermecătoarei Ranevskaia(Ksenia Rapaport, de o elegnată aristocratică, fină și discretă), moșiereasă întoarsa de la Paris să-și lichideze avutul...Imi amintesc însă spectacolul lui Pintilie, cu Clody Berthola, ce ilumina scena, cu darul ei de oscila între lacrimi și surîs, sau acest rîs inconștient, ce refuza să poarte grija sau durerea, care se volatiza ca un abur.¹⁹³ Da, am văzut și am citit despre multe livezi, dar acest spectacol, fără să introducă noi tehnologii sau actualizări forțate, aduce o lectură contemporană, lăsînd în același timp personajele și lumea lor acolo de unde vin. Și totuși, dacă ele nu s-au schimbat, ce s-a schimbat este privirea noastră, sau mai exact, cea a regizorului rus. În primul rînd, conacul ocupă o parte din sală, suntem înăuntrul casei, livada ne înconjoară undeva nevăzută, în spate. Intrările și ieșirile actorilor se fac

192 Teatrul Maly Drama, Sankt Petersburg, Rusia.

193 Despre cum L. Pintilie a montat și cum vedea el *Livada*, citiți articolul său, «*La Cerisaie*. Fragments d'un discours aux acteurs», *Art Press*, numéro spécial, *Le Théâtre, art du passé, art du présent*, Paris, 1989.

pe aleile din sală sau pe părțile laterale ale sălii. Și pentru că suntem la începutul secolului trecut, când cinematograful era încă tânăr și proiecțiile private înfloreau în saloane, Lopahin, agent al noului stil de viață, oferă pe un ecran alb, desfășurat în fundalul scenei, o proiecție cu livada, paradis de petale albe, de siluete de altădată...Dar Petia Trofimov nu mai e purtătorul de cuvânt al vremurilor fericite ce vor urma, anunțând poate revoluția peste câțiva ani, e doar un student îmbătrânit și ridicol...Omul ce înțelege că vechea lume, cea elegantă, a livezii inutile, este condamnată, este Lopahin. El este cel ce vrea să construiască o altă lume, concret, cel ce muncește și ar fi fost capabil să o construiască. Aici se produce răsturnarea și totul se rechilibază altfel. Lopahin nu mai este mitocanul triumfător, ce calcă totul în picioare. În spectacol, e clar atras de Ranevskia, incapabilă să înțeleagă că lumea ei s-a sfârșit, că iubitul ce o așteaptă la Paris e un excroc fără anvergură, mizerabil. Varia, Elizaveta Boiarskaia, personaj șters adesea, capătă un contur și o personalitate mai interesantă. Scena când Lopahin anunță că a cumpărat livada la licitație este absolut amețitoare, Kozlovski coboară din înaltul sălii, traversează spațiul scenic într-un dans dezlănțuit. Iese, aleargă jur împrejur, revine și lansează cu umor amplă melodia lui Frank Sinatra, *I did it my way...and it wasn't always the right way...* Finalul duce mai departe schimbarea de proiector peste această livadă sortită iremediabil fierăstraiei și topoarelor... Lumea nouă, la care visa nevolnicul student Petia Trofimov, va termina repede și foștii stăpâni. Pe ecranul ce proiecta nu demult imaginea suavă a livezii de vișini în floare și elegantele siluete aristocratice, apare acum o palisadă de scânduri în fața căreia, ca în fața unui pluton de execuție vedem siluetele fantomatice ale eroilor. Și gândul ne duce la cadavrele dezgropate acum câțiva ani la Ekaterinburg ale ultimilor Romanovi...groapa comună și războiul civil au condamnat pentru totdeauna lirica lume a lui Cehov. Livada s-a vândut, cântați lăutari cântați...



Cu dragoste și neliniște de la Sibiu

„More Love” (Mai multă dragoste) e tema sau îndemnul celei de a 24-a ediții a Festivalului de la Sibiu. În lumea de astăzi, unde asistăm la o dezlănțuire de orori și de disperări, în calmul relativ al colțului nostru de Europă, acesta e mai degrabă un apel de ultimă oră, dar și de speranță. Și afișul Festivalului îl traduce cu umor și delicată grație, un elefant ce oferă un buchet de flori unui șoricel – teatrul este locul celor mai improbabile și neașteptate întâlniri și unde imposibilul devine posibil și dragostea de reinventat. Cifrele cu trupele și evenimentele invitate, cele ale publicului generos revărsat pe arterele și sălile din oraș și din împrejurimi sînt, ca întotdeauna, impresionante. Dar dragostea e dincolo sau mai presus de ele; iată cîteva „probe de iubire”...

Primele zile au propus și primele provocări; l-am regăsit pe dramaturgul Matei Vișniec cu două spectacole, dar nu în formula care l-a consacrat, post-absurdul și verva sa poetică, am regăsit aici dramaturgul ce privește cu ochii jurnalistului, comentator politic la RFI Paris. E vorba de *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*, jucată de Trap Door din Chicago, pusă în scenă de Zoltán Balázs de la Maladype Theatre din Budapesta și *Migraaânți sau prea sîntem mulți pe nenorocita asta de barcă*, jucată de Teatrul Satiricus din Chișinău. În chiar prima zi a festivalului, sacrificînd un spectacol cu Bob Wilson, *Prelegere despre nimic*, am fugit să văd spectacolul *Migraaânților*. (Am avut însă bucuria să-l regăsesc pe Wilson a doua zi, într-o întâlnire cu George Banu, surîzător și pasionant, și care ne-a oferit cîteva din „cheile” sale.) Vișniec a început să scrie acest text odată cu primele ecouri ale valurilor de migranți revărsate în Europa. Teatrul Satiricus din Chișinău a ales piesa pentru că, fără să se afle pe marile axe ale migrației celor scăpați din războaie – de aici, cadavrele celor înecați cu miile în Mediterana se văd doar la televizor –, artiștii moldoveni se simt direct implicați. La rîndul ei, Republica Moldova este o țară de unde pleacă la muncă spre Europa sute de mii de oameni, o emigrație economică extrem de numeroasă.

Ideea regizorului Alexandru Grecu e simplă și puternică: publicul pătrunde într-o sală cu cîteva șiruri de bănci scunde, așezate pe scînduri sub care plescăie apa. Pe un ecran sînt proiectate în fundal imagini din largul mării, alte imagini vor acompania apoi acțiunea și, la semnalul unui gong răsunător, luminile se sting. Pe cele două părți laterale ale sălii sînt ridicați brusc niște pereți de scînduri care închid publicul ca în pîntecele unei bărci uriașe. Sînt împinși înăuntru cu forța cîțiva indivizi, terorizați. Public și „migranți” împart aceeași soartă, inconfortul spectatorilor „părtași”

ar trebui să sporească emoția sau cel puțin să completeze lipsa de imaginație a publicului. Secvențele acestei odisei a mizeriei și a cruzimii se înlanțuie precise, ritmate de intervenția unei siluete întunecate, cu voal negru, ce coboară ca lama unei ghilotine o barieră cu o străfulgerare sîngerie. Întreaga rezolvare regizorală e bine conturată și clară, dar cîteodată „creionul“ e prea apăsător, efectele inutile. Un tînăr migrant e obligat de mizerie să-și vîndă un rinichi, un ochi și chiar viața, unui traficant de organe. Secvența e scurtă, bine jucată, subliniată însă patetic și lungită de o muzică sfîșietoare, în cazul în care nu am fi înțeles tragicul situației. În contrapunct intervine însă un moment fără cuvinte, extrem de puternic: cîțiva inși apar prezentînd spre public borcane cu un lichid în care plutesc organele prelevate. Mai departe, secvența din jungla de la Calais, transformată într-o scenă de bordel, grotescă, violentă, aduce evident multă culoare și energie, dar bruiază sensul piesei. În fond, cine sînt victimele și pînă la ce punct rămîn victime? Întrebările sînt necesare, tocmai pentru că spectacolul e puternic, creat de o trupă tînără, plină de generozitate, care se simte direct implicată și ne convinge.

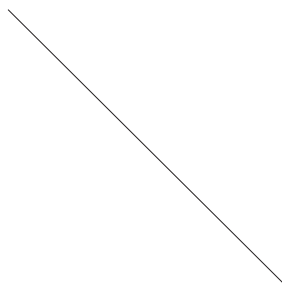
Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali e o istorie ce merită să fie repovestită noilor ge-ne-rații și multor amnezici. E un teatru po-litic care deturneză cu umor discursul unui realism socialist osificat și demon-tează cu deliciu tehnicile de alienare sau de reeducare ale „omului nou“ practicate de dictatura comunistă – aici, un plonjeu în plină epocă stalinistă. E vorba despre cum se construiește viitorul luminos al omenirii sau ce este o utopie, adică acolo unde toată lumea este în rahat și speră să iasă din el. Umorul lui Vișniec e, aș zice, „roșu și negru“, nebunii săi – expresia unei umanități în pericol, într-o epocă în care azilurile psihiatrice erau o soluție politică, iar cămașa de forță – varianta *soft* a gulagului sau a glontelui în ceafă. Sau poate unul din ultimele teritorii posibile ale libertății interioare. Spectacolul adus de Trap Door este o veritabilă demonstrație de rigoare geometrică: un cadru scenografic inspirat de constructivismul rus al anilor '20, un cubism opresiv. Pur și simplu, figuri geometrice strîmbe, trunchiate, în care corpurile umane sînt închise, îngrămădite, o lume în care frazele propagandei glorioase despre marele Stalin devin niște panglici roșii, ca sîngele, semn al morții violente în teatrul asiatic (mă gîndesc la Meyerhold, fascinat de jocul unui Mei Lang Fang, Meyerhold, cel ce a proclamat Octombrie teatral sau Revoluția teatrală permanentă în Rusia anilor '20 și care a sfîrșit cu un glonte în ceafă, același Meyerhold, simbol al artistului în conflict cu Puterea în alt text important de Matei Vișniec). O trupă extrem de unitară, un stil care se vrea inspirat de un „expresionism avangardist“, îmbinînd, după spusele creatoarei trupei, Beata Pilch, mitul, ritualul și revoluția. Poate nu întîmplător acest spectacol mi-a trezit atîtea asociații, dovadă că regizorul și trupa sa au găsit drumul cel mai just către sursele acestui pamflet sau avertisment unde teatrul întîlnește realitatea în ce are ea mai otrăvitor.

În altă cheie și în alt secol al avangardei, Bobi Pricop a realizat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț un experiment teatral inedit, o experiență ce înscrie în codurile sale hazardul și manipularea liber consimțită ca pe una din artele frumoase. Un pariu teatral care cere curaj și mult profesionalism, pe un text al dramaturgului britanic Tim Crouch, tradus de Ionuț Sociu. „Conceptul piesei pornește de la opera de artă *An Oak Tree*, realizată în 1973 de Michael Craig-Martin, constînd dintr-un pahar cu apă pus pe o etajeră alături de un text scris, prin care autorul cerea privitorului să accepte că a transformat substanța fizică a paharului cu apă într-un stejar“, explică regizorul în caietul-program al spectacolului. Nu avem însă aici nici pahar, nici stejar, doar un actor care joacă un animator care invită pe scenă un spectator-cobai, ce va fi supus unui număr de hipnoză. E vorba însă de un actor, de fiecare dată altul, care acceptă să

interpreteze în direct acest rol fără să cunoască textul ce îi este transmis prin cască. La premiera de la Piatra Neamț, primul cobai a fost Claudiu Bleonț, la Sibiu l-am regăsit pe Marius Turdeanu, care a intrat surîzător în joc, dar cu o emoție evidentă.

Pariul e dublu. Primul este cel pus de text, în marginea acestui exemplu emblematic al artei conceptuale – ce ar fi dacă am privi un eveniment, aici un accident mortal al unei fete, evoluând între ficțiune și imaginar, un pariu intelectual, pe plan dramaturgic. Cel de-al doilea pariu aparține regizorului – aflat la manetele de comandă în înaltul sălii – și echipei sale. Totul poate debuta ca un număr parodic de cabaret, acoperit de pălăvrăgeala animatorului, apoi cobaiul intră în joc și devine „sincer” personajul pe care trebuie să-l joace. Când a devenit paharul de apă – sau accidentul cu fetița – un stejar sau când cobaiul a devenit eroul unei drame reale ignorate de conștient? Mircea Postelnicu e un animator neobosit care trimite mingile la plasă, în fața unui profesionist prudent, care a știut finalmente să-și domine emoția. Marius Turdeanu s-a adaptat cu umor situației și s-a implicat treptat, redescoperind actorul pe care-l admir de ani de zile pe scena teatrului sibian, de la măștile multiple din spectacolele Gianinei Cărbunariu, la perversul filozof al luminilor, marchizul de Sade. Jocul între cei doi actori ce se confruntă e dublat de un joc între scenă și sală, între a crede sau a nu crede, un soi de „uite alba, nu e neagra”. Și în balansul între aceste realități posibile și imposibile în același timp se ascunde reușita spectacolului. Bobi Pricop și scenograful său Adrian Damian merg mai departe în pasiunea cu care se joacă cu noile tehnologii și care, fără să invadeze scena, devin mijloace ce transfigurează realitatea. Jocul e din nou de o simplitate luminoasă, dar invită pe alt plan, cel al supozițiilor intelectuale. Un teatru conceptual, unde percepția spectatorului devine terenul pe care se dispută jocul final al spectacolului. Bobi Pricop continuă să ne surprindă și, pentru moment, a câștigat toate pariurile sale.

Dilema veche, nr. 696, 22-28 iunie 2017



Cîteva păsări rare în zbor deasupra unui peisaj de „monștri sacri” *Festivalul Național de Teatru, ediția a 27-a, București, 20-30 octombrie 2017.*

Festivalul s-a deschis somptuos, cu un număr de bravură actoricească și de triumf al noilor tehnologii, ajunse, în fine, în plină splendoare pe plaiurile mioritice. Deși, de ceva vreme, tineri regizori, Carmen Lidia Vidu, Cinty Ionescu sau Bobi Pricop și echipa sa, au început să le îmblînzească și pe scenele românești. Desigur, mai toate spectacolele își permit astăzi proiecții video sau imagini de sinteză. Dar Robert Lepage vine cu o virtuozitate acumulată de cîteva decenii, grație Centrului său de cercetări canadiene, La Caserne, și companiei Ex Machina, și unei serii de spectacole ce au traversat Europa. A jucat de altfel el însuși ca actor un Hamlet, epurat și elegant, în 1995, *Elsinore*. În spectacolul adus la festivalul bucureștean a colaborat cu echipa Teatrului Națiunilor din Moscova și cu un interpret excepțional, cameleon și extrem de disponibil, Evghenii Mironov, pe care l-am văzut și în 2015 la Festivalul de la Sibiu cu *Povestirile lui Șușkin*, în alt registru, cu aceeași poftă bulimică de joc, apărînd în mai multe roluri. Ceea ce face și în acest *Hamlet*, *collage*, unde joacă toate personajele, grație de asemeni unei echipe rodite în tehnici de transformacionist, bine cunoscute în numerele de cabaret. Dar aici, *habillage*-ul scenic al lui Robert Lepage schimbă totul și dă aerul de fabuloasă reconstituire a textului, într-o modernitate relativă – vezi fantoma tatălui în uniformă de ofițer țarist, leit țarul Alexandru al III lea, sau Polonius, șef al poliției secrete conform modelului din țările de Est (la sfîrșitul anilor '70, *Hamlet*-ul lui Ștefan Iordache / Dinu Cernescu, în turneu la Paris, juca pe aceeași actualizare, iar replica „Vezi ce fac danezii din Paris” stîrnea aceleași valuri de veselie în rîndul diasporei române prezente la spectacol). Imaginația tehnologică a regizorului, care semnează și versiunea scenografică, este de o mare bogăție plastică și subtilitate a soluțiilor tehnice, dar aduce și o ipoteză originală la veșnica întrebare despre nebunia tristului Prinț al Danemarcei. Îl descoperim într-o celulă cu pereții capitonați, cu mînele strînse, într-o cămașă de forță. Apare apoi în costumul clasic al personajului, tricou negru, decorul și situațiile nu încetează să se metamorfozeze: e fabuloasă scena morții Ofeliei (mai puțin credibil însă, adolescentă cu spatele gol) cu apele mișcătoare ce acoperă solul, sau în scena duelului, deja fixată de Lepage însuși odinioară. Revenim în final la celula ospiciului, închisoare, totul nu a fost decît o ipoteză posibilă sau un fabulos *flashback*. Un colaj spectaculos, o prefață pe măsura zilelor prea pline ce au urmat.

Nu părăsim terenul minat al „crizelor de personalitate”. *Rosmersholm*, în regia lui Andriy Zholdack la Teatrul Maghiar din Cluj, este un spectacol ce deranjează dincolo de încărcătura lui dramatică excepțională. Unele texte au o vocație de a trezi demoni și terori trecute. Odinioară, Aureliu Manea îl montase la Teatrul din Timișoara, în lumini și umbre damnate, cu fantoma soției înecate, tîrîndu și lanțurile, prezentă pe scenă undeva pe un podium înalt ca un duh din teatrul japonez. Grotowski, Artaud și teatrul cruzimii erau icoanele tinerilor regizori de atunci. Andriy Zholdak nu e un regizor comod, citiți notele sale în volumul *Repetițiilor* apărut la Nemira, în 2016, volum coordonat

de George Banu, și nici unul din spectacolele sale nu ne pregăteau pentru contemplații soporifice: *Viața cu un idiot*, *Turandot* sau *Electra*, jucate la București, Sibiu sau Cluj, ne-au zguduit în egală măsură. Am neglijat poate să privim în laboratorul sau cuptorul alchimistului ce caută metalul prețios al expresiei finale, incandescente, dificile, ce te lăsa să ieși zguduit, amețit. *Rosmersholm* a fost unul din spectacolele ce au venit cu ecourile unui scandal – în culise – ce depășea dimensiunea esteticului și punea întrebări ce țin de etică, sau mai pe scurt despre respectul celui alt. Prefer însă să vorbesc despre obiectul de artă prezent aici, un spectacol este un act colectiv, care prinde viață prin corpurile și darul de sine al celor ce-l creează. Ar trebui citate spusele regizorului în micul caiet ce acompaniază spectacolul. „În viața reală aș vrea să fiu normal... În teatru însă sînt un alt om. În teatru nu mă tem de nimic. Sînt un sălbatic, un obsedat. Un Artaud la puterea a doua.“

La intrarea în sală, o scenă de dans violentă precedă spectacolul, un cuplu, femeia urlă sălbatic, ritmul e îndrăcit. Apoi dispar (unde, în afara textului, a avut loc o agresiune, pare să ne spună regizorul, o provocare ca o explicație sau o scuză, de citit printre rînduri), scena e degajată, o fereastră larg deschisă în partea stîngă prin care pătrund razele soarelui... dincolo de pragul ei, vom înțelege, curge rîul cel negru. O capelă, cu mici statui de sfinți, acoperită din cînd în cînd de o folie de plastic. Casa e aproape pustie, o casă moartă, uși, un tavan din care se vor prăvăli bolovani... Amenințarea pîndește de afară, glasul rîului în depărtare, undeva mocnește iazul morii unde s-a înecat Beate, soția pastorului, și unde vor pieri în final cei doi amanți, sunete asurzitoare sau alarme și sirene suprimate dintr-un gest, pe un tablou electric... „Lumina trebuie auzită, vocea trebuie văzută“, spune regizorul, sau cînd ochiul aude și urechea vede... E ora unui apus de soare auriu, cu Kroll, fratele moartei, sosesc primele umbre ale întinericului... Rebekka (Eva Imre), e o ființă de o veselie stranie, din ce în ce mai tulburătoare, manipulative și victimă, mocnind de o tensiune teribilă, gata de atac, apă și foc, de o putere hipnotică, jocul ei e realist și tulburat de accente stranii, maladiv și obscur. „Trebuie să găsim întotdeauna un element realist și unul metafizic. Să facem salturi între cele două“, notează Zholdak. Eva Imre, Gábor Viola, în Kroll, și Bodolai Balász, în Rosmer, sînt trei viori într-o vibrație permanentă, „apă, foc și sabie de samurai“... Un joc dificil, la o tensiune permanentă, un spectacol de o intensitate hipnotică, jucînd cu un risc enorm.

