

ESEURI

Eroi, spectacole și căi ale unui deceniu zbuciumat.

George BANU

Anii '90

Deceniul a debutat sub cele mai bune auspicii și, o dată cu căderea Zidului și cu înlăturarea Cortinei de Fier, o adiere de speranță s-a făcut simțită: intram plini de elan într-o Istorie căreia unii vizionari grăbiți îi preziseseră sfârșitul. Iar în ceea ce privește teatrul, toți consideram aceste răsturnări drept șansa ce-i era acordată de a-și regăsi locul în sânul unei lumi în mișcare.

Astăzi, după zece ani, ce s-a ales de speranțele de-atunci? Ce am trăit oare? Ce am reținut? Să scriem deci povestea decadei, care a început prin a aminti de Revoluția din 1789 pentru a se încheia sub semnul Restaurației! Demersul presupune o privire panoramică asupra unui câmp, fără a adopta totuși indiferența leneșă a privirii neutre. Pariul constă în reușita îmbinării lor.

DOLIURILE DECENIULUI

Când un mare om de teatru moare, e ca și cum un erou ar ieși din scenă, căci, ca și acesta, el lasă în urma sa fapte de bravură capabile de a hrăni o legendă. Spectacolele sunt bătăliile lui. Și e de datoria teatrului însuși să dea socoteală de ele, să le rețină și să le înscrie în desfășurarea istoriei sale, ultimă treaptă spre o viitoare mitologie. Un motiv în plus de a evoca disparițiile care, acumulându-se, pun deceniul trecut sub semnul morții. Sfârșit al unei epoci în așteptarea alteia ce va să vină. Firește, ceva trebuie să moară pentru ca altceva să se poată naște, toată lumea e de acord în această privință, ceea ce nu interzice însă clipa de reculegere care îngăduie rememorarea a tot ceea ce artistul a zămislit. Doliul este un exercițiu retrospectiv. Prima pierdere a fost cea a lui Antoine Vitez, în primăvara lui 1990. Tocmai văzuse Bucureștiul și palatul faraonic al lui Ceaușescu, apoi Moscova, iubirea lui, după ce semnase regia la *Galileo Galilei* de Brecht, spectacol în care se îmbinau credința sa în rațiune și reflecțiile asupra trădării. Oare nu opunea el, pe scena Comediei Franceze, zidul unui palat florentin, celui, de tristă amintire, al STASI-ului? Putem citi, în acest ultim spectacol, sfâșierea lui Vitez între încrederea în spirit și năruirea crezului său comunist. O dată cu el dispăreau un „artist-cetățean”, dar și un pedagog de excepție. Vitez moare în momentul când, pentru el, totul se prăbușea și, în același timp, totul urma să înceapă din nou. Ca și cum n-ar fi rezistat la încercarea căreia îi fusese supus.

Tadeusz Kantor și-a pus amprenta asupra teatrului celor două decenii precedente. Ne amintim și acum de șocul *Clasei moarte*, la Festivalul de la Nancy, la mijlocul anilor '70. Regizorul pregătea în 1990 spectacolul *Astăzi e ziua mea*, în care, sub semnul lui Goya, maestrul lui, făcea să se întâlnească dublul său cu celebrul regizor rus Vsevolod Meyerhold, asasinat de poliția politică sovietică, CEKA, echivalentul STASI-ului. Ciudată coincidență! Vitez și Kantor mor de îndată ce-și schimbă atitudinea față de marile instituții tortionare ale secolului. Fiecare sfârșește la el acasă, la Bievres sau la Cracovia: locul maximei tensiuni.

Primăverii îndoliate din 1990 îi va răspunde ca un ecou iarna, la fel de funestă, a aceluiași an. Kantor moare fulgerător, pe 8 decembrie.

Vor urma alte dispariții. Ele marchează, ca și ceasurile orologiului, timpul ce trece, paginile ce se întorc. Bernard Dort, mare figură a gândirii teatrale franceze, se stinge după ce vede un ultim spectacol, *Livada de vișini*, unde se destramă și piere o întreagă lume. Dort a întruchipat figura gânditorului angajat și a universitarului rebel. I-a plăcut să lupte în numele unui ideal, fără a-i deveni prizonier. Dort a dat lecții de fidelitate critică. Un actor al vieții teatrale europene părăsește scena.

Cum să scapi de exaltarea perversă produsă de înșiruirea tuturor acestor pierderi? Căci aici se manifestă, în termeni freudieni, plăcerea durerii reînviată. Probă necesară. Cu toată împotrivirea lui, Heiner Müller a fost răpus de cancer. Nici nu putea muri altfel decât de boala distrugerii progresive. Și cum să-i uiți vocea hârâită, îmbibată de whisky și de trabucuri, în ciuda interdicțiilor medicale? Müller a luptat, nu s-a lăsat doborât. Ca și Didier-Georges Gabilly, speranță scânteietoare, om de teatru hotărât să sacrifice o existență pe altarul a ceea ce însemna pentru el o misiune. Cu Müller și Gabilly dispar mai mult decât doi autori, dispar doi oameni de teatru, indiferent de statura lor, deopotrivă cufundați în miezul unor contradicții sfâșietoare.

