

MOTIVE ȘI MOTIVE

IONA de Marin Sorescu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** •
Data premierei: 23 octombrie 1991 •
Regia și scenografia: Ioan Ieremia •
Distribuția: Radu Iłcuș [Iona].

Pare-se că maxima concizie critică înregistrată de istoria cronicii dramatice a fost atinsă de un recenzent care, într-un ziar occidental, și-a rezumat opiniile despre un spectacol în felul următor: «La Teatrul X se joacă piesa Y de Z, montată de W. De ce?». Mărturisesc că, văzând Iona la Național (sala Atelier), mi-am adus aminte cu invidie de această poveste (adevărată); cu invidie, pentru că, iată, sînt nevoită să folosesc mult mai multe cuvinte pentru a exprima, în esență, aceeași concluzie. Dar, de fapt, pentru ce s-a montat Iona la Național? Pentru valoarea literară și — virtualmente — teatrală a acestei monodrame cu destin vitreg

pe scenele românești? Posibil. Pentru că un actor mai rar folosit a vrut să-și «încearcă puterea» cu un text care, a socotit dînsul, i-ar pune în evidență resursele într-un mod mai convingător decît au izbutit rolurile ce i-au fost încredințate pînă acum? Probabil. Pentru că un asemenea spectacol se lucrează ușor, costă puțin și sporește în timp-record numărul de premiere ale teatrului? Sigur. Pentru că așa se încheie (temporar, dar oricum!) gura celor ce deplîng (conjunctural și interesat, dar oricum!) neglijarea dramaturgiei originale de către «prima scenă a țării»? Mai mult ca sigur. Asadar, numai motive nobile și unanim apreciabile au făcut ca regizorul Ioan Ieremia și actorul Radu Iłcuș să ne invite a asculta vreme de aproape două ore un text la a cărui «descifrare» contribuția celui dintîi a constat în sugerarea similitudinii dintre Christos și Iona (pus, în final, să se cațere pe un impunător os de pește în formă de cruce), iar a celui de-al doilea — în debitoria vorbelor monoton-jalnic, cu o expresie de stupoare blajină încremenită pe chip. Rămîne de văzut dacă și publicul va avea motive să vină la spectacol.

A.G.

UN EVENIMENT DE LABORATOR

MAȘINĂRIA HAMLET de Heiner Müller. Traducere de Adriana Popescu • **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** • Data premierei: 5 noiembrie 1991 • Regia: Robert Wilson • Direcția de scenă: Ann-Christin Rommen • Scenografia: Vera Dobroschke, după concepția lui Robert Wilson • Ilustrația sonoră: Scott Lehrer • Distribuția: Cerasela Stan, Ecaterina Nazare [Femeie în scaun turnant], Simona Măicănescu [Femeie sprijinită de copac], Iuliana Moise [Femeie în picioare], Raluca Penu [Femeie 1 la masă], Cecilia Birboră [Femeie 2 la masă], Tatiana Constantin, Liliiana Hodoroșea [Femeie 3 la masă], Vasile Filipescu [Bărbat privind peste zid], Mircea Anca [Bărbat șezînd...], Cornel Gabără [Bărbat la masă cu o carte], Constantin Florescu, student [Bărbat aplecat în față], Eugen Cristea, Alexandru Bindea [Bărbat aplecat în spate], Vasile Toma, student [Bărbat legîndu-se...], Carmen Ionescu [Femeie rătăcind prin spațiu], Emil Mureșan [Bărbat în spatele femeii], Ovidiu Moș, student [Mystery man], Alexandru Dragoș Preda, student [Clicks].

Danemarca, cine nu știe, e atunci cînd ceva e putred în acel loc. Apărută o dată cu viața și continuîndu-și lucrarea fără răgaz, guvernată de certitudinea că are întotdeauna ultimul cuvînt, putreziciunea urcă în planul moral simultan cu nașterea istoriei. Prin urmare, Danemarca e oricînd și oriunde. Sau, cum spune Heiner Müller într-o frumoasă parafrază, «SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE». Hamlet e acela care simte asta în modul cel mai intens, cel mai dureros. Nu mai e un personaj cu o identitate precisă — cine mai are «identitate» în zilele noastre? —, ci o stare de spirit, un stadiu extrem al sensibilității, revoltei, disperării, într-un amurg deopotrivă al zeilor și al oamenilor, cum spunea Rolf Michaelis despre textul lui Müller. «Am fost Hamlet. Stăteam pe țarm și vorbeam cu valurile BLABLABLA, în spatele ruinelor Europei» (s.n.). Acum, Hamlet poate fi acel tînar în ținută de rocker. Ori studentul cu cartea