Pasăre amară a amintirii

Deși Radu Afrim e prezent cu trei spectacole în festival, spectacole care-l reprezintă perfect ca estetică și „obsesii“, mă voi opri deocamdată la primul din seria celor reprezentate, *Pasărea retro se lovește de bloc și cade pe asfaltul fierbinte*, montat la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, compania „Tompá Miklós“. Este, cred, primul text al lui Radu Afrim, cu o vîină autobiografică și o mare doză de lirism sau refugiu în oniric. L-a scris treptat, undeva într-o cafenea din Tîrgu Mureș, cînd ne povestește de unde vine, sau sursa ascunsă a imaginilor sale. Nostalgia anilor copilăriei, figura caldă a mamei și alte chipuri și dureri ascunse pudic. Fațada unui bloc de apartamente, nișe ce găzduiesc personajele sau sînt ecranul uriaș al proiecțiilor onirice (decor: Irina Moscu), ascunde o comunitate pestriță și pitorească. Melodii ale anilor '70, tranzistoare, casetofoane, munca voluntară obligatorie, vecinii securiști din bloc, o comunitate indiscretă și în același timp o umanitate călduroasă, revenind în prezent cu senzația dureroasă a pierderii, conștiința că totul va deveni trecut, retro, sau tot mai iubesc ce a fost odată... Un spectacol plin de culoare, de tandrețe, de regrete, străbătut

de o poezie specială, „afrimiană“, și când trece lucrătorul de la deratizare, cu capul său de șobolan, mai așteptăm parcă să izbucnească și alte animale stranii cu capete de zimbri și alte lighioane... Un spectacol la care aderi sentimental și în același timp înțelegi resorturile ascunse ale teatrului său și înțelegi de ce iubești acest teatru unde spaimile copilăriei se amestecă cu forma poetică a unui univers unic. Dar nostalgia nu are limite și anii amintirilor se rostogolesc fără milă în urma noastră. Anii '90 i-am regăsit nu departe, la Macaz, în afara FNT-ului, dar, e drept, ca o replică directă a generației următoare. David Schwartz și echipa sa (A. Firea, Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Andrei Șerban) au creat din amintirile lor un spectacol de o mare intensitate dramatică, de o sinceritate totală, căci e-roii sau personajele sînt actorii și familiile lor. Un spectacol plin de o tristă ironie, de inventivitate, un „teatru sărac“, dar asumat, în mijlocul spectatorilor, fără nici o tehnică sofisticată, un spectacol teribil de emoționant, de direct. Aceștia au fost anii iluziilor postrevoluționare, realitatea tranziției... Nu am trăit acești ani în România, dar spectacolul m-a izbit direct, cu o strîngere de inimă și o culpabilitate tîrziu înțeleasă, dar poate faptul că un astfel de loc ca acela de la Macaz există și că acești tineri minunați, cu spectacolele lor „înaripate“, există și continuă să ne facă să nu uităm e important și necesar.

O cunosc de cîțiva ani pe Crista Bilciu, am urmărit curajul cu care se bate pentru textele sale, nonconformiste, speciale, în spații imposibile, și am descoperit o alături de ea pe actrița Anda Saltelechi. De ani de zile, cele două au rămas mai mult sau mai puțin în umbră (deși Anda e de cîțiva ani o prezență „utilă“ pe scena de la Odeonul bucureștean) și, iată, au izbucnit, toamna această, în plină lumină, în prestigiosul Festival Național precedat de o prezență la fel de remarcată în alte festivaluri din țară (și mai ales în Fest In de pe bulevard, unde a fost distinsă cu premiul pentru cea mai bună interpretare, Fest In care anul acesta a surprins prin multe inițiative și prezențe ce nu țin neapărat de teatrul de bulevard, dar asta merită o altă discuție). *Pe Jumătate cîntec*, text, scenografie și video de Crista Bilciu, adevărată performanță susținută de Anda Saltelechi, povestește aproape 30 de ani din viața unei tinere femei, copilă inocentă, anii de școală, adolescența rebelă, care descoperă apoi senzualitatea, corpul său – superbă scena florilor ce se deschid, izbucnind petală după petală, stamină după stamină, sau orgasmul feminin în cîteva imagini video), pînă în pragul maturității și al unei morți anunțate. Anda Saltelechi este absolut covîrșitoare, lejeră, inocentă, sexy, neașteptat de comică, dar și teribil de dramatică, știam asta de cîțiva ani, prin spectacolele risipite pe ici-colo, alături de Crista Bilciu. Fata aceasta este un adevărat diamant, poate străluci pe scenă, cu zeci de fațete, ineputabilă, subtilă și puternică. Partea video, semnată de regizoare, e eficace și înduioșător de artizanală, în sensul nobil al cuvîntului. Proiecțiile au ceva din copilăria și prospețimea Francescăi, eroina piesei, avem și aici copleșitoarea nostalgie a unei copilării sărace și dure și a epocii sale, dar care nu are nevoie de nici o avalanșă copleșitoare de tehnologie, nici de 60 de asistenți pentru a săvîrși miracolul unui colaj spectaculos, ruso-canadian, Anda Saltelechi e ea însăși o pasăre rară, *rara avis*, model unic, și care nu are nevoie de nici o „cîrjă“ tehnologică. Meritul festivalului este desigur că a știut să facă loc teatrului de astăzi, pur și simplu, în toata diversitatea și strălucirea sa... Nasc și la Moldova oameni, scria cronicarul, dacă Miron Costin se mai citește la școală...

Poveștile lunii după furtună, sau cum se schimbă teatrul, noaptea la fulgerătură

Teatrul schimbă lumea, ne promitea Festivalul Național de teatru la ultima sa ediție. Am fi gata să-l credem ca în utopicii ani de altădată, dacă la finele celor zece zile, pline de peste 50 de spectacole, de discuții, de vernisaje și cam 25 de lansări de carte, să nu realizăm că de fapt e lumea cea care a schimbat teatrul în ultima vreme, sau în orice caz e pe cale s-o facă. Lumea, adică tot ce se răstoarnă și se prepară în jurul nostru. Lumea care izbucnește pe scenă mai violentă ca niciodată și impune un nou raport sală/scenă, un alt mod de raportare la imagine, un nou mod de percepție a realității. Pe furiș sau brutal. "Și toată noaptea luna cea veche a ținut în brațe luna cea nouă", scria Brecht undeva în eseul său *L'Achat du cuivre (Prețul arămii)*. Și în această ordine de idei, un alt fenomen mi se pare interesant, faptul că ceea ce de câțiva ani numim cu încăpăținare, și uneori inexact, noul teatru capătă din ce în ce drept de cetate. Programul actualului festival i-a făcut loc, încă discret dar clar: Catinca Drăgănescu, Eugen Jebeleanu, Radu Apostol, Mihaela Michailov, Carmen Lidia Vidu, Crista Bilciu, Bobi Pricop, dintre tinerii regizori, toți diferiți. (Nu e însă o problemă strictă de vîrstă, căci nu cunosc artist mai viu și mai tînăr ca maestrul Victor Rebengiuc, onorat de acest Festival.) Nu, ruptura ține de ideologie, de estetică, sau chiar de modurile de producție ce se caută, sau se inventează. În una din primele seri am fost să văd un spectacol al Gianinei Cărbunariu, deacum una din vocile cele mai puternice ale teatrului din România, care face cu pasiune de ani de zile un teatru angajat, mereu reînnoit, reactiv, recunoscut peste hotare. Și care își pune în fond întrebarea în noul său spectacol: ce reprezintă azi cu adevărat noțiunea de teatru angajat, sau social, la ce servesc artiștii? E vorba de *Artists talk*, spectacol pe care l-a scris și pus în scenă într-o co-producție Arcub/Asociația Piese refractare. Se vorbește cu compasiune despre refugiați, despre rolul social al artei, despre locul artistului în societate, ce strategii sunt valabile, calculate sau sincere. Șarja e teribilă, atenuată de o anume autoronie, ceea ce o face și mai lucidă. *Artists talk* e inspirat de discuțiile cu publicul, atît de frecvente astăzi după un spectacol zis "angajat". Pretextul e savuros, în fața unui public real dar, prins ca într-o oglindă și obligat să ia partea sa de complicitate. "Reconstituirea" continuă cu interviuri de actori, emisiuni de televiziune. Și aici intră în scenă ipocrizia, vorbele goale, autosatisfacția, minciuna, rasismul (Am asistat însă la o discuție după un alt spectacol al Gianinei Cărbunariu la Sibiu, *Oameni obișnuiți*. Aici cuvintele au fost adevărate, înțîlnirea se producea și cu personajele reale ce au inspirat textul, atmosfera sălii era vie, o continuare și punere la zi a faptelor). O reală plăcere să-i urmărești pe cei cinci actori, trecînd de la un personaj la altul, Ilinca Manolache, Alexandru Potocean, ziariști sau artiști infatuați, Gabriel Rauță și Ruxandra Maniu, irezistibili traducători ce alunecă de la un ton neutru, profesionist, la unul pătimaș, ireconciliabil, sau Bogdan Zamfir, alături de Ilinca Manolache, două siluete elegante și dureros desuete în episodul tragic al scriitoarei franceze Irène Némirovsky. Povestea reală, tratată în final, pare din altă piesă, dar e vorba de eșecul tragic al unei strategii de adaptare, scriitoare apatridă pe care succesul artistic nu a salvat-o de lagărul nazist. Trecut și prezent,

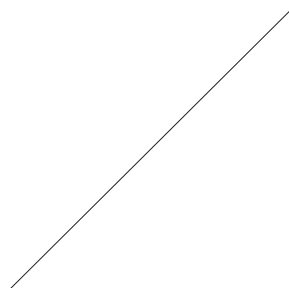
față în față. Schimbă oare lumea un astfel de spectacol ? Ca în toate spectacolele sale, Gianina Cărbunariu refuză să dea verdicte, pune însă semne de întrebare, ce pot continua în fiecare spectator.

Teatrul schimbă poate lumea, dar mai ales privirea pe care noi o purtăm, individual, asupra lumii. Acesta este și punctul de plecare al spectacolului scris și pus în scenă de Eugen Jebeleanu, *Familii*, realizat cu studenții de la Facultatea de teatru din Sibiu, în cadrul teatrului Național Radu Stanca din Sibiu. Tema familiei este fără îndoială unul din subiectele cele mai actuale și mai des discutate de societatea românească. Bineînțeles, totul a pornit de la inițiativa de a modifica articolul 48 din Constituție, privind definiția familiei. De fapt, întrebarea cea mai legitimă ar fi, cum și din cine este alcătuită familia astăzi. Eugen Jebeleanu a fost printre primii care au răspuns prompt cu un spectacol. E un spectacol realizat pe bază de improvizații colective, plecând de la întâmplări reale ale actorilor, și care urmărește trei modele de familii, sau de microsocietate posibile, pe o durată de trei ani. Sunt o serie de secvențe ce pleacă în direcții diferite, pentru a se întâlni în final. Textul e simplu și puternic, de o banalitate voită a cotidianului, vorbind fără patos despre diversitate și toelanță și izbucnește în final ca un strigăt disperat de speranță. Un joc distanțat, într-un spațiu vid, cu rare elemente de decor, construit din proiecții de lumină și benzi verticale (scenografie Velica Panduru). Nici acest spectacol nu dă lecții de viață, sau recomandări, dar speră să continue prin întrebările spectatorilor. Actualmente, *Familii* traversează România cu turneul "Manifest pentru dialog" și discuții după fiecare spectacol. Tot despre familii vorbește și spectacolul venit de la Replika, centrul educațional, *Familia fără zahăr*, pus în scenă de Radu Apostol pe un text de Mihaela Michailov, versuri de Geo Dumitraș și muzica de Bobo Burlăcianu. E un mod de a vorbi despre familie fără dulcegării, ne spun autorii, sau poate un mod de a îndulci pilula...Un muzical care pornește cu voioșie de la fotografiile familiale, bine cunoscute, cu serbările și amintirile din copilărie. Familii sub toate chipurile, cu bunici, cu hore folclorice, cu părinți divorțați, cu părinți ce-și resping copiii gay, cu oameni singuratici a căror singură familie este o haită de câini, sau un robot anglofon aplicație Amazon Alexa...Un muzical antrenant, care reușește să se adreseze unui public repede cucerit. Și câteva semne de întrebare spre final, o certitudine ce se impune, fără nicio polemică. În fond, familiile sunt de fiecare dată când te simți bine lângă cineva.

Pe Catinca Drăgănescu am redescoperit-o cu o imensă plăcere în două spectacole, *Rovegan*, jucat și în Fest-in dar care și-a găsit locul și în FNT. Este povestea caprei cu trei iezi, de fapt o mamă și două fete, și adaptată după o carte de Liliana Nechit, *Cireși amare*, scriere autobiografică. Este drama femeilor ce sunt nevoite de mizerie să emigreze în Italia și să slugărească pentru a trimite bani acasă. Spectacolul debutează simplu, ca o poveste sprintărească pentru copii, o teatralitate lejeră și luminoasă. Cele trei interprete, Mihaela Teleoacă, Valentina Zaharia, Silvana Negruțiu, vorbesc o limbă moldovenească delicioasă, documentarea spectacolului s-a făcut în județul Vaslui, au o mobilitate și un umor devastator. Pot juca orice, de la mama capră grijulie, la ieduțele zburdalnice sau sperioase, la italieni bătrâni și capricioși. Textul se emancipează repede, până la un savuros delir verbal, vezi capra și specificul național, iar finalul ne readuce la realitatea dură a emigrației. Este proiectat un film, realizat în satul Negrești, cu copiii celor plecați la muncă și spusele lor aduc un spor de realitate dureroasă, pe care se așterne surîsul trist al poveștii din copilărie.

Cît despre cel de al doilea spectacol al Catincăi Drăgănescu, *Orb de mină* de Szekely Csaba l-am văzut alături, în Fest-in. Ultim titlu din trilogia minelor, din care am văzut pînă acum transcrieri scenice viguros realiste și cam greoaie, în lectura scenică a Catincăi Drăgănescu textul a devenit însă un minunat obiect teatral. Un spațiu scenic pe două nivele, un soi de cabană stil vagon, unde se desfășura acțiunea și deasupra un soi de pod unde străjuia un cor de personaje în straie albe ce comenta acțiunea. I-am dnumit "duhurile minei", căci piesa este o poveste după dezastrul unei mine părăsite și încercările de supraviețuire a celor rămași în sat. De fapt, o comedie extrem de neagră.. "Au fost odată mai mulți mineri care aveau vise mari... Cum oamenii coborau în mine/Și scoteau întuneric /Din mine/Și scoteau /Cărbuni negri/Ca golul dintr-un suflet pustiit"(textul song-urilor, Catinca Drăgănescu) În satul secuiesc sosește un polițai român, jucate de Sebastian Marina, ce trebuie să descopere o încurcată afacere de furt. Secuiei vorbesc o română perfectă, dar polițaiul încearcă că vobească ungurește și secuiei nu înțeleg o boabă. Jocul acesta lingvistic inversat e absolut aiuritor și Sebastain Marina e capabil să răstoarne toate situațiile.L-am regăsit cu aceeași vervă comunicativă în alt spectacol, venit dela Sfântu Gheorghe, alături printre alții de Ion Fiscuteanu, Elena Popa, într-un spectacol experiment semnat de Carmen Livia Vidu. E o regizoare care face de multă vreme un "altfel de teatru", de fapt, spectacole care îmbină teatrul, filmul și video. Iar povestea ei de azi vorbește și ea despre familia unui oraș. *Jurnal de România Sfântu Gheorghe* vrea să fie portretul unei generații și a unui oraș, dincolo de imaginea sa turistică sau oficială. Șase actori deci, căci e vorba de memoria lor, au acceptat provocarea,veniți din mai multe zone ale țării în această "insulă de ungurime", la Sfântu Gheorghe dar care a devenit definitiv "acasa" la ei. Sunt proiectate imagini sau filme personale, fotografii de familie, locuri, în vreme ce fiecare vine și într-un lung monolog deapănă istoria propriului itinerariu sau un soi de portret intim al orașului.Un dificil exercițiu de sinceritate, cum o recunosc ei înșiși. Un proiect multidisciplinar, de lungă durată ce se va continua la Constanța, deja realizat de altfel, și la București. Carmen Livia Vidu este una din personalitățile cele mai inventive din tînărul teatru românesc, ce scrie cu camera video, gîndește în imagini și compune spectacole la granița între arte, spargînd tiparele și învațîndu-ne să ne obișnuim cu un altfel de teatru.

Observator cultural, nr.897, 10 noiembrie 2017



Muzica secretă și neschimbată a planetelor

*Festivalul Internațional Shakespeare, ediția a XI-a,
Craiova, 23 aprilie – 6 mai 2018.*

Desfășurată în mod excepțional pe o durată de două săptămîni, ediția de anul acesta a festivalului craiovean a copleșit prin bogăția titlurilor și generozitatea alegerilor. Alături de mari nume ale scenei internaționale, Krzysztof Warlikowski sau Robert Lepage, cele două „coperți aurite” ale albumului de manifestări dedicate Planetei Shakespeare, am regăsit alte creații confirmate, multe românești, sau trupe tinere, genuri mixte, alături de spectacole stradale, larg spațiu de rezonanță în inima orașului. Și aici am recunoscut din nou bagheta magică a celui ce a imaginat și continuă să călăuzească neobosit jocul acestor planete, Emil Boroghina. Fiind eu însămi un oaspete statornic al festivalului, comparații sau aduceri aminte se impun cînd unele trupe invitate revin și ele ca oaspeți statornici. Amintirile se suprapun, se confruntă, surprizele se impun binevenite, ținînd un soi de „arheologie” subterană ce mă ține la adăpost de tentația catalogului „la rece”. Nu voi vorbi așadar decît de cîteva popasuri personale, un cronicar grăbit pe o planetă prea vastă...

Ce au în comun două spectacole, unul venit din Coreea de Sud, altul de la Stratford-upon-Avon, în afară de gustul comun pentru Shakespeare? În primul rînd, tinerețea cuceritoare, plăcerea și entuziasmul de a juca, o anume stîngăcie simulată sau conștient exploatată, îndrăzneala și o evidentă stăpînire a limbajului scenic. Mokwha Repertory Company din Seul a venit cu *Romeo și Julieta* în regia lui Oh Tae-suk, imposibil să nu-mi amintesc astfel de șocul unui alt spectacol jucat odinioară la Craiova de o alta trupă din Coreea de Sud, *Visul unei nopți de vară* (compania Yohangza din Seul), o strălucită demonstrație de transfer cultural. Am regăsit și de astă dată un teatru vizual, într-o complicitate voioasă cu sala, actorii care se mișcau ca puși pe arcuri încercau cîteva vorbe pe românește, spre deliciul publicului complice. Nu au jucat nici ei exact textul lui Shakespeare, l-au adus la ei, și l-au însușit fără să-l deformeze sau să-l trădeze. Verona coreenilor de astăzi este un oraș în multicolore straie tradiționale, tulburat de gîlcevile unor tineri gălăgioși și puși pe șotii, pînă cînd gluma degenerază și morții apar ca din greșeală. O tinerețe inocentă ca și aceea a celor doi îndrăgostiți, stîngaci și pierduți printre cearceafuri în singura lor noapte de dragoste. Finalul e neașteptat, cele două familii învrăjbite refuză împăcarea și zidurile cetății se dărîmă într-un final de apocalipsă. Trupa vine din Coreea de Sud și păstrează încă temerile unei păci fragile. Flute Theatre din Stratford-upon-Avon, care venise odinioară cu un *Hamlet, who is there?*, ne-a propus de astă dată *A douăsprezecea noapte*. O trupă de tineri, neconvențională, în regia semnată și aici de Kelly Hunter. O linie muzicală rafinată și antrenantă punctează un scenariu alert pe care actorii îl servesc cu energie și imaginație, un foarte tînăr și excelent Malvolio, Richard Leeming, un seducător duce Orsino, Tom Chapman care semnează și muzica, o Viola, Paula Rodriguez, de o ambiguitate cuceritoare.