La sfârșitul deceniului, Giorgio Strehler, figură exemplară a teatrului de artă, trecea și el în neființă. Într-o noapte de Crăciun, ca și Picasso ori Chaplin! Fondatorul lui Piccolo Teatro, seducător nedomolit, tocmai repeta *Così fan tutte*, al celui Mozart al cărui tălmăcitor de excepție va rămâne multă vreme de acum înainte. O dată cu el, dispare un adevărat artist mozartian. De-a lungul întregii sale vieți, Strehler a dorit să proslăvească teatrul de artă care, prin exacerbarea sa, căpăta o dimensiune existențială: frumusețea devenea experiență. Dar, conștient de această greutate niciodată depășită pe de-a-ntregul, el îl definea cu un cuvânt faustian care asociază moartea și speranța: *streben*, a se îndrepta către..., ultimul cuvânt al lui Strehler.

Deceniul se încheie cu dispariția definitivă a lui Grotowski, maestrul retras de atâta vreme. Toți știau că e bolnav, dar nimeni nu-i uita prezența anonimă. Ascuns sau rar vizibil, el cultiva exigența maximă ca orizont al acestei mărturii care este teatrul. Grotowski a conceput „teatrul ca vehicul”, mijloc de acces la o realitate superioară, ocazie a unei depășiri de sine și a antrenării spectatorului într-o experiență dincolo de limite. Cu el dispare emblema intransigenței extreme în teatru.

Așteptată, stingerea lui Nathalie Sarraute ne-a amintit de secolul cu tragediile sale care, la unii, se sfârșesc în murmurul de dinaintea tăcerii. Cu Nathalie Sarraute, amuțește o șoaptă.

Deceniu al marilor doliuri. Așezat, mai întâi, sub semnul reînnoirii, el a fost foarte repede marcat de absență, amintire, moarte.

O NOUĂ GENERAȚIE

Putem vorbi de o generație a anilor '90, impusă încă de la începutul deceniului cu o grabă influențată, fără îndoială, de ritmul nou al Istoriei. Când acesta se accelerează, arta îi resimte urmările. Îi înregistrează mutația. Se remarcă, din capul locului, un grup de tineri regizori care, fără să afirme o unitate de program sau o înrudire estetică, reușește să dea impresia evidentă a reînnoirii. Această apariție neașteptată produce o adevărată agitație în peisajul teatral francez și se regăsește, de asemenea, la scara continentului, căci, de la Moscova la Berlin, se constată o comună înflorire. „Generația Zidului”, se impune în numele unui context, în egală măsură politic și cultural, care necesită artiști tineri, a căror ascensiune va fi rapidă:



Livada de vișini de A.P. Cehov în regia lui Georgio Strehler.

societatea are nevoie de energii proaspete, capabile să disloce vechile polarizări. Încrămenirea ce amenința să se instaleze la sfârșitul anilor '80 e luată cu asalt.

Venirea lui Stanislas Nordey produce un adevărat cutremur, căci regizorul surprinde printr-un teatru cu adresă directă, teatru de cuvinte aruncate frontal, ca într-un oratoriu al timpurilor prezente. Aventura lui Nordey va purta amprenta întâlnirii cu textele lui Pier Paolo Pasolini, pe care le supune unui tratament muzical, practicat împreună cu un grup numeros de tineri. Aceștia purced la atacarea limbii cu o înflăcărare liberă de orice constrângere realistă și refractară la orice economie: experiență corală căreia teatrul îi pierduse atât gustul, cât și secretul! Nordey va fi regizorul unui singur autor.

O apariție semnificativă e, de asemenea, aceea a lui Olivier Py, personaj plin de contraste. El interesează în măsura în care își propune să reabiliteze vechea alianță dintre scriitor și regizor, căci, spune Py, grație unei reprezentații reduse la strictul

necesar, trebuie restituită prioritatea cuvântului poetic. Critic la adresa a ceea ce consideră imixtiune abuzivă a regiei, el o contestă pentru a apăra cauza gestului teatral organizat în jurul vocii purtătoare de texte. Să te apropii de materia textului pentru a o transmite direct publicului, fără medierea „parazită”, a regiei, iată pentru ce luptă Py. Discursul lui evocă tradiția teatrului european, unde conducătorul trupei își reducea intervenția în lucrul cu actorul asupra cuvântului rostit. Reclamându-se de la un alt univers și practicând o altă scriitură, Didier-Georges Gabilly și grupul Tchan'g au susținut poziții similare: scena și textul se contopesc. Din păcate, experiența nu va putea fi dusă până la capăt și vom asista doar la schițarea energică a acestui proiect.

Stéphane Braunschweig se impune cu *Trilogia oamenilor de zăpadă*, veritabil act de naștere artistic. În fruntea „Teatrului-mașină”, el va parcurge repertoriul mondial de la greci la germani și de la Shakespeare la Cehov. Și el va face din grup piatra lui de temelie, până-ntr-atât încât o bună parte din acești zece ani va lucra doar în compania colegilor cu care debutase. Dar Braunschweig, mai apropiat de ceea ce se numește o „regie critică”, va fi apoi atras de marii actori solitari și, pentru Brecht sau Shakespeare, va face apel la actorul de excepție care a fost Philippe Clévenot. Astăzi conduce Teatrul Național din Strasbourg. De altfel, cu excepția lui François Tanguy care își continuă experimentele personale la Le Mans, ansamblul noii generații apărute la începutul decadei s-a reîntors până la urmă la cadrul instituționalizat. Radicalismul inițial se topește foarte ușor într-o subvenție sigură.

