

ANIMALITATE ȘI SPIRIT

Rina Ierușalmi a venit spre teatru, cum se spune, din direcția dansului, ceea ce ar explica imaginația ei neobișnuit de bogată în domeniul mișcării scenice. După o specializare în străinătate, a montat, printre altele, la Teatrul din Haifa, un *Macbeth* discutabil, impresionant sub aspect vizual, dar lipsit de o semnificație ideologică limpede, și un admirabil *Scaunele* la Teatrul Kameri din Tel-Aviv, un spectacol clar ca gînd și de o forță emoțională ieșită din comun.

Regizora pare a fi o inadapată la ceea ce se numește „teatru instituționalizat”; ea și-a creat o echipă proprie, care lucrează, entuziastă, în condiții eroice, fără remunerație și fără termen fixat dinainte pentru premieră; cu această echipă, a realizat două spectacole pe care Teatrul Kameri le „exploatează”, cu succes, sub egida sa – *Hamlet* și *Woyzeck*.

Primul dintre aceste spectacole a fost prezentat *hors-concours* la Festivalul de la Acco în 1989, unde a fost considerat evenimentul festivalului și a primit o mențiune specială; preluat de Teatrul Kameri, el ține afișul pînă în ziua de azi, jucat, e drept, o dată pe săptămînă sau o dată la două săptămîni, într-o sală de repetiții a teatrului, transformată în studio.

Care sînt „elementele de noutate” – și de interes – ale acestei montări, care, după mine, este, în ansamblu, de nivel european?

Mai întîi, alegerea traducerii, alegere în care e prezent un act de sfidare a opiniei curente. Rina Ierușalmi a optat pentru traducerea lui Abraham Șlonski, considerată azi, îndeobște, ca învechită. Regizora obține în spectacol un efect de o expresivitate extraordinară din contrastul între jocul de o simplitate extremă al actorilor și stilul de o extremă eleganță și noblețe, cu parfum arhaic, al textului rostit.

În afară de asta, spectacolul este conceput „en rond”, pentru

un număr redus de spectatori. Deși montarea nu recurge la nici unul din procedeele uzuale de a crea relație imediată cu publicul, acesta este, în condițiile date, implicat în mod nemijlocit în acțiunea dramei. Absența decorului – căruia îi țin locul cîteva elemente, puține, de mobilier și recuzită – sporește senzația de implicare.

Punerea în scenă insinuează, prin mișcare, o relație echivocă între Hamlet și tatăl său, ceea ce luminează mobilurile eroului în chip original și incitant, dar, tulburător, în deplină concordanță cu textul. (Regretabil, modul în care e construită, în partea a doua a spectacolului, relația lui Hamlet cu Gertrude nu parvine să se coreleze armonios cu modul în care e construită relația prințului cu tatăl său, în prima parte a montării.) Neașteptată este și viziunea regizoarei asupra Ofeliei (Dina Blei), înfățișată în spectacol ca o făptură androgină și aproape abulică, o viziune care corespunde ideii unui Hamlet cu o identitate sexuală ambiguă.

Implicațiile istorice și social-politice ale textului nu se află în centrul preocupărilor regizoarei. Conflictul fundamental al piesei, văzut exclusiv în plan filosofic, psihologic și moral, se stabilește între o lume de marionete, funcționînd potrivit unor coduri prestabilite, primitive, grosolane, animale în esență, și trăirea mistuitoare, întrucitva morbidă, dar de o dureroasă autenticitate și de o superioară spiritualitate a eroului titular.

Din păcate, în partea a doua a spectacolului, imaginația regizoarei pare să fi obosit. Textul shakespearian e „remontat”, chipurile cinematografic, cu oarecare brutalitate – scene importante sînt „expediate”, inclusiv scena din cimitir, realizată cu un singur gropar. O simbolistică destul de rudimentară a morții ia locul unei concepții nuanțate despre existența umană.



Scenă din *Woyzeck*



Interpretarea actoricească este însă, constant, la un nivel înalt. Jocul lui Shuli Rend în rolul titular este o reușită ieșită din comun – actorul înfățișează cu o siguranță impunătoare a mijloacelor un tânăr prematur îmbătrânit, reflexiv, introvertit, măcinat de obsesii, pe care sfișietorul adevăr al complexelor sale îl pune într-o ireductibilă opoziție cu standardele comportării sociale unanim acceptate.

Spectacolul cu piesa lui Büchner este intitulat **Woyzeck** '91. Nu e o simplă cochetărie. Textul fragmentar al dramei este – în chip măturisit – prelucrat și completat, în primul rând cu pasaje din alte lucrări ale dramaturgului, mai ales din **Moartea lui Danton**. În pauză, publicul este invitat la o scurtă reprezentație de teatru de păpuși, înfățișând balada populară ce relatează întâmplarea care a inspirat piesa lui Büchner; acest interludiu voit „naiv” creează spectatorilor o distanțare cvasi-brechtiană față de tragedia înfățișată în montarea propriu-zisă. Accentele regizorale din spectacol sînt neașteptate. Pe Rina Ierusalimi nu o interesează „triunghiul” din care izvorăște crima pasională și nici dedesubturile psihologice ale acestuia. La drept vorbind, nu o interesează prea tare nici realitatea social-istorică în care e înfiptă tragedia lui Woyzeck. După cum era de așteptat, nu e sensibilă nici la problematica religioasă a textului. Ceea ce o cutremură în piesă și constituie tema spectacolului, ca și punctul lui de ancorare în contemporaneitate, este tratarea omului ca sumă de funcțiuni fiziologice, coborîrea acestuia la nivelul animalității.