A venit apoi *Furtuna* din Tokyo, o întâlnire stranie și complet destabilizantă, în viziunea lui Masahiro Yasuda, cu Jijosha Yamanote Company. Teatrul japonez tradițional are o structură codificată și am asistat aici la o perfuzie secretă a spiritualității japoneze în textul shakespearian, transfigurat. *Furtuna*, montată de Yasuda, e mai întâi o scenă acoperită de cărți, pierdută într-un întuneric cețos. Prospero răsfoiește printre pagini, ideogramele cuvintelor sînt proiectate pe un ecran. Cuvintele sau semnele lor stîrnesc furtuna, magia e o magie a semnelor. Corpurile duhurilor, Ariel, ca și Caliban, sînt monstruoase, trupuri dezgolite ce țîșnesc și se tîrăsc după o coregrafie precisă, machiajele sînt albe, ca niște măști. Miranda e o făptură firavă cu ochelari, dar destul de athletică pentru a-l snopi în bătaie pe timidul îndrăgostit Fernando. Gesturile lor, amestec de împerecheri animalice, sînt nevinovate, ca o lege a naturii. Mișcarea e marcată de o tehnică specifică teatrului tradițional japonez, Yojo han, bazată pe o mișcare sacadată și pe o emisie specială a vocalelor, imperceptibilă pentru urechile noastre europene, dar care dau impresia de lume stranie, de altă planetă, Shakespeare e însă pe planeta sa, cea a viselor. „Sîntem făcuți din stofa viselor și scurta noastră viața e mărginită de somn...“, încheie Prospero divertismentul pe care l-a provocat și care îi scapă în final. Odată cu renunțarea la magie, viața sa se stinge încet pe scena cuprinsă de întuneric și de ceața neființei. Un detaliu copleșitor: unul din marii actori ai teatrului, Ilie Gheorghe, interpret pe această scenă al *Furtunii* lui Silviu Purcărete, a fost condus pe ultimul drum în aceeași zi. Teatrul își lua astfel rămas bun de la unul din marii săi magicieni.

Vara precoce din acest an ne-a îngăduit să ne întâlnim, la adăpostul unui cort uriaș în aer liber, cu urmarea la seria de spectacole – imaginată de regizorul Gavriil Pinte – *În inima nopții*, o adaptare după Shakespeare, spectacol creat la Teatrul „Regina Maria“ din Oradea, cu o scenografie de Roxana Ionescu, un spațiu bifrontal, cu spectatorii pe gradene, față în față. După episodul *Lear*, de data trecută, în același dispozitiv, a urmat *Macbeth*, sau „*Domnul Macbeth care pleacă la război*“, anunț repetat de cîteva ori, cu aceeași muzicalitate ce-mi amintea un vechi cîntec francez, „*Malbrough s'en va-t-en guerre*“... Tonul de legendă îndepărtată e astfel dat, vrăjitoarele ce-i prezic și urmăresc destinul sînt aici cinci femei în negru cu măști de corbi, croncănitore. O siluetă în alb se desprinde din acest peisaj al nopții care acompaniază și comentează faptele teribile, un soi de conștiință a contemporaneității, de fapt inserturi din texte de George Banu și Monique Borie. Un spectacol puternic, construit pe imagini extrem de sugestive, cu neașteptate mașinării ale unei lumi primitive și malefice. Gavriil Pinte a extras și aici miezul de spaimă, de neliniști ce se trezesc la căderea nopții, departe de certitudinile energice ale zilei, o „metafizică“ construită cu mijloace teatrale concrete, un superb exercițiu de echilibristică pe marginea hăului.

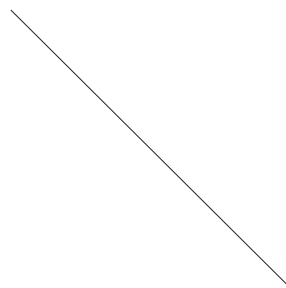
Am mai avut parte și de un alt *Macbeth*, venit de la antipozi, compania A. M. Productions din Africa de Sud, în regia lui Alfred Abrahamse. Marcel Meyer, care ne-a marcat acum patru ani cu un *Richard III*, a revenit așadar în rolul principal. Toată recuzita infernală era din nou prezentă, mult întuneric, siluetele actorilor virile și războinice, măști și marionete, spectacolul se derula cu o energie conștiincioasă, personajele urcau și coborau anevoios pe căpriorii de lemn. O „inovație“, Lady Macbeth, jucată de un bărbat, dar care nu amintește nici practica teatrului elisabetan unde nu jucau femei și se recurgea la travestiuri, și nici nu aduce nimic nou în relația dintre personaje. Se vorbește despre *ea* sau *she*, absolut surzi la prestanța reală a flăcăului în chestiune. Marcel Meyer a rămas o prezență scenică impresionantă într-un hățîș de bune intenții regizorale pierdute în ceață.

Teatrul Național din Craiova, gazda festivalului, a oferit un generos program, două texte, *Noptile ateniene*, preferînd să înceapă cu fața întunecată a relațiilor umane, *Timon din Atena*, și terminînd aproape de miezul nopții sub lumina unei luni ghidușe, multiplicată și răspîndită în sală, invitată la un joc cu mingi argintii, *Visul unei nopți de vară*. Pariul îi aparține unui tînăr regizor francez, Charles Chemin, cunoscut ca asistent al lui Robert Wilson, de la care a desprins fascinația luminii și a muzicalității.

Într-una din ultimele zile din Festival, un *Hamlet* creat la Unteatru din București va rămîne fără îndoială una din cele mai puternice amintiri ale acestui banchet teatral, o demonstrație de inteligență și sensibilitate scenică. Peter Kerek semnează scenariul și regia și susține mai multe roluri alături de Richard Bovnoczki, amîndoi, cînd Hamlet, cînd Polonius sau Regele, în vreme ce Alina Berzunțeanu preia toate rolurile feminine. Jocul e complex, căci compresia – spectacolul durează 55 de minute – cere o corespondență exactă între ideile de bază ale piesei, o atenție permanentă la jocul cu personajele, pe care actorii le schimbă între ei ca pe niște mingi de ping-pong. Se joacă în mijlocul publicului, pe o platformă rotundă, pe care actorii supli, îmbrăcați în negru, ca niște „lucrători ai scenei“, așteaptă publicul, încordați, gata de luptă. Căci este într adevăr o luptă, cu textul, cu personajele, cu publicul, atît de aproape, atît de departe. Monologul prințului, „*To be or not to be*“, deschide spectacolul, întretăiat de replicile Regelui și ale Reginei care încearcă să-l convingă să accepte moartea tatălui său, replicile se ȳes rapide, scurte. Ofelia apare brusc, sub chipul Reginei, povestind scena intrării lui Hamlet în camera sa, purtînd deja semnele nebuniei. Se trece brusc la scena actorilor și la cursa întinsă Regelui, Regina Mamă se naște din Regina actriță, jocul se accelerează, Polonius cade sub loviturile lui Hamlet, Ofelia sau Regina trec repede prin fața noastră, vîrtejul de nebunie, de violență se încheie prin ultimele cuvinte ale aceluiași monolog. „Să mori, să dormi, nimic mai mult“. Un spectacol rar, exigent și puternic, care ne ține încordați, suflet și spirit.

Carnet incomplet, din care am păstrat doar cîteva file, dar amintirile vor rămîne, sper, pentru a hrăni alte și alte seri de teatru...

Dilema veche, nr. 742, 10-16 mai, 2018



Nasc și la Bucovina oameni ...de teatru

Turneul Teatrului „Matei Vișniec” din Suceava, Paris, Palatul Béhauge, Sala Bizantină, 4-6 septembrie 2018.

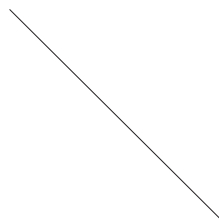
La doi ani de la întemeiere, tînărul teatru din Suceava, venit la Paris la invitația Institutului Cultural Român, cu ocazia Zilei limbii române, a ilustrat perfect această dedicație. Dramaturgie românească contemporană, anii '60, alături de un text reprezentativ al noii generații a anilor 2000, în fine, un musical original, o parodie după un spectacol muzical celebru pe scenele internaționale, *Cats*, sau pe la noi, *Pisici*, care a adus nota finală plină de zîmbet și binevenită relaxare a acestui turneu ambițios și plin de energie. Teatrul poartă numele dramaturgului Matei Vișniec, dar care nu-și impune textele sale, responsabil mai degrabă sentimental de soarta tînărului teatru, revenit pe tărîmurile sale natale, bucovinene, o fuziune între un autor ce trăiește de ani de zile pe alte plaiuri și o regiune de care se simte intim legat. Este un teatru municipal, care nu primește nimic de la Ministerul Culturii, fiind în întregime finanțat de Primăria din Suceava. Dar trebuie subliniată de asemenea calitatea politicii sale repertoriale, bine reprezentată de această triadă a turneului, datorată directoarei sale, poeta Carmen Veronica Steiciuc.

Și a fost ziua întâi cu *Proștii sub clar de lună*, de Teodor Mazilu, în regia Ancăi Bradu. Un titlu care trimite la „epoca de aur” a comunismului, mai precis la spectacolul lui Lucian Pintilie din 1963, rămas exemplar prin lupta sa obstinată cu Puterea (mai multe „vizionări” și revizuri impuse de cenzură, pînă la interzicerea finală), și alegerea aceasta ar putea apărea ca o încercare îndoielnică de a resuscita o epocă moartă și o luptă de acum inutilă cu Îngerul (Puterii). Nu, nu e vorba să reînviem fantome, recalcitrante și mereu active. Întrebarea e alta: oare dramaturgia anilor '60, ani ai unor pacte tacite și ai unei curse permanente între păcălit și păcălitor, între cenzura politică și oamenii de teatru, oare toată această artă subtilă a șopîrlelor și a luptelor pe tăcute, un punct la noi, unul la ei, mai funcționează astăzi? Da, deși autorul nu mai are nevoie să se învîrtă de trei ori în jurul cozii înainte de a scăpa un adevăr, alt lucru a rămas la fel de important: textul lui Mazilu poate fi citit ca teribil de actual. El continuă să constate permanența unor măști sociale, a unei societăți corupte, bîntuite de spaima controlului financiar și a unei Justiții abil deturnate. Personajele sale, la limita între absurd și o realitate hîdă, își asumă sincer, dar cu cinism abjecția, tandrețea sentimentelor impure, corupția, ca o dimensiune constantă a condiției umane. Și cînd Gogu, acest Don Juan din mahalaua birocratică a vremii, încearcă cu disperare să imite semnele exterioare ale omului cinstit luîndu-se cu disperare de cap, își dă seama că pur și simplu nu poate, nu știe cum să se apuce, nu mai are nimic uman în el! Regizoarea a jucat în mai multe chei, nu toate clare, un început de tenebre și apariții mascate ca Hecatele antice, apoi spectacolul continuă alert, frizînd vodevilul, cu cîntecele ce pun la distanță, să zicem fals brechtiană, povestea. Textul poate răsuna însă clar, grație actorilor plini de umor și de nerv, în ciuda unor lungimi și hîrtoape ale ritmului, și totul sfîrșește în ceața infernală ce invadează din nou scena, un soi de „Lăsați orice speranță, corupți din toate timpurile!”

O surpriză extrem de agreabilă am avut însă în a doua seară cu *Kebab*, de Gianina Cărbunariu, un spectacol montat de un regizor, Daniel Iordan, despre care știam prea puțin. Agreabil nu e de altfel termenul cel mai adecvat, ar trebui spus zguduitor, un spectacol extrem de dur și de o precizie necruțătoare a secvențelor și a mijloacelor folosite (o mențiune specială tehnicienilor suceveni ce au reușit să se adapteze la condițiile „spartane” ale scenei prestigioasei Săli Bizantine). Trei români emigrați în Irlanda, un student în arte vizuale, un traficant fără scrupule și o fată ce-și va pierde repede iluziile și va deveni marfă și victimă fără apărare. Un text scris în 2004, într-o rezidență la Royal Court Theatre din Londra, unul din primele semnale de alarmă despre situația imigranților în Europa, situație agravată, care a atins proporții uriașe în ultimii ani. Gianina Cărbunariu s-a afirmat de atunci ca unul din seismografele cele mai atente la situațiile dramatice ale timpurilor noastre, martor necruțător și vigilent. L-am descoperit astfel pe Daniel Iordan, care semnează regia și scenografia spectacolului, un regizor ce lucrează extrem de minuțios toate detaliile, introduce ca singure spații de lumină sau de puritate proiecțiile video sau lumea imaginară a eroinei, Mady baby, sugerate și de text (video: Augustin Bucur). *Kebab* devine astfel un obiect teatral complex, bine cizelat, convingător și care lovește ca o ghiulea de fier.

Pisicile lui Bobo Burlăcianu, muzică și versuri de Bobi Dumitraș, un spectacol-concert creat de formația Fără Zahăr, au încheiat turneul cu o notă de lumină și aparentă bucurie. Dar să nu ne înșelăm, pisicile noastre năstrușnice, cu versuri extrem de simple, de inventive, care-mi aduc aminte de poemele lui Șerban Foarță, nu sînt decît tot atîtea măști sociale contemporane, de la vecina de bloc bîrfitoare la cuplul ce se destramă sau patronul de mobile afacerist, de la un mafiot periculos la un cîine reîncarnat în corp de pisică (să fie aici un alt caz de *transgender*?) și multe alte personaje. Un Dumnezeu-pisică le-a creat pe toate, perfecte, fără defecte! Totul a fost posibil de asemenea pentru trupa de actori, extrem de entuziaști, de profesioniști, care joacă și cîntă cu egal talent, dar cum e greu să i citez pe toți, aș aminti doar cîțiva: Ioana Nichita, victimă copilă, vibrantă și plină de candoare tragică în *Kebab*, alături de Bogdan Amurăriței și Răzvan Bănuț, solizi amîndoi în compoziție, sau, în duble apariții, Clara Papadiuc, femeie fatală și perversă la Mazilu, și mai apoi schim-bînd personaje și stiluri în musical-ul pisicesc, alături de un proteic Cătălin Ștefan Mîndru, un Gogu solid și energic în textul lui Mazilu, plin de antren și umor în Dumnezeuul pisicesc și multe alte măști.

La numai doi ani de la crearea sa, teatrul din Suceava a devenit un punct de neocolit pe harta teatrală din România. Și dacă tot am parafrizat în titlu un bătrîn cronicar moldovean, să mai adaugăm un pic de Sadoveanu, căci, grație teatrului său, Suceava refuză să fie astăzi locul unde nu se întîmplă nimic...



Crize, comunicare și surplus

Toamna a adus o salbă de festivaluri și spectacole pe scenele Bucureștiului, aş spune chiar un buluc de propuneri care se încrucişau riscînd să se anuleze reciproc. Poate că şi ideea de criză a comunicării începea de aici şi se impunea ca temă principală a Festivalului Teatrului „Nottara“, Fest-in pe Bulevard. Din fericire, teatrul e dintotdeauna în criză, e chiar modul său de funcţionare, între negaţie şi afirmaţie, semn de permanentă vitalitate. La fiecare zece-douăzeci de ani apare o nouă generaţie care o neagă pe precedentă şi construieşte noi adevăruri, sortite să devină teatru vechi, doborât de forme noi, cum striga disperat Treplev, eroul nefericit al *Pescăruşului*. Criză a comunicării sau a teatrului, e doar o formă de a merge mai departe. În fond, dacă fiecare epocă atacă precedentă este şi pentru că fiecare epocă are adevărul său. Prinsă în inima unui astfel de festin teatral, e imposibil să nu mai calci pe alături, în zone complementare, ca un mănunchi de posibilităţi şi întrebări multiple.

La ora rusă şi mai departe

Fest-in-ul a debutat, plin de vervă şi de culoare, cu un spectacol atelier şi un titlu ingenios, în franceză în verlan, adică *à l'envers*, Molière / *Eréilom*, semn că va trebui să ne aşteptăm la o răsturnare de situaţii sau la istoria marelui dramaturg luată în răspăr, menită să deranjeze idei gata făcute. Cum regia şi scenografia spectacolului erau semnate de Roman Feodori, un regizor rus format la Sankt Petersburg, premiat în 2012 la prestigiosul Festival „Masca de Aur“ de la Moscova, gîndul m-a dus imediat la Bulgakov, la cartea sa, *Romanul domnului de Molière*, dar mai ales la piesa *Cabala bigoşilor*, construită în jurul conflictului legat de reprezentăţia piesei *Tartuffe*. De fapt, spre finele anilor '30, în Rusia lui Stalin, Bulgakov era mai puţin preocupat de persoana Regelui Soare, cît de raportul cu Puterea, căci istoria atacurilor şi a interzicerii lui *Tartuffe* era de fapt paravanul în spatele căruia se ascundea Bulgakov, autor interzis şi persecutat de cenzura sovietică. Am asistat acum două veri, la Festivalul de la Avignon, la *Cabala bigoşilor*, ultimul spectacol semnat de Frank Castorf la Volksbühne din Berlin, de unde fusese alungat, şi unde convoca în scenă, printre multe alte texte, un scenariu complex şi absolut strălucitor, Molière, Ludovic al XIV-lea Bulgakov, Stalin şi mazilirea lui de la direcţia teatrului berlinez în filigran. Tema este imposibil de eludat şi există şi la Feodori, Molière *versus* Putere, o imensă marionetă în dreapta scenei, manipulată de alte personaje, legată bineînţeles de reprezentăţia cu *Tartuffe*. Regizorul şi echipa sa sînt interesaţi însă în primul rînd de personalitatea dramaturgului, şi parcurg într-o serie de scene, exerciţii de improvizaţie, diverse momente din viaţa dramaturgului sau fragmente de texte, reprezentative, *Vicleniile lui Scapin*, *Tartuffe* sau *Dom Juan* (grafia originală), la Molière însuşi în *Bolnavul închipuit* ce agonizează pe scenă. Firul nu e cronologic, dacă asistăm la naşterea pruncului, aşteptat şi aplaudat de posteritate, îl mai vedem murind de cîteva ori. Trama ar mai putea fi strînsă, improvizaţia e o metodă de lucru şi nu o reprezentăţie în sine. Spectacolul e

însă agreabil, servit cu pasiune și încredere de o trupă de tineri actori, printre care Șerban Gomoii, ce conduce cu vervă comică și inteligență jocul aparențelor. Un spectacol ce poate imprima un stil trupei, cu o serie de game menite să-i poarte mai departe. Raluca Rădulescu, traducătoare și adaptatoare, s-a investit cu pasiune în proiect, și în general în repertoriul rus. Am regăsit o astfel alături de Catinca Drăgănescu, care semna regia, cu un spectacol după *Trei surori* de Cehov jucat pe scena tînărului teatru sucevean „Matei Vișniec“. Este și aici o adaptare liberă, dar destul de aproape de text, pe care îl transcrie într-o contemporaneitate definită mai ales de cîteva muzici originale semnate de Cristian Vieriu. Cehov, contemporanul nostru, a devenit astăzi un loc comun, și dacă cîteodată e vorba doar de o cosmetizare exterioară, problema este să nu pierzi spiritul textului. Așa am văzut anul trecut la Teatrul Odéon din Paris, în regia celui mai european regizor australian, Simon Stone, o versiune prozaic vulgarizată, între drog, sex, Britney Spears sau Rihanna, ceea ce l-a făcut pe un ziarist francez, Jean-Pierre Thibaudat, un excelent cunoscător al teatrului rus, să-și intituleze cronică, pur și simplu „Trei gagici“ (*Les Trois meufs*). Nu este cazul aici, chiar dacă totul pare teribil de contemporan. Spectacolul sucevean se situează și el la distanță față de lumea cehoviană, dar păstrează cîteva teme sau întrebări uneori naive despre fericire, adresate direct publicului, care trădează neliniștea subterană a piesei sau reia, în bucle repetitive, fraze și momente ce revin obsedant. O modificare importantă: ofițerii ruși, care visau utopic și generoși la o lume viitoare de lumină și fericire și care plecau la sfîrșit în Polonia, sînt de fapt o armată de ocupație – un detaliu pe care nu pot să-l uit – aici, acești ofițeri sînt arhitecți, lumea corporației e mult mai dură și necruțătoare, fără iluzii. Cîteva răsturnări ironice, Cătălin Ștefan Mîndru, în rolul „seducătorului“ Verșinin, un bun actor, plin de bonomie și umor, sau rochia cu o fundă imensă, ridicolă, a Irinei (Clara Popadiuc, care evoluează convingător, copilă naivă sau tristă, obosită spre final) care ar fi trebuit să fie cea a Natașei, imagine a țoapei ajunse. Fără îndoială, spectacolul poate deruta, dar lasă cîteva momente reușite, personajele din partea a doua, aliniate ca în fața unui pluton de execuție, idei ce trec rampa, ca niște fișii de lumină trasate într-o noapte nesigură.

