

Ionuț SOCIU

Anul II, Facultatea de Teatru, specializarea Teatologie,
Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
„I. L. Caragiale” – București

Dansând pe Ginsberg

Problema cuvântului (a rostului cuvântului în scenă) nu m-a preocupat prea mult până acum câțiva ani. Până pe la 12–13 ani, teatrul însemna pentru mine cuvânt, rostire, text, replică. Actorii nu mă fascinau prin talentul, mobilitatea sau histrionismul lor, ci prin simplul fapt (uluitor pentru mine atunci) că reușeau să țină minte atâtea replici și atâtea povești. Asta da, virtuozitate.

Mai târziu, prin liceu am văzut la Iași *Visul* lui Dan Puric. „Cum naiba a ținut Puric ăsta o sală arhiplină cu sufletul la gură timp de o oră și jumătate fără să scoată un cuvânt?” se întreba lumea ieșind din sală. Ceva-mi scăpa. Adică teatrul poate să arate și altfel?! Asta a fost scurta revelație a unui adolescent miop. Am văzut în același an la Sighișoara *Toujours l'Amour*. Bucurie imensă. Eram câteva sute de tineri care renunțaseră la concertul *Vama Veche* (vorbesc serios!) pentru a-l vedea pe Puric. Dan Puric devenise un mit în viață (caz unic în teatrul românesc contemporan). Ulterior, am văzut și celelalte spectacole ale lui. Mitul începea să se clatine.

Cu un an înainte de a veni la facultate mi-a căzut în mână o carte ciudată: *Teatrul sărac* de Jerzy Grotowski. Am citit-o curios și prudent în același timp. M-am uitat foarte atent la acele fotografii cu bărbați despuiți și contorsionați în cele mai insolite poziții, cu chipurile strânse într-o aspră și stranie expresivitate. Totul era concentrat, minimalizat și crud de adevărat. Nicăieri nu se pomenea nimic despre decoruri, costume, cortină sau gong (adică despre teatrul bogat). Mă reîntorceam la coperta I și reciteam sceptic titlul: *Teatrul sărac*. Deci teatru.

După ce am ajuns în București, lucrurile s-au amestecat și s-au precipitat într-un mod foarte confuz. Aveam de toate: teatru-dans, teatru-imagini, performance, happening, instalații, pantomimă, *Bunraku*, teatru underground, teatru de consum, *workshop*-uri, colocvii și Afrim. Teatru cât încape. Primeam totul fără să mai discern prea mult, fără să-mi mai pun întrebări. Cuvânt și imagine, cuvânt sau imagine totuna mi-era. Orice era binevenit.

În vara trecută, am fost la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și într-una din seri am văzut *Recviem* în regia lui Harold Levin, un spectacol foarte bun al Teatrului din Tel Aviv. În primul sfert de oră, am fost foarte docil și am urmărit atent supratitrarea, ca mai apoi să cobor definitiv privirea asupra scenei. Spectacolul ajungea la mine, în mine și mi se comunica intim, neechivoc. Cuvintele emanau senzualitate. Actorii umpleau scena printr-o rostire răscolitoare și eruptivă, incantatorie. Orice traducere era de prisos. Problema limbajului scenic devenea acum din ce în ce mai provocatoare.

Cu câteva luni în urmă, la începutul anului doi, s-a produs o altă schimbare în modul meu de a mă raporta la chestiunea cuvântului în teatru. Un moment destul de iritant și tulburător. Eram împreună cu doi colegi de facultate (Florin, anul I coregrafie, și Emil, anul II actorie) într-o cameră de cămin și ne uitam la *Blue* al lui Kieslowski. Beam lapte cu *muesli* și priveam încordați și gravi – așa cum trebuie să vezi un film de artă. După film au urmat discuțiile. Idioate, de altfel. Printre altele, am ajuns să