Germania va cunoaște o situație asemănătoare și grupul Baräke, mai ales, va constitui un adevărat pol al reînnoirii, atât pe plan instituțional, cât și pe plan estetic. Căutarea unor structuri mai mobile, ca și preferința pentru un repertoriu modern îl au ca prim partizan pe Thomas Ostermeier. El se va dedica explorării noilor texte englezești produse de autorii ieșiți din acest creuzet al scriiturii contemporane care e Royal Court din Londra. Alianța între regia germană și dramaturgia britanică rămâne unul dintre nucleele de referință pentru ultimii ani ai deceniului.

O nouă generație – în care pot fi incluși și cei din vechiul Est –, unde vom asista la o uimitoare explozie provocată de căderea comunismului și a cenzurii sale generalizate. La Moscova e atacată vechea structură teatrală anchilozată și se înființează numeroase studiouri, în timp ce în provincie se înmulțesc aventurile atipice. O efervescență ce va fi simptomul eliberării acestei țări a teatrului care e Rusia. Iar deceniul va putea fi plasat sub semnul său, căci de acolo a venit spectacolul care dezvăluia dezastre străvechi și, în același timp, elibera energiile unei tinerimi artistice descătușate. Lev Dodin semnează *Gaudeamus*, operă personală în care procesului intentat armatei ca mecanism de distrugere a ființelor i se adaugă extraordinara forță regeneratoare degajată de echipa elevilor-actori. Văzând *Gaudeamus*, liceanul care era pe atunci Arpad Schilling, astăzi o mare speranță a teatrului maghiar, și-a descoperit propria vocație. Deceniul care demara astfel se încheie cu cealaltă reprezentare emblematică a lui Lev Dodin, *Cevengur*, meditație inspirată de romanul lui Andrei Platonov despre tragediile declanșate de iluziile înșelătoare ale utopiei comuniste. *Cevengur* apare ca o continuare a gândirii lui Dostoievski din *Demonii* pe care de altfel Dodin a pus-o în scenă.

TERITORII NEĂȘTEPTATE

Focalizarea lagărelor est-vest a privilegiat centrele, mai ales cele aflate în vechiul sistem comunist și, în special, cele din Uniunea Sovietică. Moscova beneficia de toate resursele și, de altfel, acesta era scopul: să concentreze viața teatrală a țării. Explozia sistemului avea să provoace o desatelizare, declanșând apariția unor focare până atunci ignorate sau uitate. Spre surprinderea generală, Lituania, mică țară cu

identitate complexă, se va revela ca unul dintre centrele teatrale cele mai active. Să-și fi conservat oare, mai bine decât altele, rezervele de creativitate? Situarea ei în interstițiul dintre Est și Vest i-a permis oare să beneficieze de un spațiu de libertate? Fapt este că astăzi Lituania se prezintă ca un teritoriu teatral de unde apar artiști noi, precum Oskar Korsounavas sau Rimas Tuminas, și aceasta pe fondul recunoașterii progresive a lui Eidmundus Nekrossius în ansamblul scenelor europene. Pentru regizorul lituanian, teatrul devine spațiul unei explorări a textului în care cuvintele nasc la infinit imagini ce formează o împletitură deopotrivă secretă și onirică. Nekrossius cultivă pe platoul de joc încrederea în metafore. Chiar dacă nu se impune ca un mesager al modernității, el întreține totuși speranța unui teatru deschis imaginarului scenei, imaginar pe care reușește să-l anime pornind de la texte.

Un teatru deosebit de activ, bogat în personalități contradictorii, dar pasionate de avangardă, se afirmă în micile țări născute prin dezmembrarea fostei Iugoslavii. Fărămițarea puterii centrale permite teatrului sloven să repună la loc de cinste vechile lui tradiții de modernitate, și de aici vin astăzi unele dintre cele mai originale inițiative. Dincolo de Ljubljana și regizorii săi, trebuie să vedem în aceasta un simptom al vechiului Est în care, interzicând aplecarea asupra avangardelor istorice, puterea le-a păstrat intact farmecul. Renegate aici, ele își regăsesc acolo o putere de fascinație pe care oricine o considera, în Vest, ca secătuită pentru totdeauna. Cu toate acestea, în unele cazuri, trăim sentimentul unei reactualizări prea explicate a cuceririlor estetice deja impuse în Occident, al unei reluări de forme, al unei contaminări ce amenință identitatea artistică a acestor regiuni care și-au dobândit abia doar de câțiva ani o identitate politică. În schimb, nu putem să nu constatăm întoarcerea semnificativă la un „teatru al originilor”, teatru care se cufundă în timpul arhaic, în afara istoriei, teatru al ritualului și al practicilor „primare”. El se înfățișează ca o modalitate de a combate entuziasmul exagerat, primejdios, afișat de o modernitate plasată sub semnul Occidentului. Această legătură cu propriile rădăcini nu e scutită de un ușor iz integrist. Teatrul din Est, și mai ales cel din țările considerate înainte ca minore, se confruntă cu această antinomie.

