

Ce nu se vede din România

M-am gândit îndelung cum aş putea categorisi montări, recent văzute, aparţinând unor creatori de teatru cunoscuţi prin, pe lângă inventivitatea neobişnuită, faptul că au lansat ei înşişi principiile după care să fie judecaţi. În momentul de faţă, nu dispun decât de o singură unitate de măsură adecvată, cea care mă îndeamnă să adun spectacolele după întristătoarea lor calitate de a fi teatru pe care nu l-aş fi putut vedea în România, nici măcar poftit în vizită. Este genul de artă despre care ar fi bine, ca norocos martor al ei, să... vestesc, nu să povestesc.

Contemporan şi inteligibil?

Înainte de Lacul lebedelor al lui Mats Ek (lucrat împreună cu Cullberg Ballet din Suedia), eram destul de sceptică în ceea ce priveşte facultăţile mele, ca neiniţiată în domeniu, de a pricepe şi afla bucurie în *show*-ul unui coregraf contemporan. Am avut, însă, o surpriză: contemporan, în dans, nu înseamnă abscons. Dimpotrivă, ceva care să mă zgândăre pozitiv pe mine, spectatorul de acum. În cazul de faţă, „acum” este destul de relativ pentru că producţia datează din 1987, însă în cazul unor artişti de asemenea calibru

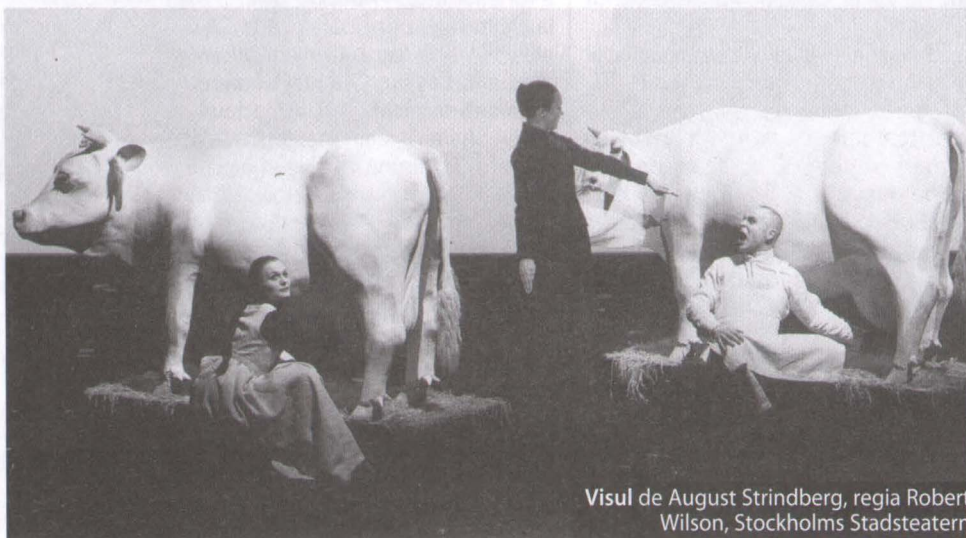
timpul pare că se socoteşte altfel. Este limpede că mare importanţă are, în spectacol, nu doar intervenţia coregrafică a lui Ek, în a cărei modernitate nu există ostentaţie (lipseşte, de pildă, nejustificata târâială repetată pe sol, sau membrele „dislocate” din încheieturi, atât de frecvente în dansul românesc). El schimbă, oarecum, povestea şi scutură clişeele asociate cu ea. De pildă, lebedele sunt lipsite de graţia originală. Mats Ek păstrează rochiile-tutu, dar adaugă o picanterie: capetele ludoitoarelor lacului sunt rase. Aşa, balerinele dobândesc un aer stângaci şi hermafrodit (de altfel, vreo trei lebede sunt bărbaţi). Mişcările sunt apăşate, uneori se calcă larg, milităreşte, cu degetul mare de la picior atingând fruntea ca şi cum, scoasă din mediul ei lichid, lebăda nu ar şti să meargă şi s-ar chinui să-şi găsească echilibrul. Regina lebedelor, Odette (Julie Guibert), nu mai este suava şi romantica iubită. O înlocuieşte o femeie străşnică, la propriu şi la figurat, care seduce şi domină, bate amarnic din piciorul musculos, aruncă ocheade cu îndrăzneală, dezvoltă o mimică ce nu aparţine canoanelor feminităţii, toate fără ca, totuşi, să fie mai puţin atrăgătoare decât prototipul ei edulcorat. Unul dintre momentele-cheie ale montării este atunci când ea, cu

spatele la public, se propteşte pe picioare, se încordează uşor pe vine, ca în teatrul japonez, şi îşi întoarce torsul şi privirile către prinz, făcând semn cu capul: „Urmează-mă”.