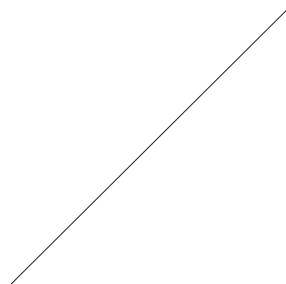
Despre mitologie, Istorie și istorii

Andrei Măjeri a fost prezent în festival cu un text de o scriitoare rusă, Ludmila Razumovskaia, *Dragă doamnă profesoară*. Am preferat însă să urmăresc cel mai recent spectacol al său, realizat la Apollo 111, *Medea's Boys*, un spectacol provocator și extrem de seducător. Să încep prin a vă spune, pentru a vă trezi o curiozitate iremediabilă, că Ionuț Sociu și Euripide au scris o piesă despre Medeea, în faliile timpului. Spectacolul are astfel două spații, cel al mitului, povestit de Euripide, și cel modern, un bar undeva pe o insulă grecească unde un grup de tineri, ce se numesc între ei argonauți, își petrec timpul în discuții despre călătoria mitologică a vieții lor, în căutarea Lîinii de Aur. Limbaj violent, puștesc sau voit viril, vulgar, dar străbătut în realitate de temeri și frustrări nevindecate. Numele sînt și ele mitologice, Medeea apare și ea în evocările lor, un personaj răzbunător, sau barbara, străina, fugara, migranta ce caută adăpost pe țărmurile Greciei, ce rătăcește și astăzi pe străzile din Atena. Un grup omogen de șase actori, dominați de figura centrală a Medeei, Eduard Trifa, în dublu rol, o seară între două realități, la lumina mitului, sau în barul celor șase prieteni, o petrecere între greci puși pe chef și dansuri legănate. Spectacolul îndrăznește să calce niște tabuuri, dar nuditatea e discretă și sculpturală, Medea's Boys se pierde în noapte între mit și realitate.

O altă întâlnire unică în România la ora actuală, într-o realitate paralelă, pe care mulți dintre noi o ignorăm, a fost și spectacolul Nicoletei Lefter, *Visînd glasuri*. Pentru a-l înțelege, am plecat și eu de la cartea lui Oliver Sacks, *Seeing voices*, sau o călătorie în lumea surzilor, și am descoperit o lume formidabilă alături de noi, o lume a tăcerii din punctul nostru de vedere, dar care are semnele și limbajul său propriu. *Visînd glasuri*, realizat la Teatrul „Gong” din Sibiu, jucat în cadrul Fest-in-ului la Teatrul „Țândărică”, e un spectacol vizual și poetic, despre lumea surzilor, cu doi copii surzi, actori. Nu mai vorbim aici de o criză a comunicării, ci de o altă formă de comunicare, mediată de imagine, semne și multă poezie. Textele sînt semnate de Ted Hughes și Lavinia Braniște, cu o animație și grafică de Paul Mureșan.

Platforma de teatru internațional, coordonată de Cristina Modreanu, și-a construit concomitent un alt teritoriu, imposibil de ignorat, ca o altă fațetă a dramei non-comunicării, transpusă pe planul temporal sau al istoriei. Ce se întîmplă cînd un popor își uită istoria? Răspunsul e bine cunoscut, e condamnat s-o re trăiască, cu referințe ilustre și diverse, George Santayana sau Churchill, și mai ales Marx, pentru care „Istoria se repetă întotdeauna de două ori, prima dată ca o tragedie, a doua oară ca o farsă”. *Trilogia anilor dispăruți*, semnată de Peca Ștefan, dramaturg, și Ana Mărgineanu – regie, cu o trupă de actori complici, reluată recent în cadrul Platformei Internaționale de Teatru, a fost o ocazie rară pentru a revedea aceste spectacole. 1989, anul căderii Zidului Berlinului și al Revoluției române, 1996, anul speranței cu alegerile ce aduc la putere un guvern non-comunist și 2007, anul intrării României în Uniunea Europeană. O soluție ingenioasă, sînt trași la sorți cîțiva spectatori ce descoperă lumea culiselor și o altă privire asupra spectacolului și poate a istoriei. Personal, am preferat să rămîn în sală și să asist „la adăpost” la această confruntare între noi, cei de azi, și cei de atunci. O întrebare – Ce ai făcut în anul acela? – ne propulsa între marea Istorie ce bubuia pe estradele Puterii și mica istorie, drame și traiectorii personale. Riscul de a re trăi astăzi istoria cu greșelile și umbrele ei mi se pare din ce în ce mai puțin ipotetic. Teatrul poate juca aici rolul unor alte exerciții și simulări de catastrofe la fel de utile. Aici e poate adevărata criză a comunicării, riscul ca mesajul acestui tip de teatru să treacă neobservat.

Dilema veche, nr. 766, 25-31 octombrie 2018



100 de noi lumi se deschid pentru tine

*Festivalul Național de Teatru, a 28 a ediție,
București, 19-29 octombrie 2018.*

Ediția din acest an a Festivalului Național de Teatru este fără îndoială una dintre cele mai reușite din ultimii ani. Extrem de divers ca titluri și evenimente, cu zone de interes variabil, Festivalul nu poate inventa un alt teatru decât cel existent la ora actuală în România. E dificil însă să îmbrățișezi totul, fiecare alegere se dovedește la rîndul ei un punct de vedere personal, mai mult, o judecată de valoare, dar tocmai din cauza bogăției de propuneri, mai pierd unele, pur și simplu din lipsă de timp sau chiar de spațiu într-un articol de gazetă.

Prin gaura cheii

A fi sau a nu fi *Domnișoara Julie*, aceasta a fost întrebarea, cu ocazia spectacolului prezentat de Schaubühne din Berlin după textul lui Strindberg. Înclin să cred că titlul care ar corespunde mai exact spectacolului ar fi totuși *Krystin*, sub care a fost prezentat în 2016 la Avignon. Dar problema, sau curentul de aer proaspăt pe care l-a adus la București acest spectacol, se situează în altă parte. Cum să utilizezi pe scenă aceste noi tehnologii, tare vechi în realitate și care par să sperie o seamă de oameni de teatru în România? Fără să le utilizezi ca simplu gadget sau elementare proiecții pe fundaluri, altădată pînze pictate. Odinioară, detractorii teatrului naturalist și al celui de-al patrulea perete, invizibil, care separa sala de scenă, spuneau că era un teatru văzut prin gaura cheii. Această versiune cu o răsturnare de accente o propune spectacolul regizoarei britanice Katie Mitchel și al lui Leo Warner (video), *Kristin, nach Fräulein Julie* (*Cristina, după Domnișoara Iulia*), realizat la Schaubühne. Kristin este, în piesa lui Strindberg, bucătăreasa logodită cu valetul Jean, pe care Domnișoara Iulia se amuză să-l seducă într-o noapte de Sînzien. Păstrînd din textul original doar pasaje unde apare Kristin, Katie Mitchell a fost obligată să creeze o altă dramaturgie, în jurul personajului devenit central. Dispozitivul scenic arată ca un platou de filmare, în stînga scenei, pe o masă, sînt filmate planuri de detalii, Kristin care pregătește mîncarea etc., în dreapta, tehnicienii realizează bruitajul sonor al filmului. Un perete transparent ne separă de salonul casei, unde evoluează Iulia și Jean, filmați în direct și vizibili pe un ecran central. Tot în stînga scenei se află o cabină de înregistrare a monologurilor Kristinei, fraze scurte, repetitive, senzații, impresii. Toate aceste gesturi insignifiante, tăiat legume, spălat vase, acțiunile de fiecare zi ale bucătăresei, aduc un alt conținut de viață, gestul nu e inutil, e mai ales politic. E ca și cum „clasa muncitoare“, clasa invizibilă și mută, făcea erupție în prim plan. În mod paradoxal, aici, introducerea camerei de luat vederi subliniază teatralitatea; camera de filmat ne apropie de actori și sesizează detalii imposibil de atins într-o mare sală de teatru. De fapt, cine fagocitează pe cine? Filmul e mai tare decât actorul? De bună seamă, nu, căci, decupat, tratat, redistribuit, jocul actorului rămîne în prim-plan. O lecție de anatomie, versiune cinematografică, prin care forța teatrului izbucnește cu mai multă putere ca niciodată.

Rămânând în același domeniu, la Unteatru, Peter Kerek și-a propus un pariu dificil, să adapteze un film de Bergman, *Persona*. Subiectul îl pasionează de mult, ca și balansul lui între film, televiziune și teatru, vezi experimentalul *9 grade la Paris*, în 2009, la Teatrul Act, un dialog film și joc în *live*. Filmul lui Bergman propunea, în 1966, procedee inedite, dar mai ales două femei ce vorbesc deschis între ele despre dorință, act sexual și avort. *Persona* este un termen de psihanaliză, filmul este o psihoterapie inversată, pacienta este cea care ascultă și terapeuta e cea care vorbește. O actriță celebră, Elisabet Vogler, a amuțit brusc în mijlocul unei reprezentații și se închide în muțenia ei. Doctorița o încredințează unei tinere infirmiere, Alma, și le trimite pe amândouă pe o insulă, la casa ei de vacanță. Aici, cele două femei devin din ce în ce mai apropiate, ca un transfer difuz de personalitate. O cură psihanalitică ce derapează și, dacă actrița și-a regăsit vocea, infirmiera nu iese nevătămată. Kerek a fost atras de această confruntare, pînă la identificare, cînd ființele se apropie și sfîrșesc prin a se confunda, devin celălalt. Spectacolul nu e doar o adaptare scenică a filmului, ci mai degrabă o confruntare, un permanent schimb de priviri și de treceri de partea celuilalt: teatrul aspiră să devină film, filmul se lasă domesticit, fărîmițat și înghițit de scenă. Spațiul scenic, cu viziune bifrontală, semnat de Iuliana Vîlsan, e degajat, o mochetă bej ca nisipul unei plaje sub soare, apoi cu tonuri întunecate sau neutre. Lateral, un ecran de proiecție, ca o fereastră spre lumea filmului. În costume de o eleganță sobră, dar care își răspund prin cîteva detalii, cele două actrițe, ca două copii, negativ și pozitiv, ale aceleiași imagini. Emilia Bebu este Elisabet, actrița în tratament, e mai întîi doctorița-șefă, tonul e rece, profesional, apoi devine pacienta, cea care tace, dar care vorbește prin privire, zîmbet și se confruntă obsesiv cu propria sa imagine pe ecran. Alina Berzunțeanu este Alma, joacă mai multe voci, mai multe situații, emisiunea de teatru radiofonic, jucată teatral, apăsător, ca în tragedia actorilor din *Hamlet*, sau episodul unei scene erotice de pe plajă, decantat cu o senzualitate detașată. O simplă schimbare de ton, de poziție, și personajul poate deveni altul, trecerile par imperceptibile, dar clar marcate. *Persona* lui Peter Kerek nu este o imposibilă și inutilă reconstituire a filmului lui Bergman, ci un dialog original cu filmul, pentru că e impregnat de spiritul și stilul lui Bergman.

Tot la Unteatru, acest spațiu teatral bucureștean unic, spațiu de creație și provocare necesară, m-am întîlnit cu *Pescărușul* lui Cehov, montat de Andrei Șerban. O reîntoarcere aproape la surse, pe cînd reinventa teatrul La MaMa din New York. Ceea ce frapază e dorința de simplitate, aproape ascetică, piatra colțuroasă în mijlocul scenei, ce va servi pentru momentul de teatru în teatru din primul act, scaunele des utilizate în teatrul independent sau „sărac“, cînd personajele sînt prezente în scenă și asistă la spectacol. Șerban introduce un joc subtil între personaje absente și evocarea lor în acțiunea scenică, un surîs discret, dar plin de satisfacție al Arkadinei (Mihaela Trofimov), o privire hăituită sau interesată a scriitorului Trigorin (Richard Bovnoczki), obsedat de misiunea de a transforma fiecare clipă de viață în artă, cum se extaziază naiv Nina, venită de peste rîu. Spectacolul e dezbrăcat de toate aluziile la alte spectacole cehoviene pe care le putem purta în noi, ca o arheologie secretă și personală (rămîn totuși cu nostalgia *Unchiului Vania* montat de Șerban la Teatrul Maghiar din Cluj în 2007). La Unteatru, spațiul aduce și el aura teatrului independent, unde răsună chemările pentru forme noi, dar cu scaune sau fără scaune, teatrul este în primul rînd o întîlnire. Textul, în traducerea Mașei Dinescu, introduce cu finețe cîteva *clins d'oeil* către teme învecinate. Relația mamă-fiu, Arkadina/Treplev, e punctată de cîteva replici din *Hamlet*, Treplev e tulburat de un evident complex oedipian. Monologul Ninei,

din final, reia elemente din pledoaria lui Treplev despre teatru și formele noi, și mai ales replicile Soniei din *Unchiul Vania*. Spectacolul, jucat fără pauză, are astfel o complexitate și o profunzime certe, un superb obiect teatral, deși cu unele derapaje „contemporane“, inutile, ca de pildă Mașa, Sabrina Iașchevici (în seara când am văzut spectacolul), cea care poartă doliul vieții ei, pare ieșită din familia Addams, *junkie* prăbușită, care a renunțat la vodcă pentru cocaină. Doina Levintza a creat pentru Arkadina o superbă rochie din voal și dantelă, în ultimul act, exact ce trebuia la drum, într-o seară de iarnă. Să nu uităm, Cehov era convins că a scris o comedie, care s-a terminat totuși cu o sinucidere.

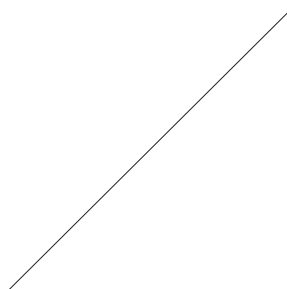
Radu Afrim, mai mult ca niciodată

Despre oameni și cartofi este un teatru-document, sau teatru și film pe un fond social. Simplu, cu mijloace tehnice elementare, iluminat de câteva momente ale esteticii „afrimiene“. Afrim pleacă de la un fapt real cutremurător: zece zilieri culegători de cartofi, morți într-un accident, loviți de tren. Filmează membrii familiilor rămași în viață, bieți oameni sărmani, țigani unguri de lângă Sfântu Gheorghe: o bătrână ținută la pat care-și plînge nepoatele moarte, o văduvă care trăiește din ajutor social, oameni care muncesc zilnic pentru câțiva lei și o pungă de cartofi. Și ce mai poți spune când afli, la sfârșitul unui interviu cu un copil rom ce mergea cuminte la școală și visa să devină fotbalist celebru, că a fost lovit de un camion și că a murit pe loc? Ești la teatru, dar țipătul se oprește în gât. Dialogul se stabilește între imaginile proiectate și doi actori de la Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe care traduc replicile. Intră apoi în scenă cinci copii romi, care cîntă și dansează cu o grație înăscută, mișcarea, ritmul curg din ei firesc, brațele, picioarele se ondulează și zîmbetul înfloarește pe chipuri. Alte imagini, siluete de fete ce dansează undeva pe malul Oltului într-o vegetație plină de lumină, pajiști unde pasc caii și se leagănă firul ierbii. Un spectacol special în seria spectacolelor lui Afrim, aceeași emoție străbătea și în *Pasărea retro...*, alt titlu de neuitat, și pleci cu o dorință uriașă de empatie și solidaritate.

Rabenthal, pe un text de Jörg Graser, montat de Afrim la Teatrul Maghiar din Timișoara, este un spectacol din altă lume, cu alte chei, cu animale fabuloase, muzică și cabaret cu paiete, actori în travesti și alte efecte stroboscopice, dar care se deschide și se închide cu un moment de intensă poezie. Două marionete, copii, joacă jocul de-a moartea sau de-a visul. Voi ce visați când muriți, ar fi întrebarea ce deschide și închide spectacolul. Urmează apoi o serie de aventuri ale unui cuplu de miri într-o lume absolut suprarrealistă, bizară, un restaurant unde se servesc pești vii, care zvîcnesc realmente pe scenă, cu personaje cu capete de pești, împerecheri stranii gen Pîlnia și Stamate, dacă nu ar fi Ismail și Turnavitu, și de unde revenim în final într-o lumină incertă de vis, în vreme ce în fundal un om-pește se învîrte într-un acvariu. Actorii de la Teatrul Maghiar din Timișoara se mișcă cu o dexteritate uimitoare în acest univers, Tokai Andrea, absolut fabuloasă, Zsolt Helene Boscik sau Bandi Andras Zsolt. Tot într-un restaurant petrecem în alt spectacol montat de Radu Afrim la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, compania „Tompá Miklós“, cu un text de Ivan Vîrîpaiev, *Beție*, și o scenografie de Bartha József. Vîrîpaiev este un dramaturg rus al curentului Teatr.doc, Novaia Drama, pe care l-am descoperit în 2003 cu un text, *Oxigen*, și de atunci, mult jucat în Occident. Este povestea unei nopți de beție cum numai

rușii o pot imagina, pe care Afrim o transpune într-un soi de noapte a Walpurgiilor într-o lume de corporatiști, *middle class*, bine instalați în viață. Oaspeții ajung eleganți, se prezintă la microfon, întrerupți din când în când de o solistă la fel de stilată care intonează cântece ungurești de beție, de of și jale. Muzica originală de Boros Csaba, Kásler Magda (voce), Kostyák Márton. Sticlele se acumulează, limbile se dezleagă și, brusc, toți cad secerați. Actorii ar trebui citați absolut toți – au o energie și o capacitate inepuizabilă de a reinventa mișcările corpului, grimasele cele mai neașteptate. Traversăm o noapte de beție cruntă, de întuneric și luciditate, ca o altă lumină ce le invadează brusc mințile. Cuplurile se desfac și se refac, limbile se împleticesc. Beția e un moment de grație divină, când se aude șoapta lui Dumnezeu în inimi, iubirea de celălalt, ca lege a firii. Spectacolul avansează ca un tăvălug, violent, între comicul situațiilor și setea vibrantă pentru o spiritualitate ce țîșnește, secretă, atotputernică și pe care trezirea din zori riscă s-o reducă din nou la tăcere. Ca în *Teorema* lui Pasolini, cunoașterea divină e carnală, iar Iisus e un producător de filme obez, bolnav de cancer.