De cealaltă parte a fostei Cortine de Fier, importanța unui spațiu geografic mic va fi hotărâtoare. Flandra va avansa propunerile cele mai radicale și va impune artiști preocupați să atace un teatru considerat fie prea nobil, fie prea puțin implicat în cotidian. Dinamismul Flandrei, dincolo de individualități, afirmă mai degrabă un curent care, fără a avea, firește, omogenitatea unei școli naționale, permite totuși descifrarea unei apartenențe comune. Precursorii recunoscuți astăzi au fost Jan Fabre și Anne-Teresa de Keersmaker, primii care au schițat abordarea flamandă, greu de definit și totuși identificabilă. Au venit apoi Alain Platel, cu ineditele sale creații de grup în câmpul teatrului-dans, Jan Lawers, al cărui mod de a trata clasiicii i-a șocat pe mulți la Paris, Luc Perceval care, cu *Bătălii*, traversează ciclul cronicilor shakespeariene, a tradus, printr-o ingenioasă folosire a limbii, degradarea provocată de setea de putere. Spectacolul trece de la fastul retoricii baroce la argoul și la clișeele filmelor lui Tarantino, pentru a se reduce în final la tăcerea pietrificată a limbajului beckettian. Pe scena goală, cele douăsprezece ore de spectacol traduc această decădere comună eroilor și limbii. Nu trebuie uitat nici grupul „Hollandia”, nici atâtea alții care fac din Flandra un teritoriu al unei prezențe neașteptate în această ultimă decadă a secolului.

REÎNTOARCEREA SCRITORILOR

Declinul autorilor de limbă germană a mers până la aproape totală lor dispariție, iar numele lui Botho Strauss, Peter Handke, Thomas Bernhard sau chiar Heiner Müller apar tot mai rar. Renașterea scrisului în teatru s-a produs mai ales în Anglia. De

departe, figura cea mai impunătoare este cea a lui Edward Bond, iar teatrul său marchează unele dintre cele mai importante aventuri scenice în Franța. De altfel, el însuși recunoaște rolul primordial jucat de regizorii francezi în împlinirea operei sale. Alain Françon mai întâi, apoi Jean-Pierre Vincent se încumetă să pună în scenă *Piese de război*, operă imensă despre întrepătrunderea destinelor și a duratelor care conduce la zdrobirea inevitabilă a ființelor. Teatrul lui Bond începe prin a se ancora în prezent, pentru a propune apoi o viziune întunecată, apocaliptică, a sortii omului. În *tovărășia oamenilor*, un alt text important, care a confirmat influența lui Bond asupra destinului scriiturii contemporane, deschide o perspectivă dramaturgică inedită grație unor structuri dramatice deosebit de complexe și unei limbi de o violență extremă. Inepuizabil producător de piese „hors normes”, Bond oferă materiale care așteaptă să fie descoperite, materiale de o intensă ferocitate tragică.

Mai puțin jucat deocamdată, dar totuși scriitor de o egală anvergură, Howard Barker se situează la răscrucea dintre mit și actualitate. Miturile însângerate, figurile de altădată reînvie datorită unei scriituri în același timp economă și nesupusă principiilor tradiționale. Există la el, ca și la Bond, un suflu shakespearian. Teatrul lui Barker rămâne încă de descoperit.

Cel de-al treilea nume care, mulțumită în primul rând lui Claude Régy, a cunoscut un răsunet aparte: cel al lui Gregory Motton. Autorul încearcă tratarea cotidianului printr-o abordare fragmentară care generează un univers dezmembrat, dar totuși constituit. De aici provine fragilitatea sa, cea a eroilor, ca și cea a scriiturii. Motton se arată refractar la vastitatea orizonturilor lui Bond sau Barker, privilegiind o privire „de aproape”, permanent cufundată în densitatea concretului.

Echipa de la Royal Court, faimoasă prin atenția acordată scrisului, și-a regăsit în acești ultimi ani originalitatea care i-a fost proprie încă de pe vremea descoperirii „tinerilor furioși”. Sarah Kane s-a impus ca figură reprezentativă a acestei mișcări în care scriitura poartă, până la insuportabil, amprenta experienței autobiografice. Textele lui Sarah Kane, dispărută astăzi, se joacă de la Vilnius până la Berlin și Paris. Ele confruntă scena cu ceea ce rămâne prima ei provocare, cea mai excitantă: *nereprezentabilul*. Reînnoirea regiei și-a găsit adesea energia în acest efort de a se lua la trântă cu opere ce păreau să-i reziste, opere imposibil de jucat. Un alt text a cunoscut în Anglia acea faimă care face dintr-o piesă emblema unei epoci, a dorințelor și a rătăcirilor ei: *Sex și cumpărături* al lui Mark Ravenhill.