Teatru fără „de ce”-uri

Dacă Mats Ek mi-a spulberat rezerva faţă de dansul contemporan, americanul Robert Wilson, cu al său *Visul de Strindberg*, dimpotrivă, mi-a accentuat un fel de sentiment de intimidare pe care-l inspiră, de obicei, geniile. Un amestec de teatru-dans (sau dans-teatru), teatru-scenografie, teatru-muzică etc., spectacolul este pe cât de încărcat de semne teatrale şi pe cât de matematic construit, pe atât de „plictisitor”. Nici vorbă de acţiune, crescendo, punct culminant şi deznodământ. Pe de o parte, imaginile sunt de o vizualitate copleşitoare, datorată combinaţiilor dintre culoare, lumină şi formă, coborâte din Kandinski, Magritte sau Piet Mondrian. Pe de altă parte, se poate stabili o asemănare cu teatrul asiatic, în ritmul complet ne-european, de ritual, în tăceri, muzică (mai curând, ansamblu de sunete), mişcările prelungi, pasul nefiresc, dansat parcă, imobilitatea feţei, privirea fixă sub sprâncenele încruntate. La toate astea se adaugă limba suedeză, a cărei duritate, „cubism” şi linie frântă seamănă teribil a incantaţie străveche. Aceste din urmă trăsături s-au ridicat la puterea a doua dacă pun la socoteală faptul că, în seara reprezentaţiei pe care am văzut-o eu, s-a defectat traducerea simultană care apare pe un ecran deasupra scenei. Oceanul lingvistic a devenit, astfel, pe cât de nepătruns, pe atât de exotic.

Lăsând la o parte textul, „de ce”-urile spectacolului au fost teribil de subtile, într-un fel, chiar, subtilizate cu desăvârşire. Nu am depistat (necesitate, cu dezvâţ, creată de teatrul pe care-l vedem cel mai adesea) un sistem causal potrivit căruia regizorul să-şi fi însălat simbolurile şi semni-



Visul de August Strindberg, regia Robert Wilson, Stockholms Stadsteatern

ficațiile. În consecință, receptorul este nevoit să-și inventeze propria poveste, punând cap la cap semnele existente, neinteligibile în sine. Am avut sentimentul că Bob Wilson a renunțat să se mai adreseze spectatorului și face artă doar din pasiune, pentru propria plăcere.

Din producția lui Wilson a lipsit aproape complet emoția, cu câteva excepții notabile, când ea exploda într-un gest, o privire, o imagine aparent ne semnificative. Un singur exemplu. După ce a fost trimisă pe Pământ de către tatăl său, zeul Indra, ca să cunoască neputințele oamenilor, Agnes zboară, la finalul piesei, înapoi la cer. Cum se poate transforma în spectacol o asemenea indicație de regie, pe care numai Strindberg o putea nota? Actrița (Jessica Liedberg) urcă o pantă îngustă, pășește ușor, ca o gimnastă, își ține încheieturile mâinilor unite la spate, de parcă ar fi prinse în cătușe, dar își mișcă palmele cu o grație supraumană, asemenea cozii fluturate a unui pește.

Ce oglindește teatrul imprevizibil

Lipsa de cauzalitate a montării lui Wilson pare că este foarte la modă în teatrul de azi. Să nu ne înțelegem, însă, greșit: faptul că, pentru unii, s-a cam consumat înșiruirea logică de evenimente dramatice nu înseamnă că, în producție, nu există o schemă internă foarte riguroasă și că totul este sub tutela haosului. Cred că a fi incoerent cu măsură și sistem este foarte dificil.

Potrivit lui Robert Lepage, regizorul canadian al spectacolului **The Far Side of the Moon** (Fața îndepărtată a Lunei, cea care nu se vede) și lui Simon McBurney din compania engleză **Complicite**, directorul de scenă al lui **Noise of Time** (Zgomotul timpului), teatrul înseamnă a spune o poveste, a comunica ceva publicului, nu a arata. De aceea, cauzalitatea s-a mutat pe planul doi și a fost înlocuită de o lungă expozițiune, ca într-o conferință în care se enumeră fapte, argumente, idei.