Dilema veche, nr. 767, 1-7 noiembrie 2018



Carnet de Festival, sau cu ce am plecat de la Piatra Neamț

Cea de a treia ediție a Festivalului de la Piatra Neamț, construit și gândit de Gianina Cărbunariu, reflectă în mare parte personalitatea autoarei regizoare, așa cum am cunoscut-o de ani de zile. Sub titlul general de „Succes”, titlul Festivalului mi se pare în primul rând o invitație adresată regizorilor invitați de a-și pune întrebarea despre sensul artei lor și chiar, aș merge mai departe, între succes și eșec, ca alternativa dialectică, titlul pune de fapt o întrebare esențială: de ce faceți teatru? De ce venim la teatru. Între succes și eșec miza este însă mult mai mare, cred că invitația către participanți a fost aceea a unei confruntări între căutări diverse dar apropiate, și mai ales un schimb de priviri. Festivalul nu a fost o suită de monologuri cu mai multe variații, ci pur și simplu un dialog continuu, iar ideea de montaj - sugerată și de Radu Jude în cuvântul ce i-a precedat proiecția filmului - mi s-a părut cea mai indicată pentru a vorbi despre acest festival, construit din aproape/depart, singuri/împreună și unde după fiecare spectacol imaginile se completeau și răspundeau, pe ideea generală a unei coerențe tematice și coincidențe de sensibilități.

E clar, este un festival realmente al tineretului, vizibil imediat după un public dominat de adolescenți, orașul nu are universități, și unde un juriu de elevi a decernat un premiu. Un public foarte tânăr, implicat în oraș. Mărturie, expoziția atelierului dirijat de sceograful Mihai Păcurar despre spațiul intim, spațiul public. Cîteva desene, fotografii și explicații: „aici am cunoscut prima iubire, prima decepție, aici am aflat prima dată de moartea unui prieten, aici m-am jucat copil, acest spațiu nu mai există.” A fost mai ales un Festival de trupe tinere, adică ceea ce înțelegem de la o vreme prin teatru independent. Cu cîteva participări din teatre de stat, printre care teatrul gazdă, sau cele venite din Bacău, Timișoara sau Sfîntul Gheorghe. Tema dominantă a fost teatrul de inspirație socială sau politică, tratate după metoda teatrului documentar. Deși, după cum repetă Gianina Cărbunariu de multă vreme, nu suntem în fața unui teatru documentar, în spiritul verbatim, adică transpunere directă, stil reportaj fidel, ci suntem confrunțați cu un teatru despre realitate. Cît mai aproape de fapte, simțindu-le suflul și respirația. Mai toate spectacolele din festival fac apel la ceea ce de vreo 30 de ani încoace numim noile tehnologii, proiecții, video, tratament al sunetului, procedee de acum curente. Ceea ce m-a frapat însă este coerența acestui festival, țesătura temelor ce se îmbină și își răspund într-un veritabil spațiu de rezonanță. Pe asistații sociali din *Frontal* i-am regăsit în *Oameni și cartofi*, sau dincolo de gratii în spectacolul de la Chișinău. Ecourile revoluției din 1989 le-am auzit de la *Micul nostru centenar* de la Reactor de creație și experiment din Cluj, la *Jurnalul de la Timișoara*...Un soi de internațională a dezmoșteniților. Termen cu rezonanță dostoevskiană, dacă nu ar fi fost incendiul final anunțat în *Frontal*, după o serie de „execuții” capitale. Nu voi face o suită de cronici, din două săptămîni de Festival, voi înșira cîteva gânduri născute din aceste întâlniri și consonanțe dintre spectacole

Radu Afrim, *Sub fiecare pas e o mină neexplodată dintr-un război cu tine*, premieră recentă a teatrului gazdă.

Este unul din spectacolele cele mai personale ale lui Radu Afrim, care semnează și textul. O serie de monoloage despre singurătate, în prima parte este fixat cadrul fizic, în cadrul unui atelier de coaching, anunțat ca o „stație de epurare a gândurilor”. Sunt identificate personajele într-o tentă lejeră, limit caricaturală. Nicio urmă din grotescul tipic afrimian, girafe sau cârtițe pe scenă... Urmează apoi demonstrația cazurilor fiecărui personaj. Și aici tonul se schimbă, devine serios, la limita tragicului. Mărturiile sunt pasionante, dureroase, indiscrete, căci există și o singurătate în doi care explodează în cele din urmă... Spațiul mi se pare deosebit de interesant, un spațiu degajat, aparent fără nici un suport material. Evident, este un spațiu vid, după formula lui Brook, și unde pereții, zidurile cu care personajele trebuie să se împrietenească sunt invizibile. Zidurile revin adesea în imaginarul colectiv, sunt ziduri care separă, care sufocă sau care apără. Dar dacă decorul material e vizibil doar cu ochii minții noastre, decorul sonor este extrem de important, materializat și el într-un ciorchine de microfoane ce atârnă din tavan. Căci aici personajele sunt ascultate, pîndite de o ureche invizibilă. Obsesie sau poate moștenire dintr-un trecut cînd ne pândeau microfoane peste tot.

Despre oameni și cartofi, realizat de Radu Afrim la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe, a fost din nou o confruntare cu o realitate teribilă, din care am ieșit zguduiți și de astă dată (l-am văzut anul trecut în FNT), un spectacol construit ca un patchwork din documente reale, interviuri cu familiile rom, pline de demnitate, a celor morți într-un accident venind de la cules cartofi pentru un salariu de mizerie. Și din prezența scenică a cîtorva copii, ce cîntă și dansează într-o explozie de vitalitate și grație, pe un fond de imagini proprii universului lui Afrim, culminînd cu scena unde dansatori cu capete de cai apar în scena morții unui cal, animal sacru la romi, cum ne-a explicat la discuții unul din actorii- dansatori.

Tot o premieră a fost *Frontal*, text și regie de Gianina Cărbunariu, care ia ca pretext *Povestea unui om leneș* de Ion Creangă pentru a vorbi despre sărăcie, identificată în discursurile pline de dispreț ale unora cu lenea. Stranie poveste totuși pentru copii, unde un om e condamnat la moarte pentru nimic spre satisfacția generală. Păstrează și înțîlnirea cu Cucoana, (Ruxandra Maniu, suverană și perfidă, dar care își nuanțează cu un creion energic intervențiile) într-o droșcă uriașă de la înălțimea căreia femeia e un antreprenor modern care organizează producția (și profiturile), cum spunea Marx, pentru că este capitalist și nu invers... Textul se dezvoltă însă în cîteva „execuții”, despre cazuri de exploatare și abuzuri sociale. Trei cazuri luate din actualitatea imediată : o femei rom bătută de un șofer de autobuz, larg cunoscută pe Facebook, asasinatul unui om al străzii sub loviturilor unor adolescenți și despre situația copiilor romi, defavorizați în școli (despre care vorbesc și copiii rom din spectacolul lui Afrim, *Oameni și cartofi*). Alături de procedee din teatrul popular, droșca sau jocul cu umbrela, sunt utilizate și aici mijloace video, care culminează cu explozia finală, un incendiu ce mistuie totul. Afișul, bețe de chibrituri, ne pregătise deja, un foc mocnit, în final va curăța totul. Un spectacol ce atacă *Frontal* cu armele cu care Gianina Cărbunariu ne-a confruntat adesea. Am așteptat așa dar celălalt titlu al Gianniei Cărbunariu prezent în Festival, *Tipografic majuscul*, pe care-l văzusem acum 6 ani la Odeon, și care-mi făcuse un șoc puternic. Mi-era teamă că după șase ani nu voi mai regăsi emoția puternică de odinioară. M-am înșelat, am regăsit spectacolul și mai puternic, ca vinul cel bun și vechi. Un material documentar tratat într-o lectură teatrală construită pe o dinamică pecisă, decupaj scene, personaje. Face apel la evenimente reale – cazul elevului Mugur Călinescu, dar o scriitură scenică care dramatizează documente pierdute în cenușiul arhivelor. I-am regăsit deci pe Alexndru Potocean, Sorin Vâlcu, Gabriel Răuță, Mihai Smărăndache, Cătălina Mustață, și trebuie să mărturisesc că

pentru un astfel de spectacol aş fi venit la Piatra Neamţ şi pe jos !

Interesant a fost confruntarea în Festival cu filmul lui Radu Jude după aceleaşi documente, într-o versiune în lucru. Radu Jude a ales o tratare diferită, în estetica sa proprie, şi utilizează principiul montajului eisenstaien. Preia exact textul utilizat şi de *Tipografic majuscul*, întretăiat de imagini din arhivele Televiziunii române din anii 1980, când are loc acţiunea sau dosarul „Elevulu”. Crează astfel în spectator o nouă concluzie, printr-o operaţie de gândire personală. Replicile personajelor sunt recitate e un ton alb, impersonal, ce sugerează realmente foaia albă a declaraţiei făcute la securitate. Imaginile din arhive izbucnesc reproducând fundalul epocii, nu neapărat teribile, o realitate reflectată de televiziunea vremii unde apar câteva momente absurde, de pildă sfaturile unui delegat local despre cum se menţine gospodăreşte căldura în blocurile fără încălzire. Spre final, mătură ecranul câteva imagini dintr-un peisaj dezolant, clădiri distruse şi carcase de maşini, un univers ce se strecoară parcă, clandestin printre corurile de copii şi parăzi festive. Un astfel de şoc al imaginilor, mănunchi de realităţi personale sau altele deacum istorice a fost şi spectacolul multidisciplinar al lui Carmen Livia Vidu, *Jurnal de România. Timişoara*, realizat la Teatrul German de Stat din acelaşi oraş. Regizoarea are o sintaxă specială, scrie realmente cu camera de luat vederi, îmbină documente personale, prin amintirile celor 6 actriţe prezente pe scenă, imagini de epocă, muzica şi sunetele unei epoci. De la muzica operetei lui Kalman ce deschide cu antren spectacolul la cele câteva momente *live* ale mulţimi ce scanda în piaţa din Timişoara, Suntem liberi...Timişoara cu istoria sa proprie dar şi cea a tuturor trăieşte prin acest spectacol.

Foarte diferite, dar din aceeaşi familie a unor afinităţi electiv, aş cita aici câteva spectacole. *Shakespeare pentru Ana*, de Luminiţa Țăcu şi Mihai Fusu, cu Centrul de Arte Coliseum din Chişinău, ce vorbeşte despre deţinuţii din închisorile din Republica Moldova, *Dezrădăcinaţii* lui Bogdan Zamfir, o producţie CNDB România şi Lavoir Moderne Parisien, din nou despre migranţi dar şi de cei ce-şi pierd limba, dincolo de fiinţa socială. Un eseu interesant şi care datorează mult vervei unei actriţe ca Zita Moldovan. Pe care am regăsit-o cu aceeaşi poftă molipsitoare de joc în alt spectacol, *Tabu*, alături de Ruxandra Maniu, plină de vervă şi enrgie, A, Potocean şi Alex Fifea, despre prostituţie dincolo de clişee sau prejudecăţi, fără lacrimi şi înduioşări facile. De fapt, un capitol al unor cercetări mai ample, ale colectivului de la Macaz, despre mizeria socială a unor pături invizibile.

Elise Wilk e o tânără autoare ce s-a impus în ultima vreme, cu o preferinţă pentru dramele adolescenţei, de la *Pisica verde la Avioane de hârtie*. Cu *Crocodil*, realizat la teatrul „Bacovia” din Bacău, iniţial un monolog, ce mi s-a părut interesant şi reuşit, a fost pariul regizorului Horia Suru, care a divizat textul pentru 4 actori. Identitatea adolescentului narator se deplasează astfel de la un personaj la altul, jocul devine viu, într-un spaţiu construit şi el ca un tot într-unul, rînduri de cutii-blocuri, pătrate luminoase sau locuri de joacă cu o deschidere bruscă a sălii spre oraşul real (arhitectura sălii la Bacău o permitea). O deschidere spre lume căci, ” în spatele gremurilor sunt oameni”. Stefan Huluba, redevenit cu succes adolescent, împreună cu la fel de tinerii săi colegi au adus nota de juvenilă inocenţă şi pasiune ce îi şade bine unui Festival al Tineretului, cu succesul în în zăre !



Cîteva clipe magice ale teatrului - FNT 2019

Prin forța calendarului și proverbiala numărătoare de boboci legată de începutul toamnei, festivalurile bucureștene s-au urmat cu frenezie unul după altul, cîteva întâlniri s-au suprapus, cîteva titluri le-am regăsit circulînd din festival în festival. Decît o suită de cronici înghesuite, aș vorbi mai degrabă aici de cîteva momente la care m-am oprit, după logica criticului care, în fața unor rafturi pline de cărți, alege doar cîteva volume, în funcție de preferințe, fără să respingă neapărat celelalte titluri. De fapt, caut rezonanțe, corespondențe secrete, ca în sonetul baudelairian, sau pur și simplu coerența intimă a tematicii propuse deja din subtitlul festivalurilor. În cazul Fest-In, de la Teatrul „Nottara“, cu tema sa ce face cu ochiul unor preocupări la modă, vezi „criza feminității“, multe dintre spectacole au propus o structură teatrală solidă, nefiind întotdeauna puse pe rîs boulevardier. Ca, de pildă, *Vrăjitoarele din Salem*, în regia lui Vlad Cristache, de la Teatrul din Ploiești, spectacol sumbru și solid articulat, sau un altul, pe care l-am regăsit și în FNT, după *Iona* lui Marin Sorescu, în viziunea lui Gábor Tompa, sprijinit pe un actor cu o prezență scenică puternică, Gabriel Răuță, fără să-mi șteargă însă amintirea unui George Constantin – pariu imposibil și inutil, de altfel. Sau, în cele două festivaluri, *Republica Melania*, de Irina Nechit, regia Gelu Colceag, cu performanța Rodicăi Mandache și mai ales eleganța melancolică a scenografiei, Adrian Damian, un decor alb, imaterial, populat de siluete scheletice de cocori de altădată, indiciu că ne aflăm deja în altă lume, personajul continuînd parcă să trăiască dincolo de nori în moarte.

Subtitlul acestei ediții a FNT a fost „Teatrul, clipa magică a istoriei“ și ne a ghidat gîndurile încă de la bun început prin cîteva întâlniri la HUB FNT ARCUB, ca aceea dedicată Europei Libere, pentru a nu uita, în prezența a două „figuri mitice“ ale postului de radio, N.C. Munteanu și Emil Hurezeanu, perioada în care să ascuți Europa Liberă era periculos, vezi și cazul elevului Mugur Călinescu, la baza piesei Gianinei Cărbunariu *Tipografic majuscul*. Am început astfel carnetul meu de festival cu un spectacol după un text de Székely Csaba, *Nu regret nimic*, montat de Zoltán Lendvai din Ungaria, realizat la Teatrul de Nord din Satu Mare, care ne invită în tabăra călăilor, un rar caz de conștiință al unui fost ofițer de Securitate. Îmi amintește monologul Alinei Nelega despre *Hess* și al său decalog al crimei... Așadar, de la bun început, ni se promite multă istorie, dar și cîteva clipe de magie sau de profesionalism, condiția secretă și indispensabilă a magicianului. Un FNT complex, care include artele scenografice, superbe expoziții de Paul Bortnovschi sau costumele Doinei Levința, un „Experiment teatral“, grafica lui Cristian Pepino, multe discuții și lansări de carte la HUB-ul Festivalului. Dar inima, miezul rămîne teatrul... Dacă vrem să înțelegem mai bine subtitlul

Festivalului, ales de Marina Constantinescu, ar trebui să ne punem de la bun început întrebarea despre ce magie vorbim. Și, de fapt, cînd putem vorbi mai mult despre magie decît atunci cînd vorbim de magia directă, irezistibilă a actorului? De pildă, o primă ilustrație, cu *Before breakfast*, piesă într-un act de Eugene O'Neill, o teribilă descindere în infern a personajului principal, cu puternice și patetice note autobiografice, căreia îi dă corp și suferință mută Richard Bovnoczki, alături de Mihaela Trofimov, în desenul atent, calculat la nuanțe, de Andrei și Andreea Grosu, realizat la Teatrul din Brăila.

Sau Marius Manole, torturat pînă la sadism în viziunea epuizantă a unui *Richard al III-lea* haotic, dar un spectacol care, după reflecție, ridică multe și utile semne de întrebare (nu am urmărit întreaga demonstrație a celor două versiuni prezentate de Andrei Șerban, și poate de aceea salut pentru moment doar magia actorului, sau a formidabiluluiameleon care este în acest spectacol Marius Manole).

Aș trece la *Jurnal de România. Timișoara*, clipa de intensă bucurie artistică și emoțională a Festivalului, Carmen Lidia Vidu fiind, cu seria acestor Jurnale, *opera aperta*, de urmărit deci... o magiciană a tehnicii video, a actorului carte-deschisă, aici șase actrițe, în amintirile cărora a știut să scormonească, în documente, în istoria României de vreo 30 de ani încoace.

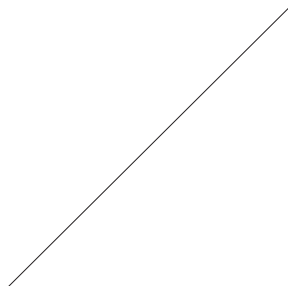
Ajung, în fine, la momentul de grație colectivă a acestui recviem național, *Pădurea spînzuraților*, magie și istorie, semnat de Radu Afrim. Romanul lui Rebreanu, pe care unii tineri îl descoperă în anul Centenarului cu uimire și învață să citească, mai ales prin acest spectacol, propria istorie națională cu ochii de azi, un trecut care revine fără voia noastră. Afrim nu a contemporaneizat povestea locotenentului Apostol Bologa, care, înrolat în armata imperială austriacă, preferă să dezerteze și alege moartea pentru a nu lupta împotriva propriului neam. Și aici întrebarea va reveni în spectacol sub alte forme, cu imagini de azi. De fapt, povestea *Pădurii spînzuraților* rămîne un spectacol-document ca o insectă prinsă într-un chihlimbar al timpului. Cîteva semnale de alarmă, de la ridicarea cortinei, drujbele care se aud amenințătoare în vreme ce pe scenă cîțiva bărbați neclintiți stau cu un picior îndoit pe trunchiuri de copaci doborîți. Ieri și azi se întrepătrund mereu. Nu e posibil ca noi să luptăm împotriva noastră, exclamă Bologa, în vreme ce pe marele ecran din fundal se văd imagini ale protestelor din 10 august 2018 din Piața Victoriei. Sau finalul extraordinar, zguduitor, „Unde mergem?“, se întreabă Bologa îndreptîndu se spre spînzurătoare, în vreme ce pe ecran se rostogolesc în avalanșă imagini de violență ale zilelor noastre și scena e ocupată de tineri în costume contemporane. Din distribuție amintesc doar cîteva nume: Alexandru Potocean (Apostol Bologa), de o mare energie și finețe în același timp, dublat de un personaj invizibil celorlalți, Marius Manole, aerian și tăios, căci este vocea conștiinței lui Bologa ce se deșteaptă; Richard Bovnoczki (Klapka), prietenul solid și zdrobit și el de istorie; Ada Galeș, Raluca Aprodu; Natalia Călin sau bocitoarele autentice, cîntărețe din satele din preajma Becleanului. Cosmin Florea semnează scenografia, un spațiu ce se animă și vibrează în jurul personajelor, cîteodată în dialog neașteptat, dar creativ cu unele imagini din spectacolele lui Romeo Castellucci sau, mai recent, Thomas Joly, omul jucărie în mîna destinului. Radu Afrim a venit în festival cu alte două spectacole, *Sub fiecare pas e o mină neexplodată într un razboi neterminat cu tine*, extrem de personal, pe un text propriu, despre care am mai scris, și *Dansul Delhi* (pe care nu l-am văzut încă).