Numele lui Lars Nören străbate și el decada. Acest scriitor de origine suedeză se scufundă, ca un Strindberg al timpurilor moderne, în inima cuplurilor, în miezul dramelor lor sexuale și al unei extraordinare porniri de ură reciprocă. Teatrul lui Nören, ca și cel al ilustrului său predecesor, se bizuie pe cuvinte pentru a restitui – într-o revărsare de diatribe care ignoră orice pudoare – cumplita derută a unor ființe confruntate cu singurătatea absolută. Există un lirism dureros de sensibil în acest teatru al umanului în stare încă să se răzvrătească. Recent, Nören, pornind de la experiența SDF-ului, a zăgărit și el panorama deznădăjduită a timpurilor moderne, ceea ce ne trimite cu gândul la *Azilul de noapte* al lui Gorki, o piesă în care secolul s-a regăsit adesea. În Austria se impune un nume: Elfried Jelinek, scriitoare care redă dezorientarea omului modern printr-un fluviu de cuvinte ce transportă cu el amintirile și strigătele, impasurile și temerile epocii. Refractară la orice structură, această limbă se distinge prin puterea ei eruptivă: nimic nu o poate frâna sau stăvili. De la Bond la Jelinek, teatrul invită adesea la confruntarea cu o limbă ale cărei spasme și crize ne îngăduie să afirmăm că ea este experiența însăși.

Fără să aparțină aceluiași univers și fără să se confrunte cu aceleași mize, merită să fie semnalat succesul enorm al unui text, și el simptomatic: *Artă*, de Yasmina Reza, piesa contemporană cea mai jucată în lume. Izvorâtă din

constatarea unei anumite confuzii produse de arta contemporană, piesa reactualizează mecanisme psihologice țesute cu rafinamentul unui autor astăzi uitat, dar tot atât de faimos la vremea lui, Jean Giraudoux. Să fie oare acesta prețul ce trebuie plătit pentru tot ceea ce strălucește? „Să strălucești o singură dată și să mori,, spunea Genet, definind astfel destinul omului de teatru.

Epifenomen al acestui interes arătat scrisului, traducerea a ocupat un loc privilegiat în munca teatrală. Inițiată cu ceva timp în urmă, preocuparea de reînnoire a textelor vechi, grație unor traduceri făcute în vederea reprezentării și nu a editării, va cunoaște acum o intensificare masivă. Traducerea, de acum înainte, se înscrie printre debaterile teatrului pe cale să se creeze și participă la această creație. Redescoperirea a ceea ce numim limbă patrimonială, limba clasicilor mai ales, trece prin efortul regăsirii energiei ei originale și al definirii celei mai bune distanțe față de momentul care o desparte de prezent. Ca și regizorul, traducătorul va fi și el implicat.

IZBÂNZILE VECHILOR PROTAGONIȘTI

La începutul deceniului, Peter Brook a semnat la Avignon unul dintre succesele sale cele mai răsunătoare, *Furtuna*, un spectacol în care desăvârșita sa artă de a realiza un teatru minimal, redus la esența poetică, atingea culmile perfecțiunii. Într-o carieră de marmură, pe suprafața netedă a nisipului, se detașau țesăturile costumelor multicolore. Silueta acestui povestitor african de geniu care este Sotiguy Kouyaté făcea din Prospero, așa cum dorea Brook, echivalentul unui înțelept african. Seducătoare, munca maestrului părea să nu mai aibă secrete datorită îndelungatei exploatări a resurselor „teatrului formelor simple,,. Teamă de o posibilă secătuire încolțise însă chiar în miezul fervorii și, spre surprinderea generală, Brook însuși a simțit-o și, grație aceluia instinct vital care îi este propriu, el a știut să evite scleroza care îl amenința. A hotărât atunci să înceapă lucrul la ceea ce el numea „ciclul creierului,,. Pornind de la un text celebru al lui Oliver Sachs, *Bărbatul care credea că soția lui e o pălărie*, istorisire a unor boli psihice, a construit o regie încă și mai lipsită de efecte decorative ca de obicei. Cu ajutorul câtorva accesorii și al unor monitoare de televizor Brook și actorii săi povesteau tulburătoare aventuri personale datorate leziunilor de pe creier. Vieți distruse, crize de nedepășit se derulau sub ochii noștri datorită permutării actorilor, ceea ce le permitea să joace, pe rând, când rolul de bolnav, când cel de medic. Această soluție va rămâne unul dintre acele răspunsuri secrete, nediscursive, pe care scena reușea să le propună la întrebările atât de complexe ale neurologiei. În același spirit, Brook va realiza un alt spectacol despre creier, *Sunt un fenomen*, nu numai în jurul unei biografii sufocate de lespedea memoriei absolute, ci și în jurul relației care se încheagă între durerea bolnavului și devotamentul față de medic. Aici, într-unul dintre exercițiile la care este supus celebrul mnemonist, am putut regăsi versurile de început ale *Divinei Comedii* a lui Dante: în întrebarea omului care ia drumul pădurii la mijlocul vieții, unii au putut desluși ecoul hotărârii lui Brook, cel ce, cu treizeci de ani în urmă, abandona instituția, nu pentru a se retrage, ci pentru a regăsi, chiar în inima orașului, plăcerea unui teatru practicat în singurătate.