vorbim despre dansul contemporan, teatrul neconvențional și alte cele prețioase. Florin nu suportă teatrul – „E ceva fals acolo!”, spune el. Ne contrazicem pașnic pe tema asta, și un-doi, ne apucăm să sondăm și originile operei de artă. „Întâi a fost dansul și pe urmă a apărut teatrul. Teatrul e o ramură a dansului.” „Du-te, mă, de aici cu ramura ta. Dansul înseamnă tot teatrul.” „E teatru dans, nu dans teatru.” „Nu, că în germană e invers: dans-teatru”, conchide Florin iritat. Polemizăm ieftin, după ureche, cu argumente șubrede. Florin are o problemă vizavi de rostul cuvântului în teatru: „Cuvântul strică, distruge, anulează emoția”. Într-o mică măsură îi dau dreptate și, pe de altă parte, impulsul zodiei mă face să-l contrazic și să fac o apologie a cuvântului. Îi reproșez lui Florin că nu prea a văzut teatru de bună calitate și că pentru el principalele repere sunt „Nottara”, Național și Odeon. Florin izbucnește, aruncându-mi în față *Poetica* lui Aristotel: „Dă-i dracului pe greci! Nu mă interesează tragediile lor idioate. Ei sunt ăia care au exacerbât limbajul la maximum și au dat naștere acestei obsesii pentru *logos*. Platon, Aristotel, Eschil și toată gașca lor sunt morți, uitați, depășiți și cumplit de plictisitori!”. Sar și eu ca ars – nu că mi-ar plăcea în mod deosebit, dar totuși sunt greci. Îi zic câte ceva despre bacante, despre *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban, despre spectacolele lui Brook și ale lui Patrice Chéreau. Toată tirada mea sună bombastic, e savantlâc, dar știu sigur că și el bate câmpii. Îi pun în față tot felul de argumente de ordin teoretic, nume și informații pedante, dar le simt cumva neacoperite, forme fără fond. Mă simt ca Academicianul din *Lacuna* lui Ionescu ori ca profesorul din *Lecția*. Glasul îmi scade. „Împăratul e gol!” mi se pare că auzeam strigându-se înspre mine. Amânasem destul.

Când mi s-a comunicat că trebuie să scriu această lucrare m-am simțit provocat, stârnit. Dar nu știam de unde să încep. Cu ce să încep ? Să scriu despre cuvânt în general ? Deja în cap îmi sunau titluri idioate ca „Logos și umbră”, „Cuvânt și lumină” sau „Între rostire și gest” ș.a. Gândeam deja la nuanțe, când nu aveam ce nuanța. Trebuia să-mi găsec un reper solid pentru a scrie mai departe. Și l-am găsit. Se numește Robert Wilson. Doar particularizând și concentrându-mi interesul într-o direcție clară puteam să urmăresc anumite mutații pe care limbajul le poate suporta în relația dialectică cu scena. Iar Robert Wilson mi s-a părut absolut revelator în acest sens. Să vedem de ce.

Pentru că Robert Wilson este cel mai important filosof al limbajului scenic pe care l-a avut teatrul în secolul XX. Pentru că Robert (sau Bob) Wilson a făcut o analiză a cuvântului în teatru la fel de importantă ca și cea realizată de Wittgenstein în filosofie, explorându-i infinitele posibilități de comunicare. Asta fiindcă Bob Wilson a scos cuvântul din scenă pentru a-l readuce mai târziu înapoi. Dacă filosofia și literatura secolului XX a impus o viziune sceptică asupra potenței cuvântului de a mai putea comunica – nu de puține ori o apocalipsă a limbajului a fost profețită în deceniile postbelice, dacă majoritatea scriitorilor și filosofilor au întors spatele speculațiilor metafizice, încercând să lupte în van împotriva cuvântului, folosind în mod paradoxal tot cuvântul, în teatru nimeni nu a dramatizat mai bine această criză a limbajului decât cu geniul feroce cu care a făcut-o regizorul american. Pentru că teatrul, spre deosebire de literatură și filosofie are această prioritate, găsindu-și mult mai multe și mai subtile căi de comunicare.