În primul rând, textele sunt scenariile scrise nu de un dramaturg, ci de trupa sau artistul care concepe și joacă spectacolul. **Noise of Time** prezintă viața lui Șostakovici în perioada comunismului, grupând amintiri ale lui și despre el. **The Far Side...** se oprește asupra omului în spațiul interstelar și în cel pământean, adică asupra ființei între infinitul cosmic și cel familial.

Cu ocazia celor două producții, mi-am revizuit părerea despre rolul proiecției video în teatru. Ea apare ca o exemplificare care, dacă e inserată la momen-



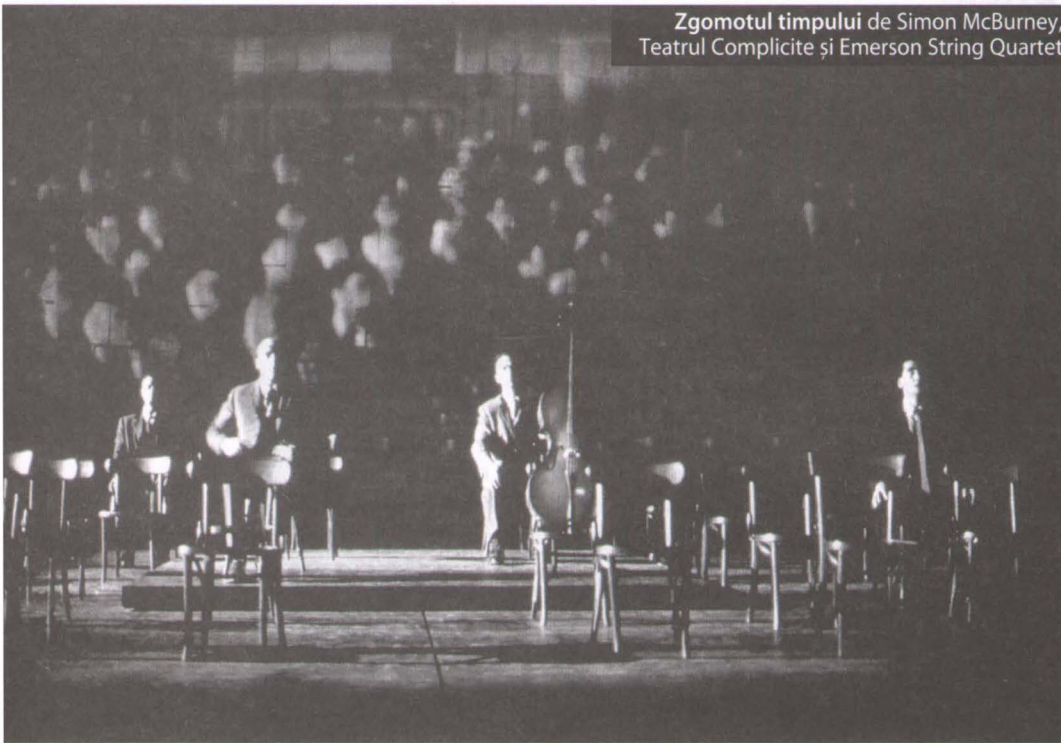
Lacul lebedelor, coregrafia: Mats Ek, Cullberg Ballet

tul potrivit, fără să facă notă discordantă, potențează teatralitatea contextului scenic. De exemplu, în **Noise of Time** sunt proiectate alternativ, pe un ecran făcut din partituri cusute una de alta și care flutură ușor, mâinile lui Șostakovici, poze de familie, filmulețe cu episoade din viața personajului. Alteori, aceleași proiecții se desfășoară, în loc de ecran, pe haine: rochiile iubitei sau costumele lui proprii sunt mânuite ca niște marionete de către actori care, pe întuneric, țin în mâini o lanternă ce luminează straniu țesătura. La Robert Lepage, pe de altă parte, inserțiile video sunt mai aride, dar „dau bine” în montarea care, pe alocuri, se vrea un documentar științific: reportaje din diverse incursiuni ale cosmonauților pe Lună. În *show*, tot cu ajutorul proiecțiilor, hubloul navei spațiale se schimbă în

fereastră de avion, în mașină de spălat sau în acvariu. Nu mai puțin, aceeași tehnică îl ajută pe Lepage ca, spre exemplu, ceea ce el face cu spatele la public să fie vizibil spectatorilor în detaliu filmat, prin proiectare.