Andrei Măjeri crede și el în magia imaginii, este tema spectacolului său pe un text al unui autor mexican

puțin cunoscut, Ernesto Anaya, *Las Meninas*. Sîntem preveniți de la început: „Totul este moarte renăscută. O călătorie către pieire, către sfîrșit“. Sîntem toți sortiți morții, dispariției. Și pentru că lumea este imagine, singura salvare este să supraviețuiești prin imagine, prin artă. Într-o Spanie din Secolul de Aur, dar pe date istorice transfigurate a căror garanție rămîne numele lui Velásquez, Infanta, meninele și piticii se agață de iluzia unei nemuriri prin artă. Celebrul tablou al lui Velásquez, *Las Meninas*, devine pretextul și scopul final al tăvălugului ce se prăvălește pe scenă, o explozie de culori, de sunete, de muzică profană sau religioasă – un cor de bărbați cu un bariton extraordinar, Robert Lázcko Vass –, costume care devin argumente scenografice (Lucian Broscățean și Irina Chirilă, decor), valuri de ceață și interpreți extraordinar de preciși, dintre care se desprind Imre Eva în Infanta și Szücs Evin, Velásquez, un ansamblu omogen și care funcționează la unison ca un mecanism bine uns. Infanta va avea deci tabloul ei și partea ei de nemurire, ultima scenă, o reconstituire extrem de rafinată, oglinzi, imagini ce se răsfrîng, dispar și revin, și mai ales poza finală, personajele încremenite întru eternitate, cu cuplul regal în miniatură în fundal, un citat teatral al unei pînze celebre.

Cît despre Istorie, ca să revenim la „lozinca“ festivalului, sarcina a revenit și de astă dată teatrului de inspirație socială din zona teatrului independent, construit pe mărturii și documente, în vizor în ultimii ani, celebrați azi cam peste tot sub eticheta comodă și generoasă de „30 de ani de libertate“: *Istorie la persoana I*, cu o echipă de tineri interpreți de la Teatrul „Luceafărul“ din Iași, animată de Oltița Cîntec, *Baladele memoriei* de un colectiv de la Reactor de Creație și Experiment din Cluj, dar unde am recunoscut spiritul inconfundabil al primelor texte ale Nicoletei Esinencu și lungile sale monoloage, cu sinceritatea crudă a unor vieți banale, undeva în margine (vezi seria inedită a *Dromomaniilor* sale), sau, la Centrul Educațional Replika din București, *Limite*, propus de Mihaela Michailov și Radu Apostol, o radiografie a sistemului educațional din România după spusele creatorilor înșiși, și care pleacă de la cazuri reale. Revenind la clipa magică a acestor istorii, de-a lungul festivalului, teatrul nu prea a avut de ales, le-a topit una în alta pur și simplu, în serile sale cele mai reușite. Ca, de pildă, *Itinerarii. Într-o zi lumea se va schimba*, text de Yann Verburgh și regia de Eugen Jebeleanu, co-producție ARCUB și Compania Ogres, Franța, istorie contemporană transfigurată de intensitatea ideilor și de emoția artistică, o echipă franco-română care a încheiat fericit acest Festival.

Dilema veche, nr.819, 31 octombrie – 6 noiembrie 2019



VI. CARTEA DIN SPATELE SCENEI

Călătoriile interioare ale unui „pătimăș” de teatru G. Banu, *Les Voyages du comédien*, col. „Pratique du théâtre”, Gallimard, 2012

Sînt cîteva decenii de cînd George Banu pîndește, din umbra sălii, viața de dincolo de rampa scenei. Profesorul de teatru cunoaște în detalii istoria genului, eseistul rafinat știe să găsească unghiuri de atac inedite și pasionante, și am putea citi această recentă carte a sa ca încă un ghid indispensabil pentru iubitorul de teatru contemporan. Cartea lui George Banu este însă mult mai mult decît atît: în țesătura sa densă, unde istoria teatrului e filtrată prin experiența unică a unui spectator privilegiat – sau extrem de avizat – îmi place să întrevăd chipul autorului însuși, ca motivul ascuns din covorul lui Henry James.

Traversăm alături de el cîteva decenii de teatru, declanșate de o primă constatare implacabilă: secolul regiei e pe cale să apună (*Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei* nu era parcă titlul unui volum unde odinioară G. Banu adunase în jurul lui marile nume și spectacole ale sfîrșitului de mileniu?), actorul revine în prim-plan pe scenă, loc privilegiat, pe care „regizorul tiran“, autor total al spectacolului, i-l disputase. Și aici, Banu introduce o nuanță ce schimbă dona: marele actor a fost în tot acest răstimp aliatul regizorului, conflictul a fost cu vedeta, starul ce acapara toate luminile și dezechilibra spectacolul. Și aici, Banu merge mai departe în nuanțările sale și introduce o noțiune la care ține și de care se va servi pentru a înțelege aceste cîteva decenii de teatru: actorul nesupus. Faptul că ideea sau imaginea îl frămîntă de la o vreme îl mărturisește și un alt volum al său, apărut în limba română sub acest titlu, în 2008: *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, carte editată cu sprijinul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, Nemira, 2008. Ideea era încă în germene, sprijinită de alte cîteva „miniaturi teoretice, portrete, schițe“. Cartea de acum, de la Gallimard, reia și duce mai departe aceste cîteva adevăruri cucerite „la capăt de drum.“ Greu de definit condiția actorului nesupus, „fruct al unei experiențe unice, veșnic între două realități, aici și acolo, la răscrucea dintre trecut și prezent, actor în inima unui *l'entre-deux*, căruia îi atestă și confirmă tensiunea.“ Actorul nesupus nu este actorul echilibrului și al împăcării (eu aș spune, în românește, al compromisului), ci al dezechilibrului și al arderii interioare. Această figură ideală și instabilă, flacăra ce luminează hrănindu-se din propriul trup, îi servește de călăuză

în călătoriile la care ne invită cartea lui G. Banu. Argumentele se dezvoltă și decurg unele din altele, dictate de o emoție ascunsă, extrem de personală, ce izbucnește în final într-o mărturisire ce i-a surprins pe cititorii sau criticii francezi, dar care nouă, prietenilor de o viață, nu ne era necunoscută. Da, știam de mult că la baza legăturii sale pasionale cu teatrul se ascunde o renunțare, dar care a hrănit și a amplificat împlinirea de astăzi. Și urmărind această educație sentimentală a unui iubitor de teatru în secolul său, descoperirile, aderările sale succesive, renunțările și din nou spirala altor descoperiri, în căutarea „florii“, țelul ideal din ucenicia actorului oriental, mi-am dat seama că m-am găsit implicată, ca mulți alți prieteni de meserie, de altfel, în această traversare de semne și de vârste ale teatrului, ale actorului, oglindă secretă a autorului însuși. Am regăsit aici, simplificate, adică reduse la esența lor intimă, drumuri pe care l-am urmărit pe George Banu de-a lungul anilor. Am regăsit cu plăcere darul pe care-l are, de a presăra din când în când anecdote sau frânturi din viața sa personală, căci i-a cunoscut îndeaproape pe mai toți marii scenei pe care-i citează, dar știe și să strecoare formula sau citatul ce sculptează un detaliu sau o idee și ritmează „prelegerea“. Banu ne vorbește, așadar, despre actorul a cărui nesupunere poate fi individuală sau duală (o altă obsesie sau preocupare constantă la el, vezi „Les liaisons singulières. Le metteur en scène et son acteur“, dosar coordonat de G. Banu, Alternatives théâtrales, nr. 88, Bruxelles, 2006) și care descoperă pe scenă „partea sa de exil“ citîndu-l pe Eugenio Barba; insistă apoi asupra actorului oriental, care-l fascinase la începutul uceniciei sale teatrale, revine la magicul mai '68, an de răscruce și de început pentru autorul nostru, pentru a se reîntoarce la actorul european, cu unitatea și fricțiunile sale. Un moment special merită actorul străin, cel ce vine de departe, și aici, fără îndoială, autorul însuși e observator lucid și implicat în același timp. Banu îl citează pe Chéreau, care crede că un actor nu poate fi mare decît dacă joacă în limba sa maternă, sau pe Luc Bondy, care declară că un actor „nu poate juca decît în limba în care visează.“ Din nou, mai '68 și urmașii săi au fost cei ce au îmbogățit scena franceză cu chipuri și accente venite de departe. E vorba nu atît de un joc cu limba, ci de o luptă cu ea. Banu îl citează pe polonezul Andrzej Seweryn, care a reușit să stăpînească o franceză acceptabilă, sau pe Bruce Myers, actorul newyorkez al lui Brook, superb în *Timon din Atena*, dar insuportabil în Racine. Tot la Brook, actorul african Sotigui Kouyaté era fascinant în *Mahabharata*, dar de neînțeles în Shakespeare. Cititor subtil al paginilor lui Cioran, Banu subliniază aici coexistența limbilor și identitatea contrariilor. Numele țîșnesc din nou, în alte contexte, de la Gérard Philipe și Ryszard Cieslak la Yoshi Oida și mai aproape de noi, Valérie Dréville, Hugues Quester sau Marcel Iureș, exemplar în rolul actorului nesupus. Apare ideea de coralitate, cu Dodin sau cu Peter Sellars, apoi actorul care joacă cu spatele către public (idee pe larg analizată în alt volum al său, *L'Homme de dos, peinture, théâtre*, Paris, 2000, apărut în română în 2008 la Editura Nemira, sub titlul *Spatele omului*), două posturi polemice, „frontalitatea declamă, în vreme ce actorul cu spatele murmură“, descoperirea jocului corporal, nuditatea, travestiul, în fine, actorul bătrîn, „sau timpul salvat“. Pentru Banu, „bătrînul actor de pe scenă îl răscumpără pe omul îmbătrînit din sală. În ceea ce numim *opere ultime*, întrezărim, ca în ultimele tablouri ale lui Poussin, *le tremblement du temps*, aceste spații albe ce spun oboseala, linii sau cuvinte ce și-au pierdut toată splendoarea. Construcția se destramă, autoritatea artistului e diminuată și opera pare că a scăpat de sub orice control. Fragilitatea devine virtutea supremă... artistul bătrîn lucrează cu conștiința morții, ultima operă stă măturie.“ Că George Banu e bîntuit de ideea trecerii timpului și a bătrîneții ineluctabile, pe care se pregătește s-o primească împăcat – știam, și mă revoltam cîteodată, căci ce probă mai elocventă de vitalitate, departe de stingerea finală, putem aduce decît o astfel de carte, de o bogăție și de o erudiție inepuizabile. Un mod de a privi istoria teatrului ca o

schimbare permanentă, sensibil la fiecare tresărire, gata să pornească de fiecare dată către alte aventuri. În postfața cărții, după *coming out*-ul său, și anume mărturisirea eșecului său ca actor (Să fie oare un eșec? Și Andrei Șerban, coleg de generație, a vrut să înceapă ca actor și a „deviat” către regie... două „eșecuri” care au îmbogățit mai degrabă teatrul), Banu mai face o mărturisire, ce debutează cu aceeași urmă de tristețe. Ideea că, obosit de evoluția teatrului în ultima vreme, asistă la apusul acestei arte, menite să dispară precum *Livada cu vișini*. Dar, în ultima vreme, implicat în aventura Festivalului „Shakespeare” de la Craiova și lucrînd la metaforele shakespeareiene ale lumii ca teatru, și-a dat seama că teatralitatea e parte intrinsecă a condiției umane. „Lumea va fi mereu o scenă” – și această concluzie îi dă motive astăzi să spere. Aș aminti aici un citat din Nietzsche, din notele sale pregătitoare pentru volumul rămas neterminat, *Voința de putere*: „Arta ne-a fost dată ca să ne împiedice să murim din cauza adevărului...” (citată în Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, 2012, p. 293) O consolare, dar și o explicație...

Dilema veche, nr 470, 14 - 20 februarie 2013

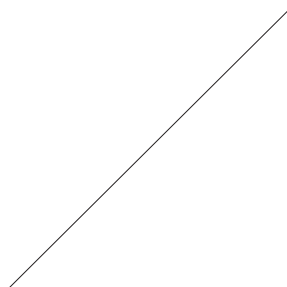
Două cărți-obiect de Matei Vișniec □

Imprudent sau vizionar, Matei Vișniec îi îndemna pe regizori prin anii 90 într-un avertisment ce preceda volumul său *Teatru descompus sau omul pubelă*, să găsească un anume „culoar”, să imagineze o succesiune a fragmentelor alese după plac, pe scurt să facă ce vor. Căci acest text în 24 de module este perfectă definiție a ceea ce Umberto Eco numea pe vremuri, *una opera aperta*, un text deschis la toate posibilitățile, la toate delirurile. Am văzut astfel versiuni de la cap la coadă sau invers, cu unul sau cu mai mulți actori, cu păpuși sau cu marionete din cartone și deșeuri, lada de gunoi în toată splendoarea ei impudică, și în fine am văzut recent un „om pubelă” prins între paginile unei cărți. Supremă „apoteoză”, căci e vorba de o carte obiect, dar obiect de artă, unde cuvîntul sau dublul său grafic se lasă prinse într-un dialog subtil cu imaginile viziuni ale unor graficieni complici. Întîlnirea s-a produs în cadrul unei expoziții „Ecritures, atmosphères et personnages”, într-o galerie pariziană nu departe de Champs Elysées, Galeria Paul Amarica, cu desene, picturi și două cărți de artist semnate de Andra Bădulescu Vișniec și Iuri Isar¹⁹⁴. Mai întîi a fost deci cuvîntul, totul a plecat de la textele lui Vișniec. De fapt, niciunul din artiștii co-autori nu face efortul să se adapteze la celălalt, e pur și simplu o coincidență de itinerarii, de obsesii, de viziuni. *L'homme dans le cercle*, în versiunea carte de artă, cuprinde 5 capitole, după cinci personaje ale Omului (din cerc, cu calul, cu mărul, cu gîndacul și la oglindă), decupate din arhitectura modulară a *Teatrului descompus* mai sus citat. Ceea ce e oarecum insolit aici este intervenția dramaturgului

194 *L'homme dans le cercle* de Matei Vișniec - Editions Transignum, Paris, în limba franceză. Ediție limitată la 15 exemplare, fiecare exemplar conține : 5 planșe manuscrise (ale autorului) în tiraj xerographique, 5 gravuri originale (pointe-sèche) de Andra Bădulescu și 5 gravuri originale (pointe-sèche) de Iuri Isar, prezentate *in folio* într-o cutie manufacturată. Aceste 15 exemplare de artist sunt acompaniate de o variantă tipărită digital, cu textul integral, în ediție bilingvă franceză-română. Ediția bilingvă a fost scoasă în tiraj limitat, numerotat de la 1 la 300. *Haches décapitées / Securi decapitate*, poeme de Matei Vișniec - Editura Tracus Arte, ediție bilingvă în tiraj limitat de 30 de exemplare cu 18 gravuri originale aquaforte/aquatinta pe placă de cupru, de : Matei Vișniec, Iuri Isar, Andra Bădulescu, Oana May Isar, Joëla Vișniec și Smaranda Isar. Cartea este acompaniată de două CD-uri (unul în franceză, celălalt în română) cu poeme recitate de autor și muzica originală compusă de Ion Bogdan Stefanescu.

care nu se sfiște să pună mîna pe penel, sau în alt volum de versuri, *Securi decapitate*, să se apuce pur și simplu de gravură (nu sunt puțini scriitorii tentați de creioane colorate, dar, dacă, de pildă, Ionesco se apucase și el la bătrînețe, mai mult din motive terapeutice, de desen, demersul lui Vișniec e realmente „profesionist”). În seria „Omului”, sunt cinci desene-text realizate de Matei Vișniec, ce s-a amuzat să-și caligrafieze textele, în ample circonvoluțiuni și traiectorii fine, sub negrul peniței ce se învîrte amețitor înăuntrul cercului... „Dacă vreau să fiu singur, mă opresc, scot creta neagră din buzunar și trag un cerc în jurul meu.” Imaginea trimite la „calligramele” lui Apollinaire dar dialogul continuă direct cu gravurile semnate de cei doi artiști graficieni. Prelungită pe pereții galeriei, în cîteva gravuri alb negru dar și cîteva tablouri unde culorile izbucnesc cu o voluptate chagalliană, lumea celor doi artiști se găsește într-o subtilă rezonanță cu fantasmalele, cu făpturile monstruoase ce populează unele tărîmuri ale scriitorului Vișniec. De cîțiva ani, Andra Bădulesco și-a construit un bestiar personal, inspirat sau la unison cu universul lui Vișniec, un catalog de himere și făpturi de coșmar: rinoceri cu carapace ca niște insecte uriașe, cai înaripați, mesageri ai celuilalt tărîm, mîțe zburlite și malefice, în mișcare, cu 5 sau 6 lăbuțe prinse în viteză, broaște țestoase monstruoase, porcușori înaripați, zburdalnici sau lăcrimoși, căci artista știe să mînuiască cu tandrețe ironia, făpturi ale preistoriei, la limita parca dintre regnuri și care se revarsă lățindu-se ca niște ectoplasme sau sunt reduse la cîteva linii de zgură pe pagina albă. Iuri Isar, grafician dar și om de teatru, prezent în cele două volume, *Omul din cerc* și apoi *Securi decapitate*, îi dă replica la rîndul său, cu alte făpturi fabuloase, care lasă locul central unei figuri umane unice, ce răzbate din hățișul de linii contorsionate, angoasate, ca dintr-un vis ce se luminează sau se pierde. Două opere de „meșteri mari”, adevărate bijuterii artizanale, unde mîna povestește și ochiul se încîntă...

Observator cultural, nr. 671, 5 aprilie 2013.



De zece ori altfel... teatre în ruptură, teatre în furtună

Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est/New Performing Arts Practices in Eastern Europe, volum bilingv, editor Iulia Popovici, colecție coordonată de Ioana Mălău, Editura Cartier / Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, 2014.

De când se tot glosează pe marginea tînărului teatru românesc, val năvalnic sau curent subteran, vezi *underground*, se simțea nevoia unei lucrări de ansamblu sau a unei puneri în context pentru a defini mai bine genul proxim și diferența specifică. Prefațînd volumul *Noile practici în artele spectacolului din Europa de Est*, Iulia Popovici recunoaște că, dacă nu este prima lucrare europeană dedicată subiectului – semnalînd două titluri dedicate deja subiectului în spațiul anglofon –, este prima tentativă „locală” de punere în pagină a unor realități recente de către cei direct interesați. Sînt alese zece țări, în ordine alfabetică – Bulgaria, Cehia, Croația, Republica Moldova, Polonia, România, Rusia, Slovacia, Slovenia, Ungaria –, la care se adaugă o *addenda*, dedicată Ucrainei, în plin război civil, unde „țara se desface bucată cu bucată”, sau despre „Teatru în vremea holerei”. Volumul este astfel un soi de autoportret colectiv, un dialog coral unde vocile preiau și dezvoltă fiecare o partitură asemănătoare, dar nu identică. Studiile, fără să fie exhaustive, sînt completate de interviuri cu personalități reprezentative, ceea ce dă mai multă concretețe sau „carne” tabloului. Unghiurile de atac sînt diferite, istorice, teoretice sau critice, de la analiza modului de producție la noile coduri estetice, de la statutul auctorial la noile raporturi ideologice și politice, cu o deschidere către toate artele performative, caracteristică noilor practici ale spectacolului. Ceea ce dă însă o unitate reală acestui mozaic de forme este dorința de ruptură. Conștiința clară că trebuie găsite forme noi, în condițiile unei libertăți relative, cînd cenzura politică a căzut, dar căreia i-a luat locul cenzura economică. Și în aceste condiții, teatrul minimalist nu este întotdeauna o opțiune estetică.