Ariane Mnouchkine nu a procedat la fel și, după ce a încheiat ciclul *Atrizilor*, s-a lansat în mai multe tentative de recentrare a teatrului pe ceea ce constituise dintotdeauna principalul ei obiectiv: istoria contemporană. *Orașul sperjur*, pe un text de Hélène Cixous, dovedește acest efort și, în ciuda câtorva soluții manicheiste, are acea inspirație tragică ce lipsește atât de mult teatrului contemporan: sângele orașului a fost otrăvit. Proiectul, în ciuda forței sale, nu a avut ecoul așteptat. Revanșă a lui Mnouchkine ca artist apărător al artei teatrale, Théâtre du Soleil a regăsit atmosfera entuziasmului debordant de odinioară o dată cu capodopera sa de la sfârșitul anilor '90,

Tobe pe dig. Dincolo de orice altceva, suntem confrunțați cu o formă uimitoare, o construcție occidentală pornind de la elemente orientale. Nici citat, nici invenție, această formă produce, deopotrivă, sentimentul de vechi și de ciudat, de oarecum cunoscut și de compozit surprinzător. Mnouchkine lucrează aici ca un alt Borges, căci, ca și el, reușește să spună această poveste „chinezească”, grație unei invenții extraordinare, cea a unei arte imaginare. La fel ca într-o năvelă a autorului argentinian, spectatorul se lasă sedus de plăcerea unei referințe arhaice în întregime imaginată de regizor. Pornind de la modelul marionetelor *bunraku* și adăugând alte elemente asiatice, reprezentarea creează un univers care reunește siluete străvechi de prinți și de prințese, tehnici împrumutate de la mai multe surse sau sunete auzite pe vremuri și care continuă să răsune ca niște infinite ecouri. Această referință nu provine de la un anume spectacol, ci se hrănește din ansamblul teatrelor orientale, acumulare mentală plasată pentru totdeauna sub semnul fabuloasei lor reinventări, propusă de Artaud în textul său *Teatrul balinez*. Spectacolul lui Mnouchkine este un echivalent al textului artaudian, căci izvorăște, ca și el, din fascinația pentru acest „teatru fizic”, în care precizia și frumusețea se contopesc.

În sfârșit, o extraordinară *Livadă de vișini* a lui Cehov, realizată de Peter Zadek la Burgtheater din Viena, se distinge între evenimentele legate de recitirea clasicilor. Pe Liubov, stăpâna proprietății, văzută aidoma unei aristocrate evanescente de către Strehler sau unei femei încă în floare de către Brook, Zadek o apropie de Lulu, personajul scandalos al lui Wedekind. Această femeie, care dă ultimele ei bătălii și atrage neconținut bărbații, este o Lulu îmbătrânită. O dată cu pierderea proprietății, Liubov va pierde și această sexualitate care părea să-i servească drept elixir al tinereții. Zadek pune în scenă capodopera lui Cehov ca pe o reflecție deziluzionată asupra unui sfârșit lipsit de glorie, asupra unei dezmembrări a unității care nu mai are nici un sens să existe dar, în același timp, face posibilă o asimilare a întregului teatru cu proprietatea pierdută. Spectacolul se prezintă ca o parabolă a sfârșitului fără nimic sentimental, căci învingătorii și învinșii par copleșiți de aceeași deziluzie. O descompunere fără fast și un orizont fără atracție, iată ce oferă montarea lui Zadek. *Teatrul nostru, Livada de vișini* e titlul cărții pe care acest spectacol mi-a inspirat-o.

Una dintre figurile cele mai originale vine din America: Peter Sellars. El este autorul unui memorabil *Negutător din Veneția*, spectacol unde Shakespeare regăsea destinele lumii de astăzi. Intervine aici acea consangvinitate a duratelor, la care doar Shakespeare reușește să ajungă. Nu este vorba de o confuzie, ci de comunicare. Ca să reluăm admirabila sa expresie, prin citirea clasicilor, Sellars vrea „să scoată pentru noi un pahar cu apă curată”. Aici, evreul devine negrul. Sellars procedează la admirabila sa „reciclare”, pentru a nu recurge la cârjele teatrului, machiaje sau nasuri false, pentru a ne face să trăim în direct experiența alterității. Negrul este evreul sfârșitului de secol. Iudaitatea se convertește în negritudine. Shylock este un colos negru. El are geniul afacerilor și înspăimântă prin masivitatea sa. Un uriaș de care îți este teamă... un taur care câștigă la Bursă și pe care nu-l putem doborî decât dacă ne adunăm mai mulți laolaltă. Cu Shylock se sfârșește o lume. În standardizarea care se instalează, în ciuda comunității tinerilor răzvrătiți, persistă o rămășiță de ură rasială. Nimeni nu va fi protejat până la capăt de alteritatea pe care trupul său o încarnează. În nici un caz Jessica, fiica ce și-a trădat tatăl... La capătul povestirii, oare nu va fi ea distrusă de faptul că a rămas la „mijloc”, căci, aflând de înfrângerea lui Shylock, se îndepărtează încet și de bunii săi prieteni care au abandonat-o? Încotro se îndreaptă? Care-i este locul? Prin lunga traversare a scenei din final, Sellars formulează o dureroasă constatare a eșecului, acela al imposibilei integrări.



Livada de vișini de A.P. Cehov în regia lui Peter Zadek.