Vă întrebați, probabil, cum de această „polologie” fără tensiuni de tip dramaturgic evident poate fi altceva decât o lungă plictiseală. Tocmai pentru că artistul este preocupat să comunice cu spectatorul, nu să-i întoarcă spatele ca să-și vadă de treabă între „patru pereți”, producția respectivă se străduiește să inoveze și să surprindă în fiecare moment. **Noise of Time** ne confruntă cu rolul tăcerii în raport cu muzica și invers. De exemplu, îl vedem pe Șostakovici primind, săptămânal, un prieten cu care obișnuiește să tacă împreună. După ce prima jumătate a spectacolului ne po-

Zgomotul timpului de Simon McBurney,
Teatrul Complicite și Emerson String Quartet



vestește despre muzician, în a doua parte, Emerson String Quartet (cu care compania Complicite colaborează la această montare) cântă cvartetul pentru trei vioară și un violoncel, ultimul scris de compozitor. Momentul înepene cu o tăcere suficient de lungă (una similară se naște în finalul reprezentației, dar de data asta îi aparține publicului, care nu îndrăznește să aplaude). În loc de concert, vedem un soi de spectacol de muzică. În timp ce

cântă, cei patru instrumentiști se comportă ca niște actori. Asta nu doar la nivelul concentrării; par a comunica unii cu alții sub formă de „dialog” sau „monolog”, adesea chiar sunt poziționați pe scenă de parcă ar vorbi, merg în timp ce cântă etc.

La capitolul inovații și surprize scenice, Robert Lepage stă foarte bine. Inovator este simplul fapt că actorul-regizor își creează tot timpul, pe scenă, un interlocutor nevăzut cu

care dialoghează ireproșabil din punct de vedere tehnic: pauzele în vorbire, mimica, gândurile pe care aproape că i le vezi te iluzionează perfect, al doilea personaj este în fața ta.

The Far Side... începe cu o oglindă îndreptată spre public. Conexiunea cu subiectul producției este explicată chiar de către regizor: Luna este o oglindă a Pământului. Tot cu o oglindă se termină reprezentația. Ultima scenă te lasă cu respirația tăiată. Așezat pe spate, pe scândura scenei, Lepage face, cu picioarele în aer, complicate mișcări de balet, care se reflectă în oglinda îndreptată spre public. Ce se vede în ea? Imaginea răsturnată arată un om care zboară în spațiu, face tumbe prin aer, se sprijină cu mâinile de obiecte, se lovește de pereți.

De ce am adunat aceste producții după un criteriu neestetice și, ar zice unii mai patrioți, puțin jignitor, acela de a nu le putea vedea în România? Nu pentru că noi, aici, nu am avea idei originale sau artiști talentați, ci fiindcă în teatrul autohton se petrece un fenomen ciudat: normalitatea a devenit excepție. Un spectacol de serie, ritmat, cu actori antrenați vocal și corporal se întâlnește atât de rar încât, de apare, este laudat mai mult decât se cuvine. Poate că e de folos, din când în când, să ne mai amintim ce se numește „eveniment teatral” în alte țări.

Mirona Hărăbör

talon de abonament

pentru România

3 luni ■ 30 000 lei

6 luni ■ 60 000 lei

pentru Europa

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 70 USD

pentru America

3 luni ■ 20 USD

6 luni ■ 39 USD

12 luni ■ 68 USD

începând cu luna _____

Am plătit prin mandat postal numărul _____

în contul nr. 0124378914 deschis la banca
ING BARINGS pentru SC NDC SRL București,
Oficiul Poștal nr. 33 C.P. 130

Talonul de abonament împreună cu dovada
plății vor fi trimise pe adresa: SC NDC SRL,
Oficiul poștal nr 33, Cp 130, sector 1, București

ATENȚIE!

Plata abonamentului se face până la data de 20
a lunii, acesta fiind onorat în luna imediat următoare.
Pentru informații suplimentare contactați-ne la tel:
(01) 223 21 00 sau 223 21 01

Nume _____

Prenume _____

Sex _____

Vârsta _____

Ocupația _____

Adresa _____

Localitate _____

Județ _____

Cod Poștal [] [] [] [] [] []

Telefon [] [] [] [] [] [] [] [] [] [] [] []

Data _____

Semnătura _____