Dar dacă ruptura e comună, nu toate răspunsurile coincid. „În noiembrie 1989, mașina revoluționară a îmbrîncit teatrul în stradă și nimeni nu l-a mai adus înapoi” scrie Jan Jirik vorbind despre teatrul ceh, și regăsim aici balcoanele Revoluției despre care scria Magdalena Boiangiu într-un articol din 2000 („Alternatives théâtrales”), tratînd soarta teatrului românesc de după decembrie '89. Studiul despre „cultura teatrală cehă în cel de-al treilea mileniu” pune accentul pe schimbul de generații, pe o tradiție teatrală de prestigiu – Krejca, Radok, Svoboda. Teatrul independent apare după anul 2000 – cu noi trupe, cu o poetică precisă, teatru vizual, non-verbal, cross-over sau teatru dans – conectat la tendințele contemporane europene. În Croația, opera de artă trebuie să facă abstracție de granițele naționale, scrie Natașa Govedici, vorbind, printre alții, de un artist ca Oliver Frlić, născut în Bosnia, și care refuză violent orice identificare naționalistă, pe care o vede ca pe o formă de „intoxicație”, în spectacolele sale provocarea e permanentă, mesajul radical. În Rusia, avangarda teatrală postsovietică și viața la periferie s-au infiltrat în noul limbaj teatral, scrie Kristina Matvienko, dar pentru dramaturgul Ivan Vîrîpaev, venit din curentul teatrului documentar, piesa este astăzi, pur și simplu, un mijloc de trezire sau căutare spirituală (interviu de Ioana Mălău). Teatrul e văzut ca dezbatere socială în Slovacia, la care răspunde indirect interviul lui Radu Afrim, luat de Oana Stoica – „unde scrie că un teatru de artă nu

poate avea atitudine socială?“ Cît despre Ungaria, Andreea Tompa notează cu amară ironie: „Guvernul anterior ne-a dat bani, guvernul actual ne oferă subiecte“, esteticul și politicul se întretaie și se inter-condiționează. Iulia Popovici vorbește despre schimbarea paradigmei realității în teatrul românesc, trecut de la teatrul de autor la minimalism și documentar. Mai aproape de România, Larisa Turea scrie cu entuziasm despre teatrul moldav, o privire teatralizată despre relațiile cu realitatea, sau despre oamenii de teatru, acești „magnifici nebuni ai publicului rege“, viziune temperată de privirea lucidă a Nicoletei Esinencu, care nu-și propune să salveze pe nimeni prin artă... Este dificil să reții avalanșa de nume, de spectacole ale acestui volum extrem de bogat, scris cu febra urgenței, și mai ales extrem de împlîntat într-o realitate ce nu încetează să se schimbe. O postfață de Joanna Krakowska vorbește despre „Politicile dezamăgirii“, concluzie ce poate părea dură, dacă nu ar fi temperată de ideea de strategie din final... capitolul nu s-a încheiat, așadar, cartea aceasta, un excelent ghid despre noul teatru ce se fabrică azi în Europa, cere o continuare.

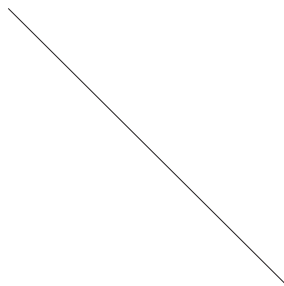
Cui îi e teamă de joaca de-a utopia?

Cristina Modreanu, *Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*, Humanitas, 2014.

„Nu înțeleg de ce oamenii se tem de ideile noi. Eu mă tem de cele vechi“ – cu această frază, un citat din John Cage, se deschide cartea Cristinei Modreanu, *Utopii performative*, dedicată teatrului american contemporan, așa cum autoarea l-a descoperit la fața locului, în ultimii ani, între scenele *underground* și studiile universitare. O carte extrem de necesară pentru spațiul românesc de azi, prin multe informații inedite și o privire critică ce surprind un corpus teatral extrem de viu și de incitant. Un fapt nou, demn de relevat pentru acest volum scris despre și pentru secolul 21, este că documentația fiecărui articol trimite la adrese electronice de site-uri cu spectacolele prezentate, sau la studii de specialitate publicate online. Subiectul devine astfel perfect disponibil în spațiu și timp. Structura cărții e construită pe trei segmente ce îmbină în aceeași respirație, fără să le disocieze sau să le opună, trecut, prezent și viitor. Un trecut încă activ, și aici autoarea invocă o analiză a profesorului său Richard Schechner, care vorbește de „avangarda conservatoare“, apropiere de termeni paradoxală, curent care nu face decît să continue forme deja inventate în anii '60 (primele *events* de la Mountain College datează chiar din anii '50), dar care mai sînt viabile și astăzi. Paradoxul acesta explică poate de ce în noile forme ale avangardei americane nu există bariere între generații. Capitolul se intitulează „Reconstrucții / Reimaginări / Revizitări“, unde regăsim nume de-acum mitice, ca Meredith Monk, Martha Graham, Laurie Anderson, Richard Foreman, Wooster Group sau Robert Wilson și al său *Einstein on the beach* (revenit recent pe scenele europene, cu șarja sa hipnotică absolut intactă). „Scena politică“ este o scurtă intruziune în prezent. Mișcări ca Occupy Wall Street sau alte manifestări, incluzînd raporturi între scenă și stradă, aduc mărturii despre un capitol pe cale să se inventeze cam peste tot în lume. Sînt aici nume puțin cunoscute sau vehiculate în presa română și chiar europeană: The Civilians, Foundry Theatre, Liz Magic Laser. Cu ultimul capitol ajungem la impulsul care a generat și i-a dat titlul cărții: *Utopii performative* sau spectacolele care au ambiția să prefigureze soluții pentru viitor. Cristina Modreanu are darul formulei șoc, cea care fixează exact cazul sau personajul. Titluri în care autoarea se implică în aceeași măsură cu protagoniștii săi. Iarăși un citat: „Viitorul e deja aici, doar că nu e uniform distribuit“ (William Gibson). Young Jean Lee, o tînără regizoare coregraf, propune „o altă formă de democrație plecînd de la principiul simplu că nu există mișcare fără încărcătură politică“, sau o altă coregrafă, Heather Kravas, pentru care coregrafia e o orchestrare a

corpului în mișcare. Sînt analizate apoi noile limbaje teatrale contemporane, sînt citați Bonie Marranca sau Hans Thies Lehmann, teatrul *multitasking*, colajul digital etc. Un articol pasionant este dedicat artei participative și spectatorului emancipat al secolului 21. Referințele sînt clare la Jacques Rancière, dar întrebările pe care autoarea și le pune, la rîndul său, pleacă de la experiențe directe, ca spectator inclus în spectacol, *Choreography for Audience*, un concept al unei coregrafe canadiene, Noémi Lafrance, sau Agoraphobia în Time Square, prinsă din ce în ce în plăcerea jocului. Este însă implicarea spectatorului o modă trecătoare care se va epuiza de la sine? Autoarea are dubii și se întreabă dacă toate aceste tentative nu sînt tocmai expresia unei noi creativități, mai mult, „nu devine acest spectator, odată convins să participe la noi structuri de spectacol, perechea în oglindă a partenerului *multitasking* generat de experiențele cu noile tehnologii pe scenă?”. Fără să tranșeze, autoarea consideră că această artă participativă are cele mai mari șanse să transforme scena contemporană de astăzi. E poate o altă parte de utopie a acestui parcurs pasionant în lumea teatrului american de azi.

Dilema veche, nr 553, 18-24 septembrie 2014



Un Paris țesut din stofa amintirilor sau enigma din covor

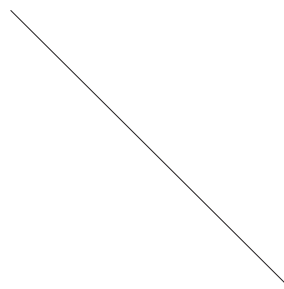
George Banu, *Parisul personal. Autobiografie urbană*, fotografii de Mihaela Marin, București, Editura Nemira, 2013, 141 pagini.

Parisul personal sau „autobiografia urbană” semnată de George Banu nu este un ghid cultural al Parisului și nici un imposibil jurnal în *raccourci* a 40 de ani de experiențe ce au marcat și definit o viață. Deși referințele culturale nu lipsesc, textul, dens și în același timp transparent, trădează omul de teatru care se pierde într-un decor, invocând personaje reale sau umbre, țesute din stofa amintirilor. George Banu hoinărește și se pierde pe străzile Parisului de ieri și de azi, pentru a se regăsi în timp: „Orașul îmi preexista, dar eu l-am organizat pe al meu.” O carte construită din fragmente disparate și care se poate lăsa citită într-o ordine aleatorie, dar care păstrează la fiecare pagină farmecul hedonist al literatului care știe să-și aleagă popasurile. Un caleidoscop afectiv, al unui itinerariu interior, un autoportet unde imaginile – superbe sînt fotografiile Mihaelei Marin, desprinse parcă din structura internă a cărții – alunecă cu eleganță între malurile Senei, șerpuiesc printre străzi și grădini, bine cunoscute, dar pe care proiectorul „personal” al autorului acestui spectacol *in progress* le dezvăluie și căroră le dă alte semnificații. Plimbarea aceasta nu e inocentă și nici fără urmări... Spațiul condensează timpul și iată-ne debarcați, alături de tînărul critic de odinioară, pe cheiul Gării de Est, în ultima dimineață de iarnă a anului 1973, în pragul unui lung exil – deși cuvîntul nu e cel mai indicat. În acel trist deceniu, drumul de întoarcere părea închis pentru totdeauna, eram obligați să ne reconstruim, fără să privim în urmă. Mult mai tîrziu, tot într-o dimineață de decembrie, increduli și năuci, am putut brusc să ne simțim mai puțin orfani. Dar asta-i altă poveste sau altă carte... Proaspăt parizian, Banu caută integrarea, dar *à sa manière*, nimic nu e simplu, totul e dublu sau *entre-les deux*: un român la Paris. Și geografia sa personală se desfășoară, astfel, în locuri mitice ale oricărui cunoscător, chiar și livresc, al Parisului, pe care Banu a avut șansa sau a știut să le aleagă. După Gara de Est, pe atunci murdară de fumul locomotivelor de altădată, urmează cartiere mai populare, dar nu mai puțin mitice, Place Pigalle sau „centrul festiv al Parisului” – unde e găzduit de un prieten, Eugen Iacob-Simion, pe atunci director de colecție la Editions du Seuil, astăzi pierdut pe harta lumii –, Centrul Censier sau La Sorbonne Nouvelle (Banu a preferat să păstreze numele franceze), rue de Rivoli, în inima Parisului, unde locuiește de peste 30 de ani, amintind, de pildă, că la două case de el a locuit, pe vremuri, Eugen Ionesco, și că i-ar fi plăcut să-i fie vecin. (I-aș aminti că, în alt secol, ceva mai sus, pe aceeași stradă, în fața grădinii de la Tuileries, a locuit Vasile Alecsandri, pe atunci ambasador al României.) Locurile sînt însă legate de oameni: cartierul Odéon-ului – de prietenia cu Emil Cioran, și mai ales teatrele în care omul de teatru și-a găsit pe deplin împlinirea –, Bouffes du Nord, alături de Peter Brook, La Cartoucherie de Vincennes și întîlnirea cu Ariane Mnouchkine, la Chaillot, alături de Antoine Vitez. Aici, ca director al revistei teatrului *L'Art du théâtre*, cu ocazia unui număr dedicat lui Cehov, a avut surpriza să fie criticat „tovărășește” de celula Partidului Comunist Francez, al cărui simpatizant era Vitez, în termeni ce-i aminteau de ședințele de prelucrare, pe vremea cînd, tînăr ziarist, înfrunta cenzura comunistă. Cîteodată, au și locurile umorul lor – așezat la o masă la celebrul restaurant La Closerie des Lilas, cu Radu Penciulescu, descoperă, pe o tăbliță comemorativă, că stau la o masă unde pe vremuri a

stat... Lenin. Nu mai era nevoie, aşadar, să dea o fugă la Cabaretul Voltaire din Zürich ca să ocupe masa unde Vladimir Ilici juca şah, lângă masa lui Tristan Tzara. Nume de oameni de teatru celebri, de la Grotowski la Luc Bondy sau Peter Handke, dar mai ales prietenii ţîşnesc la tot pasul; voi aminti doar două figuri dragi, cărora le port şi eu doliul – Dinu Kivu şi Lena Boiangiu, în scurta lor trecere prin Paris şi prin această lume...

Pe măsură ce descopeream treptat aventurile interioare ale acestei cărţi, gândul m-a dus mai întîi la Arcimboldo şi la portretele sale din fructe şi petale de flori – ar fi o comparaţie demnă de pasionatul amator de artă care este George Banu. Dar aş merge mai departe: Parisul lui Banu este dens, pasionant prin trimiteri şi reflecţii personale, nici o frază nu e poleită de dragul de a înşira cuvinte ce sună frumos, itinerariul său are o subtilitate ce se insinuează treptat printre pagini şi imagini, şi Banu recunoaşte, la un moment dat, că locurile alese, peceţile memoriei sînt ca nodurile într-un covor de la care se strînge ţesătura... Indiciu indiscret, m-am apucat să caut şi eu nodurile sau structura ascunsă a covorului, căci există undeva *une figure dans le tapis*, cheia unei enigme ce nu se lasă citită la prima vedere... În periplurile noastre pariziene, am traversat amîndoi aceeaşi pădure, pe cărări diferite, care s-au încrucişat adesea sau s-au îndepărtat. Covorul sau cartea aceasta poate să ofere cheia de cum se construieşte o personalitate, asumată în final la masa de lucru, unde eroul nostru se regăseşte şi se detestă, „nici călugăr ascet, nici dezinvolt privitor“...o „crucificare“ sub semnul consolator al teatrului.

Dilema veche, nr 522, 13 – 19 februarie 2014



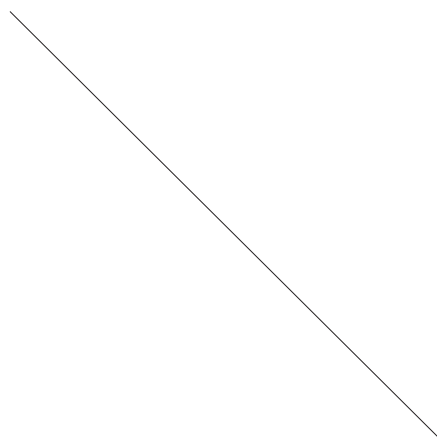
Primii cincizeci de ani dintr-o nouă Galaxie a Soarelui

Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années, Actes Sud și Théâtre du Soleil, Paris, 2014.*

Iată o carte despre o trupă de teatru universitar care, în pragul anilor '60, și-a propus să reinventeze teatrul și care, de vreo 50 de ani încoace, a devenit una dintre referințele mitice ale teatrului european contemporan. Béatrice Picon Vallin, director de cercetare la Centre National de la Recherche Scientifique Paris (CNRS), semnează aici o monografie completă, o privire istorică despre un trecut artistic și, deja prin titlu, un cec în alb pentru viitor. Este, desigur, ceea ce se cheamă *un beau livre*, o carte frumoasă, „cinste cui te-a scris“, o carte de artă, dar, mai mult decât atât, este o privire de ansamblu care lasă să intervină eroii înșiși ai acestei aventuri artistice și umane unice, o carte corală, semnată de un cercetător care știe să citească un spectacol și, mai ales, știe să facă să trăiască documentele, imaginile. Sîntem înăuntrul trupei și în același timp afară, condiție privilegiată, căci de fiecare dată, ochiul închis afară, înăuntru se deșteaptă... Théâtre du Soleil înseamnă însă pentru mulți, în primul rînd, Ariane Mnouchkine, adevărat *chef de troupe*, cea care știe să dea direcția și să insuflă energie celor gata s-o urmeze, care exprimă sufletul aventurii și îi asigură continuitatea – căci generațiile s-au perindat și s-au reînnoit mereu –, și figura Arianei (fără nici o familiaritate aici, căci prenumele a devenit simbol) se înscrie de fiecare dată în spatele fiecăror mărturii sau documente prinse în fuga timpului. Unele pepite prețioase reapar cîteodată la capătul anilor. Astfel, pe cînd jucau unul dintre primele lor spectacole, *Clownii*, în 1969, mistralul a luat pe sus cortul uriaș sub care jucau, accident absolut întîmplător, dar imaginea revine mai tîrziu, în filmul despre Molière, o scenă splendidă, cînd actorii ambulanți trec munții și vîntul le spulberă căruțele și corturile... Valuri spumegate, bătaia vîntului ce poartă departe destine și alte naufragii revin și în *Ultimul Caravanserai*, în 2003, sau în jocul de-a cinematograful, în spectacolul care a fost în 2010 – *Les Naufragés du Bel Espoir*. Trupa s-a născut așadar în 1964, în atmosfera premergătoare lui mai '68, din ale cărui utopii se va hrăni ani de zile, dar fără să cadă, în excesele sale, nici militanți sectari, nici iluminați întru marijuana. Fac fără îndoială un teatru politic, dar politicul este aici întotdeauna festiv. Ceea ce aduce cu totul nou acest grup de tineri, la început neprofesioniști, dar care au învățat meseria la greu și cu o abnegație totală, este un alt mod de a face teatru. Este o comunitate de viață și de artă, unde toată lumea lucrează cot la cot, de la spațiul pe care-l vor investi în 1970 la Cartucherie, spațiu militar abandonat, pe care-l reconstruiesc și-l amenajează, îl repopulează cu fantomele sau cu visele lor proprii – pînă la un nou mod de a se confrunta cu textul, cu jocul, cu publicul. „Reinventăm teatrul“, spunea Ariane Mnouchkine, citată de Béatrice Picon-Vallin, „acest continent misterios, veșnic de reinventat“. Va fi un teatru ce creează, de asemenea, un alt raport cu autorul, textul nu dispare, dar e creat colectiv, termenul exact este „improvizații colective“, un teatru în centrul căruia se află actorul. La început, raportul e direct cu circul, sau legat de arlechinadele *commedia dell'arte*, dar inspirat de realitățile sociale și politice contemporane. Spectacolul reprezentativ pentru această primă perioadă a Teatrului și felul cum se raportează la istorie rămîne *1789 sau revoluția trebuie să se oprească odată cu fericirea perfectă*. Un capitol important al cărții analizează datele creației colective, cum funcționează și cum se va transforma, cînd trupa introduce

unelte noi, video și ordinator, ca instrumente de lucru, în timpul repetițiilor, și se oprește pe câteva mari spectacole, Ciclul Shakespeare, Ciclul Atrizilor, sau pe marile epopei asiatice, ca de pildă *Povestea prințului Norodon Sihanouk*, când reapare un autor, Hélène Cixous. Interesante sînt, în final, „Viziunile transversale“, sau șase planșe tematice, care sintetizează câteva constante ale teatrului. Mai înfi marionetele – multe vin din teatrul asiatic, animalele – adesea mitice, precum cîinii din *Eumenidele* lui Eschil, apoi căruțele – acest atribut peste veacuri al comedianților ambulanți, vezi căruța cu paiațe, pînzele și voalurile de mătase pentru ceruri și ape în vîltoare și, bineînțeles, salutul final al actorilor. Și aici aș adăuga intrările actorilor. Ca de pildă cavalcada războinicilor din Ciclul Shakespeare, în costumele lor strălucitoare, care înconjurau publicul pe puntea laterală a „florilor“ și urcau năvalnic pe scenă, sau Agamemnon pe carul său, în Ciclul Atrizilor, ce avansa către public ca o misterioasă statuie animată, intrări ce-ți tăiau pur și simplu răsufarea. Dar cartea aceasta, care și-a propus pariul nesăbuit și a reușit să traverseze 50 de ani de teatru, mereu la soare, e greu de rezumat. Volumul se încheie cu un epilog, „La Galaxie du Soleil“, care-i reamintește pe toți cei ce s-au angajat pe drumul său, și în primul rînd publicul, mereu alături. Garanția că aventura continuă, după acești primi 50 de ani.