în mînă și căruia capul îi tot cade pe masă. Sau poate bărbatul în costum de sport sau de baie din alte vremuri. Trei ipostaze, trei comentarii ale stării Hamlet. Ce face, însă, Hamlet? Gîndește, ezită, se frămîntă? Asta înseamnă: nimic. Acestea sînt lucruri care nu sînt, căci nu lasă urme în istorie. Istoria nu consemnează decît faptele. Ea se compune din corpuri care se mișcă. Unul merge, adică pune un picior înaintea celuilalt și se deplasează, își schimbă, adică, poziția în spațiu. Un altul, poate tocmai ucis, se prăbușește — asadar, încetează să mai funcționeze. Nu însă și mecanismul care-l conține: sînt procese repetabile, repetate. E un mecanism indestructibil.

Mai există, afară de fapte, și alte elemente. De pildă, privirile. Ele au însă o intensitate aproape materială cu care fixează golul. Comunicare? Doar felul în care acțiunea unui corp se poate răsfrînge asupra altui corp. Ar mai fi și vorbele: BLABLABLA. Dar nu numai. Sînt și cuvinte



Tamara Crețulescu

ciditate. O tensiune infuză, continuă, constantă, greu de realizat scenic (și chiar de suportat de către spectator), o tensiune a spiritului și a minții, afirmîndu-și libertatea în ciuda instinctelor posesiunii sexuale, e obligată să respecte regula jocului cenzurat, filtrat, adunat în sine, nepermițîndu-și decît efuziuni la rîndul lor calculate. Ca regizor, Ivan Helmer reușește performanța de a impune această unitate de stil interpretativ, în interiorul căreia, desigur, diferențierile și reușitele țîn și de personalitatea artistică a fiecărui actor. Adrian Pinteă surprinde cu acuitate latura ofensiv-perdantă a fascinantei lui sîmson (Robert Hand) și-i conferă nu doar un pregnant relief scenic, ci și o aură eclatantă, neliniștitoare. Ca interpret al personajului auctorial (Richard Rowan), Traian Stănescu avea cea mai întinsă și mai dificilă sarcină artistică. Și-a făcut din impasibilitate o mască, pentru care însă nu are întotdeauna bateriile încărcate. Crusta e bună, dar sub ea nu se află adesea nimic și, culmea, tocmai lucrul ăsta se vede. Oricît a încercat Helmer să-l mascheze regizoral. Nici în cazul Tamarei Crețulescu (Bertha) rezultatele nu sînt cu mult mai bune, sub raportul eficienței lor. Se joacă simplitatea, dar mijloacele rămîn adesea simpliste. Se joacă reacțiile naturale, firești, dar ele nu par decît «jucate». Eugenia Maci e totuși credibilă în incredibila Beatrice Justice și personajul ei, paradoxal, pare mai plin de viață, fie ea și reprimată.

Scenografa Viorica Petrovici desenează arcade și pictează șemineuri ca la operetă, chiar dacă regizorul Ivan Helmer și-a dorit un teatru tensionat cameral, în care să se poată auzi vocea interioară a personajelor. Exercițiul propus, de o ireproșabilă rigoare regizorală, nu e îndeajuns «mobilat» de fiecare actor în parte. Ceea ce duce la o ireproșabilă plictiseală. De altfel foarte «distinsă» și «culturală».

VICTOR PARHON
Fotografii de Gabriel Bugnar



© Mircea Anca

sau chiar fraze întregi, ba chiar fragmente mai ample, coerente. Rostite straniu, străin, de parcă cei ce le rostesc ar fi roștiți de ele — sau ca o deprindere aproape uitată. Rămășițe ale unui mod de comunicare apus și el, chiar ale mai multor limbi, vestigii ale mai multor texte, un fragment al unui cor antic — deșeurile elementelor ce compuneau cândva o altă realitate, o lume, un SENS? Plutind acum în derivă prin spațiu? Poluându-i puritatea cosmică, rece? În sfârșit, uneori chiar me-

dității, sentimente, gânduri, relatate, comentate parcă de un personaj străin. Iată de pildă drama hamletiană la proporții istorice: «Locul meu, dacă drama mea ar mai avea loc, ar fi de ambele părți ale frontului, între fronturi, deasupra lor». Dar gândurile dor, sînt insuportabile: «Gîndurile mele sînt răni în creierul meu. Creierul meu e o cicatrice. Vreau să fiu o mașină. Brațe pentru a apuca picioare pentru a umbla nici o durere nici un gînd». Mașinăria Hamlet născută dintr-o prea mare

durere? Oricum, subansamblu în mașinăria uriașă a istoriei. Alături de altele, compuse din brațe, picioare etc.

