

Liliana ALEXANDRESCU

## Bob Wilson la București

Am sub ochi două coperte: de pe una, *Întâlnire cu Robert Wilson* (Fundatia Culturală „Camil Petrescu”, București, 2008), ne privește fața clară, meditativă, întrebătoare (îi place mai mult să pună întrebări decât să emită răspunsuri) a lui Robert Wilson; de pe cealaltă – Bryan Reynolds, *Jucând transversal: Reimaginându-l pe Shakespeare și Viitorul critic* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008) – se desprinde de pe un podium, conturată pe un albastru mistic, silueta sveltă, în negru, a aceluiași Robert, într-un moment din spectacolul său *Hamlet. A monologue* (1995). Pe lângă faptul că au apărut ambele în cadrul Festivalului Internațional Shakespeare 2008 (Craiova, București), cele două cărți au deci o incidență evidentă: referirea la Robert (Bob) Wilson, definit de Mihai Măniuțiu, pe coperta posterioară a volumului Reynolds, drept „unul dintre cei mai inovatori regizori, care au remodelat peisajul teatral al secolului XX”.

Demersul celor două volume e însă total diferit. Cartea apărută la București este în întregime consacrată lui Wilson ca artist al scenei: luând cuvântul, el își povestește biografia profesională, experiențele, influențele, etapele prin care a trecut, ilustrate cu nenumărate poze. Cartea apărută la Cluj (de fapt, o reeditare) a lui Reynolds și a câtorva colaboratori ai săi propune publicului de azi încă o eventuală metodă de analiză a fenomenului teatral.

Bryan Reynolds este profesor, șef de catedră al Departamentului de Dramă, la „University of California”, Irvine. Deplasându-se dezinvolt în spațiu și timp, „între Shakespeare și Foucault, Deleuze și Derrida, între Robert Wilson și Polanski, între crimele Manson și atentatele de la 11 septembrie...” (observă tot Mihai Măniuțiu), el a scris, pe lângă articole și studii, piese de teatru și scenarii de film. Volumul prin care a atras atenția a fost *Becoming Criminal: Transversal Performance and Cultural Dissidence in Early Modern England* (Devenind criminal: Spectacolul transversal și disidența culturală în Anglia modernă timpurie), apărut în 2002 (Johns Hopkins University Press). Se impune, așadar, la el o anumită obsesie a transversalității, aplicată atât dinamicii jocului cât și imaginii finale a spectacolului rezultat.

Încă din capitolul introductiv al volumului apărut la Cluj, capitol intitulat „Spectacol transversal: Shakespațiu, atacurile din 11 septembrie și viitorul critic”, după ce anunță apocaliptic, într-o viziune mondialistă tipic americană, că aceste atacuri au „modificat pentru totdeauna” perspectivele întregii omeniri, Reynolds lansează noțiunea teritorială de „Shakespace”, Shakespațiu (bazată evident pe numele lui Shakespeare), un spațiu, ne informează autorul, „înfuzat de teorie transversală” (ed. cit., p. 37). Ce este această teorie? Transversalul presupunând străbaterea de-a-curmezișul a unui obiect sau a unui fenomen, secționarea lui cu un plan perpendicular, această teorie critică e bazată pe *simultaneitate* (a existențelor, identităților, lecturilor) și *multiplacitate* (a dimensiunilor, mișcărilor, perspectivelor), iar nu pe consecutiv și unicitate. (Recunoaștem aici, sub o altă haină, unul dintre

postulatele gândirii postmoderniste). În această lumină este examinat, în capitolul II, spectacolul lui Bob Wilson: *HAMLET: a monologue* (Hamlet. Un monolog), „după Shakespeare”, creat la Manhattan în 1995 – spectacol așteptat de public ca un solo al unei mari vedete.

Shakespeare a locuit în „nenumărate spații comerciale, politice, sociale și culturale, deopotrivă ideatice și fizice, printre care discursul academic”, și respectivele spații shakespeareane sau „afectate-de-Shakespeare”, oricât de convenționale, radicale sau intermediare între aceste extreme, constituie acel „Shakespace” comun al ocaziilor alternative (*op cit.*, p. 56). Titlul capitolului II ne confruntă din prima clipă cu această viziune: „Producerea auctorialității: navigație transversală pe urmele lui HAMLET, Robert Wilson, Wolfgang Wiens și ale Shakespațiului”. Reynolds și colaboratorul său se ocupă aici, printre multe altele, de relația dintre textul scris al lui Shakespeare, scriptul lui Wiens, textul scenic vorbit al lui Wilson și banda lui desenată ca text vizual secund. Se produc astfel mai multe straturi de *authorship* (auctorialitate). În plus, autoritatea ultimă pentru asumarea unui text clasic, spun ei (așa cum spusese și Artaud în *Teatrul și dublul său* în anii '30), aparține în final publicului. Pe durata monologului lui Bob Wilson, textul shakespearean a fost „spectrul care a bătuit textul teatral la un nivel genetic, înainte ca acest text să-și stabilească independența conceptuală și auctorială în spectacol” (*ibid.*, p. 81).