Carierea lui Wilson stă sub un paradox spectaculos. Dacă în prima perioadă a creației, el urmează un traseu deconstructivist aspirând la un teatru al tăcerii, spre sfârșitul carierei el ajunge să-și construiască spectacolele în jurul limbajului, fiind fascinat tocmai de forța magică a cuvântului și de efectul narcotic pe care acesta îl poate avea asupra publicului. Wilson îl descoperă prin Raymond – prima lui

muză – un copil surdomut pe care regizorul îl adoptă și care îi va revela prin desene direcția sa estetică teatrală. Raymond gândea în semne vizuale, nu în cuvinte și Wilson învață de la el cât de subtil și sofisticat este limbajul trupului. Teatrul acestuia devine astfel un caleidoscop de imagini, care printr-o retorică a mișcării trupului uman tinde să scoată la vedere acel „inner life“, imposibil de captat și comunicat prin cuvânt. Arta lui dezvoltă într-o dialectică continuă relația între sens și nonsens. Wilson caută, ca și tânărul Wittgenstein, să vadă la capătul limbajului, la granița dintre conștient și inconștient, unde, dacă-l credem pe Eliot, numai muzica poate exprima inefabilul, și dacă-l credem pe Wilson, numai teatrul lui o poate face. Mă gândesc acum la *Visul unei nopți* de vară și la momentul când Fundulea se trezește din somn și încearcă să le povestească meșterilor grozăviile pe care i le-a prilejuit visul. Efortul lui e inutil și Fundulea realizează că nici un cuvânt nu poate povesti ce-a văzut și a trăit el. Dacă l-ar fi cunoscut pe Wilson...

Influențat de lucrările coregrafice ale lui Merce Cunningham, Wilson tinde să aducă teoria lui Einstein în scenă. Spațiul devine proces. Timpul devine structură. Mișcarea corpului se află în disonanță cu muzica și nu înseamnă mai mult decât ce se vede. Dacă simbolistii visează poezia pură, Wilson visează teatrul pur. La repetițiile pentru *Sclipirea unui surdomut*, Wilson și echipa lui nu au avut nici o discuție, nici o conversație asupra vreunei scene. Mișcarea însemna comunicare: „Nu aveam nevoie de cuvinte. Nu le duceam dorul. Am petrecut ore întregi dansând. Mulți antropologi și lingviști consideră că vorbirea (limba) s-a născut din mișcarea corpului. Dansul albinelor este un cod-semnal care anunță originile limbajului“. Wilson știa asta. Și totuși, relația regizorului cu limbajul se schimbă. E drept, la început regizorul observă limbajul în sine, nu obiectele la care el se referă. El transformă cuvântul în imagine, în semn vizual, concretizând într-un fel ceea ce spune și Derrida: „Lucrul însuși este un semn, orice lucru, o piatră la fel de mult ca și un text.“

Wilson crede în autonomia limbajului. Limbajul își are propria sa lume. Poate minți sau poate spune adevărul. Actorii pot fi individualizați prin numere, nu prin nume. Sau pot avea același nume. Într-unul dintre spectacolele lui apar patru femei, care, pe rând, afirmă că numele lor e Ofelia. Sunt patru femei care pretind același lucru. Vorbind. Pe cine ar trebui să credem? Cuvintele pot inversa, schimba sau anula identități. Ofelia poate fi Electra. Medeea poate fi Desdemona. Sunt personaje wilsoniene care vorbesc precipitat, greoi, poticnit, încet și total imperceptibil. Sunt oameni care se mișcă foarte lent (asta i s-a reproșat mereu lui Wilson) și care-și spun replicile cu o întârziere de 10–15 minute. În Energiile spectacolului Aureliu Manea spune că „citindu-l pe Ibsen am fost înspăimântat de felul în care cuvintele conduceau oamenii; oamenii nu mai puteau ieși din discurs, cuvântul devenea tabu, demon, teroare și atunci, sub influența lui, respirația personajelor se modifica până la oprire, până la moarte. În *Rosmersholm* am vrut să arăt cum uneori omul este ucis de cuvinte.“