După cum mărturisește el însuși, Heiner Müller a vrut să-l ucidă prin acest text pe Hamlet. Pe adversarul Hamlet, pe strămoșul Hamlet, pe fratele Hamlet? În orice caz, pe acel Hamlet alcătuit din speculații dureroase și ezități paralizante și al cărui rost e tocmai opusul celui clasic hamletian: să funcționeze. Iar modul de funcționare al unei mașinării e în fond identic cu acela al ritualului: repetarea la nesfârșit a unui număr de mișcări, a unor cicluri de mișcări. Urmărim, de cinci ori, același ritual — dirijat parcă în chip obscur de către femeia în scaun turnant — și parcurem, ca din întâmplare, cele cinci părți ale textului lui Heiner Müller. «Finalul» fiind de fapt punctul de unde totul ar putea, ar **trebu**i să reînceapă.

În anii 50/60, coregrafii americani din așa numita Post Modern Dance-Generation impuneau conceptul de «minimal dance»: redescoperire a ritualului sub influențe extrem orientale, renunțarea la acțiune, concentrarea, spiritual și corporal, cu intensitate hipnotică, pe unitățile de mișcare repetate monotone, esențializarea mișcărilor eliberate de podoabele inutile — toate acestea urmăreau eliberarea receptorului de sub tirania timpului. Noua unitate de măsură urma să fie durata aparent nelimitată a percepției artistice. Acest demers minimalist (ilustrația sonoră concepută de Scott Lehrer ține, evident, de minimal music) ce caracterizează, alături de alte tendințe mai noi, enunțate în programul de sală, montarea lui Robert Wilson, corespunde uneia dintre tendințele dominante ale dramaturgiei mai noi a lui Heiner Müller (e vorba de textele de la **Hamletmaschine** încoace). La fel ca în cosmos, procesul istoriei ține exclusiv de legile neschimbate ale unei «mecanici a corpurilor» în care semnificația morală, filosofică, încărcătura afectivă — așadar, toate acele noțiuni fără de care aceea de tragedie în sensul consacrat nu e posibilă — sînt doar niște podoabe inutile. Dincolo de ele, Müller/Wilson descoperă cu fascinație acest mecanism-ritual funcționînd cu aceeași rece precizie, indiferent la orice coordonate spațio-temporale ori la determinări de orice altă natură.

Nu încapă nici o îndoială că, dintre contemporani, Heiner Müller este numărul unu pe orice listă de «lecturi obligatorii» ale oricărui teatru care se respectă. Chiar și cei dispuși să conteste opinia conform căreia Müller ar fi cel mai mare dramaturg contemporan sînt nevoiți să recunoască faptul că textele lui merg cel mai departe în spulberarea pușinelor convenții care au reușit să supraviețuiască în teatrul atît de neconvențional al acestui sfîrșit de mileniu. Noutatea atît de radicală a scriiturii sale este poate comparabilă doar cu marea experiență a absurdului. Răscolitoare, la lectură, într-un chip straniu, piesele sale presupun abordări regizorale îndrăznețe, soluții inedite și, nu o dată, șocante. Iată de ce prezența sa ca prim proiect al laboratorului de cercetări teatrale creat de Andrei Șerban la TNB este cît se poate de binevenită. Evident, cu toate riscurile pe care le implică

— și pe care și le asumă în mod conștient un asemenea proiect.

Căci **Mașinăria Hamlet** nu e un spectacol de succes la «marele public». Pe unii îi fascinează poate; pe alții îi plictisește sau îi irită. Într-un anume fel, acest spectacol presupune din partea «beneficiarului» o atitudine radical nouă, o revenire la privirea proaspătă și directă, netulburată de «experiența vieții», a copilului care privește fascinat în interiorul unui mecanism de ceasornic. Cîți dintre noi ar mai putea repeța acum o asemenea experiență? Ei bine, ea poate fi oarecum refăcută acum, în «condiții de laborator», evident, la alt nivel, cu ocazia acestui prim proiect de la TNB.