Pentru cei interesați de demersul teoretic și critic al lui Bryan Reynolds și al grupului său, menționez aici și celelalte piese din „teritoriul Shakespeare” abordate în acest volum: *Othello*, *Macbeth* (în regia lui Roman Polanski), *Henric al V-lea*, *Furtuna* și *Richard al III-lea* (în regia lui Mihai Măniuțiu).

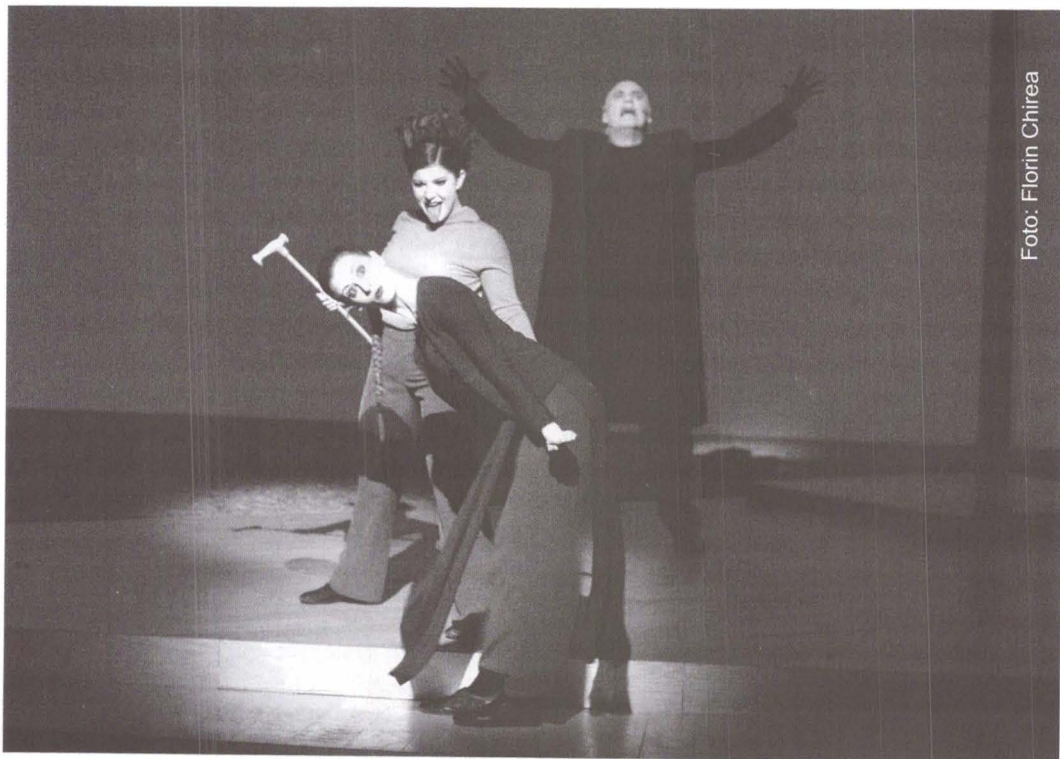


Foto: Florin Chirea

În seara de 15 mai s-a jucat la Naționalul bucureștean (după ce fusese reprezentat în 10 mai la Craiova) spectacolul lui Bob Wilson **Femeia mării**, bazat pe binecunoscuta piesă (din 1888) a lui Ibsen, în adaptarea scriitoarei americane Susan Sontag. Într-un celebru eseu din 1964: *Against interpretation* (Împotriva interpretării), ea redefinise acest termen în raport cu discrepanța dintre sensul inițial al unui text clasic și exigențele publicului dintr-o epocă ulterioară. Interpretarea, în acest caz, devine „o strategie radicală pentru conservarea unui text de altădată, considerat prea valoros pentru a se pierde, prin reajustarea lui la timpul prezent.” (*Against interpretation*, Dell Publishing, New York, 1966, p. 6). Din cele 5 acte ale dramei lui Ibsen, Susan Sontag a decupat un text concentrat, redus la structura lui elementară, perfect integrat universului wilsonian.

**Femeia mării**, sirenă ibseniană îmbrăcată într-o lungă rochie sever victoriană, dar cu o trenă ca o coadă de focă, de asemenea și celelalte personaje în veșminte perfect tăiate și conturate (costumele sunt semnate de Giorgio Armani), se proiectau – uneori ca umbre pe un ecran – într-un spațiu mereu limpede, din câteva linii sau adâncimi, dar de obicei aproape plat, când și când, punctat sobru de economia câtorva obiecte strict funcționale. Obișnuitul minimalism scenic wilsonian, într-o coregrafie atingând uneori sublimări caligrafice, evolua sub imperceptibilele sau violentele modificări ale luminii prin toată scara cromatică, de la rozuri morbide, de la movuri de o suavitate evanescentă, la albastrul tare, la purpuriu, la portocaliul tipător, la un verde spectral sau la brusca invazie a întunericului. Aparenta ordine a lumii, subminată de emoții, era însă, la răstimpuri, pe neașteptate zgâriată, spartă în cioburi, urlată în stridente vizuale și sonore, pentru a revela momentele de criză interioară și de profund dezacord ale personajelor, înscrise într-un fel de fâșii, sau de paranteze, ale imaginii dramatice.