Dilema veche, nr 567, 24-30 decembrie 2014



Înainte, înapoi, e la fel de departe... sau cum să te cauți pe sine, înăuntru și în afară

George Banu, *Parisul personal, Casa cu daruri, fotografii de Mihaela Marin, Editura Nemira, București, 2015, 132 p.*

Mărturisesc că mă pregăteam să parcurg paginile noului volum semnat de George Banu, *Casa cu daruri*, ca o simplă urmare a *Parisului personal, autobiografie urbană*, apărut la aceeași editură în 2013, ca o urmare firească, dar fără surprize, un nou itinerar al eruditului ce știe să-și aleagă popasurile prin orașul mitic sau, la limită, un alt caleidoscop afectiv al unui itinerar interior. Am surprins astfel, de la bun început, un autoportret unde imaginile – din nou superbe fotografii ale Mihaelei Marin, complice și parteneră ce știe să privească peste umărul celui ce scrie – trădează omul de teatru ce se pierde într-un decor, invocând personaje reale sau umbre, țesute din stofa amintirilor. Punctul de plecare este de data aceasta fix, sîntem în apartamentul scriitorului. Înconjurat de martorii călătoriilor sale ce îl protejează și-l solicită. Plecăm așadar de la concret, de la un soi de muzeu personal, mai mult ca niciodată marcat de semnul teatrului – marionete, măști sau măsluite coroane regale – și subliniind încă o dată natura contradictorie a scriitorului, trăsătură pe care și-o asumă conștient, ca pe o condiție însăși a structurii sale intelectuale: dublul, neîmplinirea și relativitatea. (Banu e născut sub semnul Gemenilor, și iau aici semnul astrologic doar ca o metaforă, binevenită.) Fiecare obiect sau dar e legat însă de un eveniment și mai ales de un prieten, amintirile aduc partea lor de emoție, încărcătura de imprevizibil și deschiderea obsedantă către aceeași privire, cea a capătului de drum, obiectele par să se prindă de-acum ca într-un lanț ce se strînge din ce în ce mai mult în jurul său, cuvintele sună vătuit, ca un prelungit ecou eminescian: „Acestea sînt ultimele acorduri. Aud voci, recunosc chipuri, mîngîi cadouri. Mă întunec“. Dar pînă atunci, pînă la stingerea ce amenință parcă din spatele atîtor obiecte-semnale, „cartografia sfîrșește în elegie a cărei nostalgie consolează și devine epilog consimțit“, pînă atunci, suspinăm ca biata contesă Du Barry pe eșafod: „Encore un instant, Monsieur le Bourreau!“. Mai avem așadar răgazul să călătorim cu el din America de Sud pînă pe străzile tinereții sale bucureștene sau în casa copilăriei, toate amintirile se adună, pline de o viață ascunsă, independentă. Căci Banu este omul contradicțiilor, al dublului, iar natura sa profundă răzbate cu momente pline de viață, de lumină, pentru care are o vocație evidentă și incorrigibilă. Începe cu o expertiză a apartamentului, de tip balcanic, un soi de „maculator al vieții mele“, spune el, un amestec aparent dezordonat de obiecte, un arhipelag fără o autoritate centrală, și astfel descrierea e pentru el un soi de autoportret. Comite cîteodată imprudențe în această autodezvăluire, mărturisește, de pildă, că-i plăcea, copil fiind, să culeagă și să ascundă puii de vrabie, gestul naiv al copilăriei se regăsește astăzi în relația lui cu obiectele, adoptate, strînse de-a lungul anilor. Dar despre ce cadouri este vorba? Nimic stereotip sau banal, o sticlă de vin sau prăjituri la un

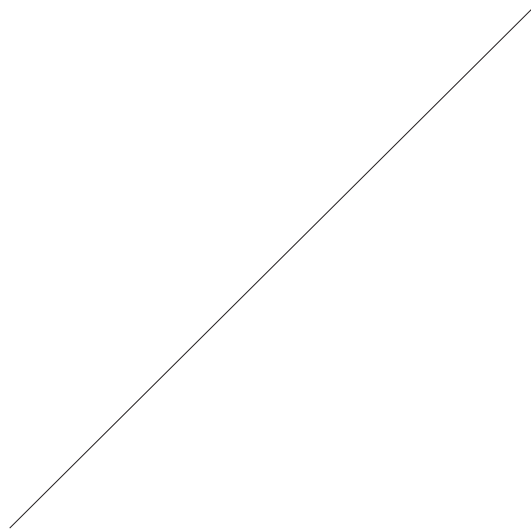
dineu amical, el alege doar cadoul ce sacralizează o relație. Și aici argumentul citat e revelator. Precum preotul spune: „Luați, acesta-i sîngele lui Iisus“, acesta-i sufletul unui prieten își spune el cînd privește darul unui prieten, în care „foșnește sufletul“ celui ce l-a dăruit. Căci Banu nu este un colecționar, atitudine la care detestă monomania, obsesia ce reduce aura secretă a obiectului ales. Dar surpriza cea mai importantă am avut-o, citind această carte, cînd am deslușit, mai adînc, una din componentele acestei atitudini duale, pînă unde poate merge această mărturisită „indecizie cronică“, aceste coincidențe contradictorii sau – cum îl cita Eliade pe Nicolaus Cusanus – această *coincidentia oppositorum*. Mecanismul acesta funcționează la el ca o alternanță salvatoare, iar spiritul religios, real, e înțeles mai degrabă ca o căutare spirituală constantă. „Pereții cu Iisus și sfinți, Fecioare și rugăciuni îmi servesc de consolare, de înălțare prin împlinire de sine. Pe oaspeții laici îi privesc dimineața, pe martirii sacri în noapte, ca și cum mi-ar plăcea să încep ziua prin păcat și să o termin prin răscumpărare. Ambele îmi sînt necesare.“ Desigur, în aceste exerciții mnemotehnice, de resuscitare a emoției, de reanimare a timpului trecut, există o contaminare proustiană, dar în același timp o tehnică de criminolog: „obiectele îmi apar ca amprente pe care le pot examina“. Privirea, niciodată neutră, e mereu îndreptată spre interior, ochiul închis afară, înăuntru se deșteaptă...

Dar dacă obiectele pot anima un eveniment, un fragment de viață, Banu rămîne un călător singuratic, ce reconstituie drumuri sau urma unor prieteni. Pereții biroului său sînt acoperiți de o serie de Iisus, crucificați, dar fără cruce, ca embleme ale unei suferințe purificate, căci lui Banu îi repugnă excesul. Primul Iisus e legat de o călătorie la Caracas, oraș legat de numele unei iubite din tinerețe și mai ales de mitul revoluției sud-americane. Amintirile acestei călătorii, una din primele de cînd pășise în „lumea liberă“, reînvie o epocă, aduc o anecdotă savuroasă și neașteptată despre un scriitor polonez, un mit pentru noi, cei rămași în Estul comunist, Mrozek, devenit apoi prieten al autorului. Un alt Iisus îi revine în dar de la Andrei Șerban, prietenul ce nu iubește obiectele, căci locul lor este la muzeu. Șerban îl primise și el în dar, e adevărată poate zicala „Dar din dar se face rai“... Astfel, Șerban, ca „regizor care știe să distribuie interpretii și să investească spațiile“, a intuit că acest obiect de artă îi era destinat. Un Iisus fără cruce și fără brațe. Sculptat odinioară de Gheorghe Apostu și scăpat de la un incendiu al atelierului acestuia, sculptorul nu l-a mai curățat, preferînd să păstreze semnele focului, un Iisus trecut prin flăcări. De atunci îl are sub ochi și, lucrînd, îi simte prezența: „Însoțitor de zi și de noapte. Andrei, mulțumesc! Acest Iisus mă însoțește și mă ajută să îmbătrînesc“. Obiectele par să vină apoi singure, ghidate de duhul ascuns al prieteniei: așa sosesc într-o dimineață ploioasă marionetele italiene, apoi un Moș Crăciun din Australia, ca un mesaj de dincolo de mormînt, și destinul ciudat al coroanei lui Macbeth, dintr-un spectacol montat de Aureliu Manea, cadou primit mai întîi în România, recuperat la Paris și reîntors în cele din urmă la Manea, ca un alt mesaj postum al unei prietenii peste ani și granițe. Ar mai fi, cu încărcătura lor de pitoresc sau de inedit, oul de struț, de la Mișu, neobosită și simpatcă „egerie“ a Festivalului de Teatru din Sibiu, un cui din Coloana infinită a lui Brîncuși, un crochiu de Balthus cu portretul lui Artaud tînăr și nealterat de droguri și bătrînețe, sau o oglindă iraniană, ce prilejuiește o neașteptată punte sau complicitate în timp între Bucureștiul sub obroc al tinereții autorului și spiritul disident ce animă încă apartamentele intelectualilor din Teheran. Banu îl citează la un moment dat pe Ibsen, o replică din *Peer Gynt*: nu posezi cu adevărat decît ce nu ai... La *Peer Gynt* m-am gîndit și eu de la bun început, mai ales la actul V, unde, după strania scenă a vinderii la licitație a obiectelor eroului, urmează un moment de o simplitate dureroasă, moment-cheie al personajului și al căutărilor sale: rămas singur în scenă (și aici, în amintirile mele, reînvie

spectacolul de odinioară al lui Patrice Chéreau, cu Gérard Desarthe, singur pe podeaua deșertă a scenei), Peer cojește rînd pe rînd o ceapă și, cu fiecare coajă desfăcută, se desface de sine, de tot trecutul și amintirile sale, pentru a ajunge la miez, sau la esența eului său. Un soi de asceză budistă, de cunoaștere de sine, de coborîre spre sine. Totul se joacă de acum înainte în interior. „Înainte, înapoi, e mereu la fel de departe / Înăuntru, în afară, e mereu la fel de scurt“... Ocolul, ne spune Ibsen, se face întodeauna prin tine însuși...

Și iată-mă pornită să degust un itinerar artistic personal al unui prieten de o viață și să realizez că, de fapt, am pătruns în domeniul secret al unor întortocheate itinerarii spirituale, fața ascunsă a unui om de teatru încărcat de daruri dragi și de pierderi dureroase, ce se lasă surprins în intimitatea protectoare a câtorva „coji“ de aduceri aminte.

Dilema veche, nr 601, 19-25 august 2015



Ultima utopie teatrală a secolului trecut

Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale 1963-1983*, Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2017.

Ziarist pe vremuri la *Libération*, cotidian fondat în 1973 de Jean-Paul Sartre, Jean-Pierre Thibaudat a rămas fidel tuturor aventurilor teatrale, sau teatrului pe cale să inventeze noi forme, noi relații, așa cum a fost, în deceniile '60-'80, Festivalul mondial al teatrului de la Nancy. Volumul pe care i-l dedică astăzi este o cronică pasionantă a acelor ani febrili, când tînărul teatru internațional și-a dat întâlnire în inima Lorenei, răscruce a tuturor utopiilor. Nancy era o sărbătoare, ne spune Jean-Pierre Thibaudat, anii 1963-1983 au răsturnat pur și simplu peisajul teatral francez. Cartea sa este povestea acelor ani legendari, ultimul mare festival al secolului trecut. Tonul e viu, pătaș, căci principalul atu al acestui volum impresionant, de peste 400 de pagini, *grand format* și cu zeci de fotografii, este pasiunea evocărilor. Autorului nu-i place scrobeala doctorală, nu asfixiază paginile cu note în subsol, deși totul e precis, cu un index de nume și o cronologie la final, pîndește însă detaliul revelator și uneori anecdoticul, unde se ascund adevărul și spiritul vremii, ca diavolul ce se ascunde, cum bine știm, în detalii... Nu există, pentru moment, un fond de arhive constituit, documentele trebuie căutate la toți partenerii. A consultat zeci de persoane: „Memoria Festivalului este de asemenea imaginară, recompusă. Nu am contrariat-o, nici bifat-o. Am redat-o așa cum mi a povestit-o fiecare“. Cartea este scrisă la timpul prezent, totul trăiește parcă din nou, alături de noi, forța vitală a acestui trecut e intactă. Firul povestirii decurge cronologic, cu o scurtă punere în pagină a principalelor evenimente politice sau culturale care au marcat perioada. 1963, subintitulat „Dionisiile internaționale“, este anul cînd De Gaulle ajunge la putere, se încheie războiul cu Algeria, Beatles și Rolling Stones cuceresc Europa... Prima ediție e cuminte, opt țări cu 12 spectacole. Important: se va juca întotdeauna în limbile țărilor invitate, fără subtitrare. Principala consecință: sensul cuvintelor devine secundar față de forța jocului, a imaginilor. Multă vreme, festivalul va fi programat în aprilie, înaintea examenelor universitare. Pe atunci, Nancy avea o populație de 120.000 de locuitori și 11.000 de studenți. Spectacolul de deschidere, cu o trupă universitară, este piesa lui Camus *Caligula*, cu Jack Lang în rolul titular, creatorul destivalului și viitorul ministru socialist al Culturii, în 1981. În 1964, festivalul invită lumea întreagă, devine „mondial“. Se vorbește aici pentru prima dată de creație colectivă, apropo de studenții veniți din Varșovia sau din Wrocław, și mai ales de Guild Theatre Group din Birmingham. Grotowski vine pentru prima dată pentru o conferință. Primul său spectacol va ajunge în Franța de-abia peste trei ani. În 1965 izbucnește războiul din Vietnam, temă centrală în multe spectacole, contestatate și angajate. Este creat CUIFERD (Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique), istoria sa fiind

legată de cea a Festivalului. În 1966 apar personalități cunoscute, Bernard Dort, Denis Bablet, Gabriel Garran. 1967 este un an de răscruce: 24 de trupe din 21 de țări, festivalul devine din ce în ce mai mult un festival al tînărului teatru mondial.

În 1968, festivalul își face propria revoluție. Sînt descoperiți americanii Bread and Puppet, teatru de măști și marionete uriașe, cu *Fire* și un *Un om își ia rămas bun de la mama sa*, spectacole despre războiul din Vietnam. Apar alte trupe americane, San Francisco Mime Troupe, Open Theatre, Café La Mamma (unde Andrei Șerban ajunge în 1971), de asemenea suedezul Michael Mechke cu *Ubu Rege*, spectacol de marionete cu care Meshcke venise și la București în 1965. Ritmul festivalului devine infernal, un maraton de patru spectacole pe zi. 15 zile mai tîrziu, la Paris, studenții ocupă Odéon-ul. În 1969, primăria diminuează subvențiile, nebunia din mai '68 trebuia plătită... un spectacol din două este o creație colectivă, teatrul coboară în stradă. În 1969, festivalul devine o cutie de rezonanță a teatrului american, Luis Valdez cu Campesino, și din nou Bread and Puppet. În 1970, festivalul face o pauză și devine bianual. 1971 este realmente un an excepțional, marcat de cîteva mari prezențe: Robert Wilson cu *Privirea surdului*, ce izbește ca „o lovitură de măciucă“, spune Thibaudat, japonezul Shuji Terayama, Living Theatre și Tadeusz Kantor. În 1972, Lang e numit director la Teatrul Național de la Chaillot și părăsește festivalul, deși nu e niciodată departe. Începe o epocă de tranziție, gestionată de Bogdan Lew și apoi de Michelle Kokosovski. Sub conducerea ei sosește, în 1976, spectacolul lui Radu Penciulescu, asupra căruia Thibaudat se oprește îndelung. Festivalul are ca temă comicul popular și reunește spectacole diferite ca Teatro Campesino, italianul Dario Fo, Bread and Puppet și *Ubu Rege* de Radu Penciulescu. Cronologia spectacolelor din final citează mai multe titluri românești: în 1970, Teatrul Universitar „Podul“, cu o creație colectivă, *Ultima lecție*, și *Escorial* de Ghelderode, în regia lui Dinu Cernescu la Teatrul „Nottara“, cu Ștefan Iordache. În 1971 este invitat Teatrul de marionete din Constanța cu *Copilul din stele* după Oscar Wilde și *Riga Crypto și lapona Enigel* după Ion Barbu. În 1977, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț prezintă o adaptare după basmul lui Ispirescu *Tinerețe fără bătrînețe*, în regia lui Edi Covali.

Thibaudat notează că festivalul atinge apoteoza sa populară cu *Ubu la Nancy* care traversează orașul de la ora 10 dimineața, triumfă la balconul primăriei și se termină spre miezul nopții la teatrul permanent (în construcție). „Piesa lui Alfred Jarry, scrie Thibaudat, devine povestea unui puci, o adaptare liberă pentru a-i onora mai bine impertinența. Nu este nici o procesiune, nici un simplu spectacol itinerant, este o luare în stăpînire a orașului, exuberantă și plină de gaguri, cu lovituri de teatru prevăzute sau inopinate și momente de improvizații burlești. Regizorul Radu Penciulescu este un star în țara sa, România, trăiește în exil între Paris și Suedia, unde predă la Institutul Dramatic din Stockholm.“ Pentru Radu Penciulescu, piesa lui Alfred Jarry este „o glumă de școlari și nu o farsă de intelectuali“. Ubu este Alain Salomon, un actor de la Théâtre du Soleil; *Mère Ubu* – Denise Péron, soția actorului Daniel Emilfork. Radu Penciulescu povestește geneza spectacolului: „Cu doi ani înainte, un emisar al Festivalului a văzut spectacolul meu cu *Regele Lear*, care făcuse scandal în România. Și Jack Lang mi-a propus să fac ceva în festival în jurul ideii de comic popular. Nu venisem niciodată la Nancy. Părăsisem România lui Ceaușescu, ca și mulți alți regizori din țară. Trăiam atunci la Paris, îmi petreceam zilele prin cafenele. Era vară, era foarte cald și decid să mă duc la cinema, într-o sală cu aer condiționat. Dar la casa de bilete mi se spune că sistemul e în pană, intru atunci în prima sală la întîmplare și cad peste un film documentar despre venirea la putere a lui Pinochet. Ai fi zis o punere în scenă cu Ubu, complotul violent al unui

tip infect, fără scrupule împotriva ordinii stabilite. A fos un declic.“ La Nancy, Michelle Kokosowski îi arată sediul Teatrului Permanent. Lui Penciulescu îi place mult acest spațiu vid unde nu mai rămăsese decât ascensorul. Aici se va desfășura finalul acestei zile nebune, *Ubu*, repetat 15 zile. Totul a început însă cu o improvizație uriașă. „Mergeam seara pe străzi și în fața unei prăvălii sau a unei clădiri ne opream și schimbam idei șușotind între noi. Alte trupe din festival, ca Ridiculous Theatre, ni s-au alăturat în mod spontan. Am cerut și am obținut ca pompierii din Nancy să fie plasați la un punct din parcurs. *Mère Ubu*, în picioare în limuzina Cadillac, le zicea: «Domnilor pompieri, faceți-vă datoria!» și ei stropeau mulțimea. Ne documentaserăm de asemenea despre actualitatea franceză și viața locală. Era o scenă la grădina zoologică unde *Père Ubu* discuta cu un leu bătrîn și ce discutau se referea la diamantele primite de Giscard d’Estaing de la Bokassa. La un alt moment, convoiul s-a oprit într-o piață. Mulțimea se adunase și atunci, de sub picioarele oamenilor, un capac de la canalizare a început să se miște și din subteran ieșeau actorii. Toată lumea rîdea și făcea legătura cu o spargere care făcuse prima pagina a jurnalelor: niște gangsteri pătrunseseră într-o bancă din Nancy trecînd prin canalizare. Îmi aduc aminte că la un moment dat, apropiindu-ne de Piața Stanislas – avusesem acordul primăriei pentru a saluta mulțimea din balconul primăriei –, niște activiști maoiști au vrut să ne-o ia înainte. Ne-am bătut cu ei pe bune, dar în cele din urmă tot *Père Ubu* și *Mère Ubu* au apărut salutînd mulțimea de pe balconul primăriei. După asta ne-am îndreptat către Teatrul Permanent și am jucat *Ubu*. La sfîrșit intrau două camioane, încărcam toate restul de decor pe care îl distruseserăm, tot ce mai era pe acolo, manechine și la sfîrșit urcau și actorii. Cele două camioane ieșeau pe poarta mare și se îndepărtau. Publicul rămînea singur, fără să știe dacă trebuie sau nu să aplaude. Pentru un regizor mai degrabă tradițional cum sînt de obicei, rămîne o amintire extraordinară.“

Au mai urmat cîțiva ani, dar energia nebună a începutului dispăruse. Festivalul se stinge încet și se oprește definitiv în 1983. Festivalul de la Nancy a fost un festival de hîrtie, scrie Thibaudat, făcînd aluzie la avalanșa de corespondențe trimise de organizatori, și își încheie cartea pe ecranul unui computer. Totul e spus aici. Nancy a fost o epocă, „festivalul era un carnaval. Totul era posibil. Mulți își amintesc de festival ca de timpul tinereții lor. Nostalgie, amărăciune și dulce strîngere de inimă se amestecă aici. Cît de repede a trecut timpul! Era un alt secol!