Acest spectacol se confruntă cu ceea ce îi repugnă cel mai mult teatrului francez: impuritatea. Un Neguțător impur ca Shakespeare... nu numai corpurile și imaginile televizuale coabitează, ci și vocile actuale, cu accent yankeu, cu cântecele negrilor ce se înalță în nopți, aidoma străvechilor bocete. Sellars se afirmă ca shakespearean și în sensul pe care Brook îl acordă termenului: nu rămâne niciodată pe un singur plan. Astfel, după ce a integrat *flash*-urile din actualitate și a urmărit de aproape panorama chipurilor, video-ul se retrage când deznodământul se apropie. În ultimele douăzeci de minute, lumina este stinsă și monitoarele sunt oarbe, în timp ce personajele se caută, se îmbrățișează și se despart. Atunci, dragostea e victorioasă pe fondul unui ultim gest discret de prietenie. Acesta este paharul cu apă pentru seară... are drept izvor un vechi clasic.

În sfârșit, Robert Wilson, producător neobosit care străbate lumea reciclându-și cu mai mult sau mai puțin succes opera, a propus o schiță genială a lui *Hamlet*. Redus la un monolog interpretat de regizorul însuși, textul devenea povestea unei aventuri personale a prințului. Nu o trăiește, o restituie în chip de memorare care, dincolo de biografie, trimite la cultura și la raporturile pe care le avem cu o capodoperă. În vârful unei cărți uriașe, dublu vizual al meterezelor de la Elsinore, Hamlet apare îmbrăcat în costum cu vestă. Dar, treptat, opera-castel își pierde paginile și sfârșește prin a lăsa scena goală. Parcursul lui Hamlet, pentru Wilson, cititorul de azi, merge de la această evocare a bibliotecii/natură la suprafața platoului gol, unde viața și moartea se întâlnesc. „În teatru, poezia este concretă”, spunea Artaud.

În perspectiva unui spectator din Apus, deceniul rămâne sub semnul descoperirii a doi artiști confirmați care, fiecare în felul său, se prezintă ca partizani ai teatrului de artă, un teatru care se străduiește să apere o calitate proprie, făcută din nuanțe și demersuri subtile, un teatru unde actorul îmbină măiestria și prezența. Piotr Fomenko, regizor și pedagog rus, și Krystian Lupa, regizor polonez, oricât ar fi de diferiți la nivelul repertoriului, se aseamănă prin atenția pe care o acordă exactității actului scenic,

niciodată amenințată de un abuz de teatralitate sau, dimpotrivă, de o neîncredere excesivă. Teatrul de artă se plasează la „jumătatea pantei”, între adevăr și fals. E un teatru care salvează arta fără a sacrifica acea unică senzație de real pe care doar el reușește să o producă, în cazuri extrem de rare. Cu *Lupii și oile* a lui Ostrovski, o piesă profund realistă, apăsătoare și ancorată în context rusesc, Fomenko reușește să depene un adevărat tratat al pasiunilor. Lupa fascinează prin atracția pentru marile fresce romanești: *Somnambulli* sau *Frații Karamazov*. De altfel, recurgerea la romane și la Dostoievski, mai ales, va fi frecventă de-a lungul întregului deceniu. Luca Ronconi se va afilia acestei tendințe care confirmă voința regăsită a teatrului de a antrena publicul în călătorii extraordinare, în aventuri neobișnuite. Reprezentațiile de lungă durată se înmulțesc și succesul lor confirmă dorința unui anumit public de a scăpa de viteza clipului publicitar și de febrilitatea *zapping*-ului. Teatrul îi apare ca o ocazie rară, de neîntâlnit altundeva, de a trăi o experiență epică neobișnuită. Lungimea spectacolului capătă de asemenea sensul unei forme de rezistență. Spațiului care se abate de la canoane din anii '70 îi corespunde acum durata nespusă normelor.

În Franța, regizorul ajuns la deplina măiestrie va rămâne Claude Régy. În colaborare cu Daniel Jeanneteau, el își concentrează munca pe relația subterană dintre o scenă enigmatică, la limita vizibilului și supusă dilatării timpului, și prezența publicului, intim și îndepărtat. Spectacolul său exemplar, în ciuda interesului pentru scrierile contemporane, va fi *Moartea lui Tintagiles* a lui Maeterlink, scriitor de care Régy rămâne cel mai apropiat. Viziune spectrală, imagine translucidă, la limita vizibilului, în cadrul căreia actorii se deplasează fantomatic, acest spectacol cristalizează arta lui Régy și Jeanneteau împreună.

Aproape în contrapunct se află ultimul mare spectacol al lui Klaus Mikael Grüber, *Amphitryon*-ul lui Kleist. Aici, cu aceeași grijă pentru o teatralitate parcimonioasă, scopul e, ca să-l cităm pe Grüber, de „a fi profund și lejer... Povestea confuziei între planul terestru și planul divin care se încheie cu o falsă reconciliere, eșecul unei femei, se desfășura pe un disc ce amintea de cadranul solar. Acesta se rotea cu lentoarea astrelor, abia perceptibil, dar la capătul drumului era limpede că se deplasase, timpul trecuse atât pentru actori, cât și pentru spectatori. Împărtășiserăm experiența, îmbătrâniserăm împreună.