Montarea se desfășoară într-o încăpere nu prea mare din sediul telavivez al Organizației Sioniștilor din America; încăperea, de o albeață chinuitoare, deprimantă, aduce a sală de spital; e aseptică, rece, inumană. Peste tot se află instrumente medicale. Două mese imense din lemn negeluit creează sugestia de morgă. Tot timpul se face, maniacal, curățenie și ordine. Doctorul este o femeie (Dina Blei, într-o uluitoare compoziție grotescă) cu aspect viril de Kapo, obsedată, pînă dincolo de pragul demenței, de întocmirea și funcționarea trupului omenesc, probabil ca expresie a unei inavuabile frustrări personale. Din timp în timp, curgerea spectacolului este întreruptă de prelegeri, ilustrate cu proiecții, despre anatomia și fiziologia corpului uman, despre aparatul digestiv, circulator etc. al omului. Woyzeck (Shuli Rend) nu numai că nu se împotrivesc tratamentului la care e supus, dar pare să încerce o voluptate bolnăvicioasă din a fi umilit fără încetare; rutina degradării pare să-și fi pus definitiv pecetea asupra personalității sale; doar arareori din această făptură îndobitocită – și resemnată cu îndobitocirea ei sistematică – răzbate cîte o scîlpire de bun-simț, de omenie nealterată și imaculată.

Culminația spectacolului este un festin la care sînt reunite, de-a lungul celor două mese de cameră mortuară puse cap la cap, toate personajele, militari și cercetători științifici în același timp. Asistăm la prepararea și la consumarea frenetică de paste făinoase (doar Woyzeck este hrănit, firește, cu mazăre); motivul „mării crăpelnite” se integrează organic ideii directoriale a montării.

În final, scena este scaldată într-o lumină sîngerie; se aud, asurzitoare, bătăi de inimă, ce materializează pentru spectator ideea de ființă vie, neprețuită în unicitatea ei, în fireasca ei deschidere către comunicare umană, ideea de simțire și gînd irecuperabil nimicite. E un terifiant memento.

Spectator la Londra

NECRUȚĂTORUL PETER O'TOOLE (portret mișcat)

Cred că, de fapt, e imposibil de vorbit despre el. Și aceasta pentru că e într-o continuă mișcare, în permanentă schimbare. Și-apoi, l-am văzut atît de puțin... Trei ore sau o clipă? Cred că o clipă, totuși...

Are anul acesta șaiszeci de ani. E slab, tare slab, înalt, foarte înalt, suplu, elegant, trist, neîncercător, timid, degajat dar instabil, cu aplomb dar și nesigur pe el, chiar fizic...

Joacă acum, pentru cîteva luni, la Londra, la Teatrul Apollo, o piesă de boulevard, Our Song (Cîntecul nostru) de Keith Waterhouse, piesă pe care îți dă senzația că o tratează cu indiferență, cu superioritate (așa și este, chiar!), dar pe care o domină cu o delicatețe fermă.

Are fața osoasă și pielea fadă, căzută, cu pomești accentuați, trădînd slăbiciune. Și totuși, e atît de viu... Mîinile sînt de călugăr sau, poate, de medic... Ochii s-au mai stîns, sînt mai sticloși decît în Noaptea generalilor, dar mai puțin pătrunzători decît în Becket.

Nu-și poartă ostentativ povara supercelebrității mondiale pentru că, pur și simplu, nu se mai obosește cu așa ceva.

De altfel, e destul de bolnav. A suspendat de două ori în luna februarie șirul de spectacole, pentru a se interna de urgență, cu crize de stomac pasagere (sper!). La Londra se vorbea în fiecare dimineață dacă O'Toole va juca azi sau nu.

Dar ce farmec! Ce imposibil de descris farmec! Ce forță, ce amestec ciudat de forță și fragilitate! Amestec pe care îl cunoaște o lume și pe care nimeni nu-l poate defini.

Rolul e el sau el e rolul?

Nu e deloc atent cu partenerii și totuși aceștia depind total de el, de vibrația lui, de aristocratica lui prezență scenică.

Imprimă rolului și spectacolului un ritm nefiresc, artificial, pentru că nu lasă nici o fracțiune de secundă pauză între replica celui dinainte și a sa proprie, și totuși e spontan, surprinzător, firesc!

Dă sentimentul că se va încurca din clipă-n clipă (joacă, de altfel, rolul unui scriitor căruia-i cam place să bea) și n-o face niciodată.

Te atrage de partea lui, ca spectator, dar nu te bagă în seamă deloc, nici atunci cînd rîzi în hohote, nici cînd stai cu sufletul la gură.

Nu-ți dă voie să-l iubești, dar nici nu te lasă să pleci liniștit acasă.

Deși puteam da colțul străzii, la sfîrșitul spectacolului, pentru a-i strînge mîna sau pentru a-i adresa două vorbe – nimeni nu mă împiedica s-o fac –, n-am făcut-o, totuși!

Era cordial și feroce cu partenerii, pe care-i ucidea cu o indiferență calmă și clinic-dulceagă.

Spectacolul nu avea conflict, nici situații scenice în sensul tradițional al cuvîntului, pentru că el eluda orice conflict, transformînd în recital ceea ce ar fi trebuit să fie o piesă normală de boulevard (de altfel, partenerii erau la mare distanță de el).

Amăruie era fericirea, bucuria, plenitudinea pe care o resimțea la plecarea din teatru. Un genial actor, necruțător cu sine și cu ceilalți.

Din poza lui, așezată pe trotuar, în fața teatrului, iradia ceva...

Ce anume, pentru Dumnezeu?

RADU DUDA