Frumusețea limbajului constă în opacitatea lui, nu în transparența lui. „De ce poveștile pe care le punem în scenă trebuie să fie mai clare decât acelea pe care le trăim?“ se întreabă pe bună dreptate Wilson. Alain Robe-Grillet crede că „a spune astăzi o poveste este imposibil“. Și, din nou, Wilson cedează și se îndreaptă spre o confruntare cu clasicii. El este preocupat acum de limbajul ca sunet, acum are loc o întrepătrundere a sunetului cu sensul, putem afirma în termeni derridieni. Ba chiar Derrida spune mai clar: „ideea de limbaj nonpoetic, plat (aceea pe care o îmbrățișase Wilson anterior) este complet eronată. Limbajul nu poate fi opus sau separat de modul cum funcționează lumea fenomenală.“

Montând Shakespeare, Ibsen sau Büchner (uneori combinându-i), Wilson impune folosirea cuvintelor cu o severitate draconică. Începe să discute cu actorii în termeni psihologici. Mai mult decât atât, îi lasă să-și exprime emoțiile fâțiș. Șocată, una dintre actrițe, Jenny Rohn, își întreabă colegii: „a citit cumva Bob Stanislavski?”. Referindu-se la Shakespeare, regizorul mărturisește că „Shakespeare a făcut deja teatrul. Ce trebuie eu să găsec este o cale să pot pune teatrul lui pe scenă, ca să aibă destul spațiu în jurul acestor cuvinte, pentru ca oamenii să le poată auzi și să se gândească la ele.”

Ce spune o capodoperă? Depinde cine o ascultă. Urechi diferite aud lucruri diferite. Niciodată relația dintre un text și o punere în scenă nu este simplă. Montarea înseamnă mediere. Întotdeauna traduce, interpretează limbajul în mai multe coduri și modalități senzoriale. Ca să folosesc distincția lui Saussure, putem spune „limbajul face posibilă vorbirea, iar vorbirea oferă limbajului viață.” Adică: orice text este un exemplu de limbaj, orice spectacol este un exemplu de vorbire, de discurs. Confuzia apare atunci când spectacolul este văzut ca o întrupare a textului, o smulgere a lui din pagină. Ca și rostirea, spectacolul este contingent.

Sincer să fiu, n-aș fi putut să scriu vreun rând despre teatrul românesc actual, fără să mă opresc la teatrul lui Bob Wilson. Deoarece cazul lui este exemplar, nu pentru a fi copiat sau urmat, ci pentru simplul motiv că și-a pus mereu la îndoială propria operă și s-a întrebat mereu cât cunoaște și cât se mai poate cunoaște. Pentru că relația lui cu limbajul seamănă cu lupta erotică permanentă pe care o avem toți cu imaginea părinților noștri, iar a te desprinde de ea devine imposibil.

N-am văzut nici un spectacol de Robert Wilson. Dar am văzut, în schimb, **Bash – o trilogie contemporană** de Neil LaBute, un spectacol în regia lui Vlad Masacci la Teatrul ACT. O seară în care patru oameni (Mihai Călin, Mihaela Sârbu, Vlad Zamfirescu și Ioana Flora) stau nemișcați pe scaune și-și spun poveștile. Vorbesc îngrozitor de firesc și totul se desfășoară ca într-un confesional. Cei o sută de oameni care ascultă se descompun și nu devin decât ochi și urechi. Eventual doar urechi, căci cuvintele te fac să vezi totul până în cele mai mici și terifiante amănunte. Am ieșit de la **Bash...** mut, complet redus la tăcere. În acea seară eram deplin convins că ceea ce văzusem era teatrul pur, teatrul esenței. Logosul (cuvântul, rostirea) mi se păreau a fi supreme, embrionul și miezul teatrului. Am adormit visând cuvinte. Care, culmea, păreau imagini.