TEATRUL, DINCOLO DE LIMITE

O tendință străbate deceniul pentru a dobândi în cele din urmă statutul de aspect principal: ieșirea artelor din cadrul tradițional și diseminarea teatrului. Teatrul poate fi descoperit în câmpul unor practici învecinate, după cum, la rândul lui, integrează câștiguri străine: amestecul devine practică curentă, iar metisajul, program estetic. Unii consideră că teatrul și-a regăsit astfel o prezență în modernitatea pe care o pierduse în decenii precedente. Vechea dihotomie a textului prealabil, pe care scena o actualizează, dispare în beneficiul priorității amestecului realizat în însuși exercitiul de fabricație. El apare în toată complexitatea sa, însoțit cel mai adesea de o inevitabilă opacitate. Enigma se erijează în act, ca în spectacolele lui François Tanguy, unde coabitează fragmente răzlețe de texte teoretice sau romanești, figurări plastice, schițe coregrafice. Suntem confrunțați cu această experiență a multiplului, specifică societății contemporane și, în fața acestei explozii, fiecare trebuie să-și inventeze drumul, să-și găsească propria abordare. În fața labirintului, trebuie să aleagă. Spectacolul oferă un material; invenția e lăsată în seama spectatorului.

Grupul care s-a impus în ultima vreme vine din Italia: *Societas Raffaello Sanzio*. Aici, sub conducerea lui Romeo Castellucci, artele plastice întâlnesc corpurile, tratate adesea ca mase vizuale, atroce în monstrozitatea lor, în timp ce

cuvintele sunt rare, poate pentru a se face mai bine înțelese. Ceea ce contează pentru tentativele de tipul celor întreprinse de Tanguy ori Castelucci este globalitatea privirii, invitația de a cuprinde un ansamblu care își refuză orice alegere tocmai pentru a întreține o stare de perplexitate unde trezirea sau refuzul, la fel de vii, se pot impune.

Acestei direcții i se alătură, dar în alt spirit, în spectacolele sale cele mai originale, Christopher Marthaller. Mai ales cu *Murx*, veritabilă operă autonomă, el reușește să evoce viața în fosta RDG grație unor frânturi de cântece, de lozinci oficiale, posturi fizice explicite. Marthaller va arunca o aceeași privire asupra RFG din vremea lui Adenauer sau, mai aproape de noi, asupra universului „lupilor tineri”, din economia mondială. Servindu-se de mijloacele unei teatralități heteroclitice, Marthaller permite scenei să restituie istoria secolului, cu stereotipiile sale și cu extraordinara sa capacitate de uniformizare. El nu vorbește de indivizi, ci de serii. Există aici un discurs crud despre starea omului văduvit de propria-i unicitate.

Aseiat la el acasă, teatrul se salvează aplicând strategia neprevăzută a diseminării, pătrunde în dans sau în circ, în cinematograful sau în instalațiile plasticienilor. Supraviețuirea teatrului trece prin această gherilă estetică: infiltrarea în domenii odinioară străine, și, în același timp, clătinarea autonomiei celorlalte arte. Din această ambiguitate se hrănește plasa țesută de teatru, în afara teritoriului său, astăzi depășit. Multiplicarea exemplurilor nu ar face decât să se întărească aserțiunea. Teatrul, mulți o afirmă, nu este niciodată mai viu ca atunci când nu poate fi reperat ca atare. El participă la modernitate în măsura în care intervine ca un virus ce poate contamina artelor vecine. În ultimii zece ani, teatrul-dans s-a impus până-ntr-atât încât a devenit aproape un clișeu, teatralitatea circuitului a dat naștere unor momente inspirate, teatrul ecvestru e aproape un gen constituit..., ca să nu mai vorbim de prezența regulată a teatrului în domeniul liric. Deși inițiată cu ani în urmă, această intervenție produce încă evenimente uluitoare, căci, mai ales aici, operează încă alianța dintre o lectură și strălucirea unei viziuni. Cum să nu amintim de extraordinara *Madame Butterfly* în regia lui Robert Wilson care a avut, cel dintâi, intuiția de a înscrie tragedia lui Cio-Cio-San în conflictul dintre cultura Zen, moștenită de eroină, și modul de viață american? Melodrama se convertea în tragedie. Și cum să nu menționăm revelația *Flautului fermecat* al lui Stéphane Braunschweig, unde obișnuita experiență inițiată a lui Tamino și a Paminei devenea o călătorie onirică, o aventură subiectivă în care ființa solitară se trezește, după traversarea visului, în tovărășia dublului său iubit? Și, în sfârșit, cum am putea să nu pomenim de spectacolul de la Bayreuth, unde acest sceptic în privința sentimentelor care a fost Heiner Müller a știut mai bine ca oricine să le exalte în *Tristan și Isolda* lui Wagner, adversarul maestrului său, Bertolt Brecht ?

*

Această încercare de bilanț are avantajul de a conjuga prezentul cu trecutul apropiat pentru a deschide arhivele unui timp trăit. Ele înregistrează mutațiile și beneficiază de o distanță limitată, care corectează surpriza imediatului, fără a cădea în anonimatul eternității. Zece ani, pentru artelor prezentului, înseamnă enorm. A scrie despre acest lucru implică un contact între timpul trăit și timpul regăsit. Suntem arheologii trecutului nostru și, în același timp, furnizăm materiale pentru expertii de mâine ce vor scrie istoria unui prezent ale cărui victorii, dar și răni, trebuie neapărat cunoscute. Peste pecetea pusă de martorii unui deceniu, câteva picături de sânge vor tulbura mereu puritatea liniștitoarelor arhive.