I s-ar putea reproșa atît lui Robert Wilson cît și, în general, acestui «teatru de imagini» pe care îl practică, faptul că relația strict «monogamă» cu vizualul sărăcește textul lui Heiner Müller, impietează

asupra valențelor lui polifonice. Dar e greu de imaginat o abordare care să surprindă toate planurile ce se răsfrîng în dramaturgia acestuia. Dar, ar putea insista cîrcoțaul, planurile pentru care a optat regizorul american nu sînt nici cele mai spectaculoase, nici cele mai percutante ș.a.m.d. Și i s-ar răspunde poate că nu e «decît» un experiment. Și cîte dintre evenimentele care au schimbat viața noastră — inclusiv aceea teatrală — nu au început în laborator?

Oricum, un contact cu cei doi «monștri» ai teatrului contemporan care sînt Heiner Müller și Robert Wilson nu poate fi decît incitant și, de ce nu, productiv. El este mai înfîi un exemplu de îndrăzneală și de rigoare: elemente care, la noi, s-au consumat de prea multe ori în metafore «subversive», de fapt — amortizante atît politic cît și estetic. Iată de ce o cronică la acest eveniment teatral

de laborator nu se poate încheia decît cu un nu lipsit de speranță semn de întrebare: pe cînd un Heiner Müller sub semnul unui (fînăr) regizor român? Și, de ce nu, chiar **Hamletmaschine!** O traducere, absolut meritorie (Adriana Popescu), există. Iar actorii, slavă Domnului, avem. O demonstrează și această montare — chiar dacă unii dintre ei sînt încă prea... vii și nu realizează pe întreg parcursul spectacolului acea «participare TOTALĂ în mișcare» pe care le-o recomandă și Andrei Șerban în program, actorii noștri «funcționează» — ceea ce, în cazul acestui tip de teatru, constituie omagiu suprem ce li se poate aduce. Și — de cît mai degrabă ca un post-scriptum — o altă întrebare, de data aceasta pe un ton mai timid: pe cînd și un Heiner Müller al nostru?

V.S.

RETEHNOLOGIZARE ÎN CONSTRUCȚIA DE MAȘINI

— o discuție cu Ann Christin Rommen și Vera Dobroschke —

Am stat de vorbă cu Ann-Christin Rommen și Vera Dobroschke, cele două colaboratoare ale lui Bob Wilson care au transportat la București versiunea sa la Mașinăria Hamlet, versiune preferată de însuși Heiner Müller tuturor celorlalte. M-am interesat, firește, de teatrul lui Bob Wilson, am auzit multe lucruri chibzuite, unele din ele nu pentru prima dată (dar numai două bătaii strică), mi-am amintit din cînd în cînd de Peter Brook și mi-a făcut plăcere. Plăcerile au fost mai multe, așa că le-am sistematizat într-o ierarhie personală. Lucrul cel mai interesant a venit ca răspuns la întrebarea mea cum reacționează publicul occidental la spectacolele lui Bob Wilson. Răspuns previzibil: unora le plac foarte mult, altora deloc. Și, aici voiam să ajung, există oameni care nu merg niciodată la teatru, dar vin la Bob Wilson. Deci un public fidel, pe care nu-l interesează teatrul, dar îl interesează Bob Wilson. Asta îmi amintește de un coleg teatrolog, pe care nu-l interesa teatrul și nu știa nimic despre el, dar avea în schimb o vădită propensiune către obiectele neidentificate ce survolează acel no man's land de la granițele teatrului. A trasa propoziția «nu mă interesează teatrul, mă interesează Bob Wilson» ca pe o ecuație ar fi incorect. Ar rezulta că tot ce face Bob Wilson nu e teatru și ar fi neadevărat. În a înțelege ce fel anume de teatru face el ne ajută foarte mult vorba «tehnică», și cu asta ajungem la al doilea cel mai interesant lucru din conversația mea cu cele două tinere doamne. Vorba «tehnică» a fost rostită foarte des. Am aflat, de pildă, că scenografa a lucrat în condiții foarte grele la noi, pentru că nivelul dotării tehnice a Naționalului bucureștean reprezintă cam o treime din standardele occidentale. (Nu pot să nu mă întreb cum o fi sînd cu procente astea Naționalul craiovean, unde Silviu Purcărete a pus un spectacol admirat fără complezență în cel mai mare festival de standard mondial. Sau ce ar fi făcut Purcărete dacă ar fi avut și celelalte două treimi.)