Am văzut mai apoi **Othello, Idiotul și Veneția. Goldoni** o superbă trilogie Zholdak. Nici un cuvânt, doar emoții puternice. Eram la Sibiu, era aproape ora trei dimineața și, în Sala de Cultură a Sindicatelor, Zholdak îmi bântuia subconștientul. Era liniște deplină, fotograme ireale se aprindeau și se stingeau în scenă, iar eu închideam și deschideam ochii o dată cu ele. Spre dimineață, mi-am spus că da, domnule, acesta-i teatrul de fapt, cuvântul pervertește, strică. Am adormit în autobuz, în drum spre București, visând imagini. Pe care știam că odată și odată se vor topi în cuvintele mele.

A fost rândul **Creatorului de teatru** și din nou am zis că, de fapt, textul are forța și energia lui unică, și dacă n-ar fi fost textul, n-aș fi auzit glasul lui lureș.

A urmat **Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți** al Gianinei Cărbunariu, unde timp de patruzeci și cinci de minute Coca Bloos n-a scos nici un cuvânt, dar a reușit prin tăcere să povestească un întreg destin.

În **Ultima bandă a lui Krapp**, lureș a devorat timp de douăzeci de minute o banană și de data asta n-am simțit nici o clipă nevoia să-i aud glasul.

În *mady-baby.edu* al Gianinei Cărbunariu cuvintele sunau obsedant și-mi zdruncinau liniștea, calmul, ignoranța, mă împungeau, mă înghimpau și-mi încordau maxilarele. Cuvântul nu mi se traducea aici într-un mesaj sau vreun fel de morală. Delirul verbal al celor trei tineri mă contamina de o angoasă și o neliniște cumplită. Iarăși teatru.

Am văzut *Cum doriți sau Noaptea de la Spatul Târgului* în regia lui Purcărete și, din nou, teatrul se redefinea, se recrea în fața mea.

Limbajul capătă sens, acum, abia în clipele de tăcere, când nu mai spun și nu mai scriu nimic. Documentându-se pentru *Britannicus*, Aureliu Manea a descoperit în revista „Sipario” o fotografie înfățișându-l pe poetul american Allen Ginsberg recitând poezii tinerilor de peste Ocean: „Am fost impresionat” – spune Manea – de felul în care apărea în poză Ginsberg, „dar ceea ce m-a fascinat a fost că printre spectatori, în acea sală imensă, se vedea în fotografie o tânără fată, care, ascultând versurile, începuse să danseze”.

Când am citit acest fragment, am avut senzația că am descoperit cheia și răspunsul la toate problemele legate de limbaj și cuvânt în spațiul teatral. Căutam să interpretez și să decodific cazuistic această fotografie. Dar mă înșelasem. Nu era decât o sublimă întrepătrundere a unei senzualități poetice a cuvântului cu unduirea retorică a unui trup de femeie. Nu avem nevoie de o hermeneutică a artei, ci de o receptare erotică a ei. În cheia magrittiană, aș încheia astfel: aceasta nu este o fată dansând, și acesta nu este un poem de Ginsberg. Aceasta este o fată dansând „pe Ginsberg”.

Andreea IACOB

Anul III, Facultatea de Teatru și Televiziune, specializarea Teatrologie,
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Hyper Laurie Anderson. Opera virtuală

1. Laurie Anderson – @-uri

S-@ născut pe 5 iunie 1947 în Chicago.

@re titlul de Bachelor of Arts (BA) în Istoria Artei, *Magna cum Laude*, Phi Beta Kappa, Barnard College, New York, și Master of Fine Arts (MFA) în sculptură, Columbia University.

@-uri mai puțin cunoscute:

@ studiat vioara din copilărie și a cântat în orchestra Chicago Youth Symphony.

@ predat istoria artei la universități din New York la începutul anilor '70.

@ realizat, în coproducție, design-ul unei viori cu arcușul făcut din bandă de casetofon.

@ urcat piesa *O, Superman* pe locul 2 în topul Britanic, în 1981.

@ făcut parte din trupa de majorete a liceului ei.

@ petrecut două săptămâni în liniște la un refugiu Budhist în 1977.

@ lucrat în Kentucky drept culegător imigrant de bumbac în 1978.

@ lucrat ca *straight man* pentru Andy Kaufman în cluburi de comedie.

@ a predat tehnici de narativitate copiilor de clasa I, în 1991.