Tot despre tehnică a fost vorba și în biografia spectacolului Mașinăria Hamlet. A fost creat la New York, cu studenții, colaboratori inocenți în lipsa lor de experiență scenică și de dexteritate intelectuală. Primele două săptămîni — foarte mult în economia pregătirii unui spectacol în Vest — s-a lucrat fără text. Regizorul și studenții au conlucrat în stabilirea tuturor celorlalte detalii. Așa încît, în momentul în care a apărut textul, soluția dezmembrării lui a venit de la sine: el trebuia introdus într-un peisaj deja existent. Cum studenții americani n-au habar de politică (dna Rommen zice, nu eu), intențiile dramaturgului la acest capitol nu aveau nici o importanță. Accentul s-a fixat asupra sonorității cuvintelor. Prezența lui Hamlet în titlul piesei i-a furnizat interlocutoarei mele o imagine utilă: textul este dezbrăcat de intenții așa cum se imaginează un cap omnesc

care devine hîrcă. Față de teatrul tradițional, teatrul lui Bob Wilson anulează supremația textului ca și pe cea a actorului. Toate elementele prezente în spectacol au, vor să ai-bă, aceeași pondere: decorul, costumele, lumina nu mai sînt ilustrative, ancilare, ci independente și egale în importanță cu ceilalți participanți la spectacol. Așa încît, la re-crearea Mașinăriei Hamlet în Germania, cu actori profesioniști, problema numărul unu a fost deprinderea interpreților cu ideea că nu există protagoniști și că toată lumea trebuie să execute, cu maximum de virtuozitate tehnică, numărul care-i revine, număr pus anterior la punct, pînă în cele mai mici detalii. Cu toate acestea, semnaleză regizoarea, actorului nu i se cere să devină un robot ci, dimpotrivă, să gîndească în timp ce reproduce gesturi și sunete minuțios premeditate, precise și imuabile. Mă interesează ce este în capul actorului, spune dna Rommen. Și cum aflați, zic eu, îl întrebați? A nu, asta e treaba lui, e liber să gîndească ce vrea. Desigur. Dovadă că actorii nu lucrează automat este că, în repetițiile de la București, deși executau corect ce li se cerea, rezultatul era uneori fluent, expresiv, convingător și, alteori, incongruent, plat, în absența concentrării. În fine, aș reține dintre toate considerațiile asupra tehnicii, formulate pe parcursul discuției, ideea că experiența dobîndită de actor în teatrul propus de Bob Wilson îi este utilă apoi în teatrul tradițional, prin disciplina riguroasă cu care s-a deprins să-și controleze gesturile, mimica, vocea. Nu pot să nu compar acest exercițiu de măiestrie actoricească cu cele din demonstrația lui Peter Brook, deja pominit, sau cu cele pe care ni le oferă televiziunea, în captivantul documentar despre Actors' Studio, toate petrecute sub cerul ospitalier al teatrului. Așa cum n-am putut să nu le întreb pe cele două generoase artizane ale acestui import teatral: bun, idei nu, feeling nu, atunci ce? Se pare că ar fi trebuit să mă întreb în gînd și să-mi răspund tot acolo.

În ce-l privește pe spectator, atacul concertat asupra simurilor sale și brainwash-ul consecutiv (ce nu trebuie confundat cu buimăceala) au menirea să-l implice, de gré ou de force, să-l oblige să participe. Teoretic pricep, practic nu constat, zic eu. I'm sorry for you, îmi spune dna Rommen. Desigur.

Despre particularitățile montării de la București în raport cu precedentele am reușit să aflui numai că ea este alta în măsura în care sonoritatea limbii române e alta decît cea a limbii germane, care e alta decît cea a limbii engleze. Altă deosebire, firește, nici n-ar putea să existe. Eventual cea provocată de deficitul de două treimi din dotarea tehnică a Naționalului nostru. Dar sufletul contează. Am mulțumit colaboratoarelor celebrului Bob Wilson pentru că ne-au adus acasă ceea ce altminteri greu am fi putut căpăta, o lecție din care multă lume are ceva de aflat, de învățat, de finut minte.

Pentru ca teatrul să meargă înainte trebuie ca cineva să caute drumul, drumurile. Pe care apoi să apuce, liniștit și mai pușin băgați în seamă, cei pe care îi interesează teatrul.

DOMINIC NICODIM