Premiera absolută a acestei versiuni avusese loc în 1998 la Teatro Comunale di Ferrara, cu Dominique Sanda în rolul principal. În România, zece ani mai târziu, același spectacol al lui Wilson a fost jucat de o echipă de actori din Milano și Sevilla, cu actrița spaniolă Ángela Molina în rolul Ellidei, de o incredibilă puritate și perfecție a expresiei gestuale. Dar și opera lui Puccini, *Madama Butterfly*, pe care am văzut-o recent la Amsterdam, în decembrie 2007, a avut la premiera din 1993, de la Paris (Opéra Bastille), o cu totul altă distribuție, iar marele spectacol *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (Războaiele civile: un copac poți să-l măsoari cel mai bine atunci când a căzut la pământ) a fost reprezentat în repetate rânduri, în mai multe variante, în mai multe țări. Eu am asistat, de pildă, la versiunea din Köln (1984), realizată de Bob Wilson în colaborare cu dramaturgul german Heiner Müller. Wilson are deci obiceiul de a-și relua mereu punerile în scenă, tratându-le nu ca pe niște produse efemere, ci ca pe opere finite, transportabile, repetabile, ca pe niște partituri. Aceste reluări, alături de noi creații, implică și o mare consecvență stilistică, anumite *mărci wilsoniene* revenind persistent. Astfel, în primul spectacol văzut de mine la Amsterdam în 1977, *As I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating* (Pe când ședeam în curtea interioară a apărut un tip, mi se părea că am halucinații), ca și în penultimul, *Madama Butterfly*, în 2007, am regăsit aceeași severă esențializare a fiecărui gest, a fiecărei mișcări, până la obținerea unor adevărate hieroglife scenice, într-un joc-cu-timpul devenit elastic, precipitat sau cel mai adesea elongat, extins până la limită. Forța gravitației este și ea adesea (aparent) anulată, întreaga scenă la Wilson devine asemenea unui imens acvariu luminos, în a cărui transparentă plutesc liber persoane, animale, obiecte, scaune mai ales. În opera *De Materie* (Materia), din 1989, a compozitorului olandez Louis Andriessen, la un moment dat solista din rolul *Hadewijch* (o poetă flamandă mistică din secolul XIII), așezată pe o bărcuță în formă de semilună, cu cât aria ei urcă vocal mai sus,

cu atât se înalță și ea, cu vehiculul cu tot, în aer, spre plafonul teatrului, unde în cele din urmă dispăre, realizând literal, *fizic*, metafora ascensiunii spirituale. Acest zbor prin spațiul scenic e o constantă a viziunilor lui Bob Wilson. O alta este *proliferarea* aceluiași personaj, repetat la infinit și simultan în variante identice, într-o angoasantă, uneori sinistă, pluralitate, deseori asociată cu moartea. În *The Black Rider* (Călărețul Negru, 1990), la care a colaborat cu „poetul damnat” William Burroughs și cu compozitorul și cântărețul Tom Waits, o operă-musical bazată pe vechea legendă a pactului cu diavolul pentru obținerea glonțului infailibil (folosită și de Weber în *Der Freischütz*), tânărul îndrăgostit – căruia îi apar tot mai multe logodnice, absolut asemănătoare sub vălul alb de mireasă – își împușcă iubita fiindcă nu reușește s-o identifice. (Această primejdioasă ignorare a unicității apare la nivel folcloric în unele basme românești: Harap Alb e pus și el să-și recunoască aleasa din două figuri identice și amenințat cu moartea în caz de eșec...).

\*

Mă întorc însă, într-un *flashback*, la după-amiaza de 30 aprilie 2008, când am avut pentru prima oară în mână cartea proaspăt ieșită de sub tipar: *Întâlnire cu Robert Wilson*, publicată de Fundația Culturală „Camil Petrescu”, ca inaugurare a unei noi serii „Mari regizori ai lumii”. Tradusă din limba germană de Ozana Oancea, cu un „Cuvânt înainte” de Jan Linders, ea cuprinde de fapt o conferință (*Lecture*) a lui Bob Wilson, ilustrată de nenumărate fotografii și schițe referitoare la spectacolele pomenite. Într-o asemenea prelegere-lecție, regizorul își introduce publicul în limbajul său teatral, evocând mai ales etapele de început care au fost decisive. Volumul mai cuprinde însă, în partea a doua, o *Discuție cu publicul*, document ce reflectă un eveniment istoric: prima vizită a lui Wilson în R.D.G., în 1989, ca invitat al Academiei de Arte din Berlin la dorința expresă a lui Heiner Müller. Cei doi artiști colaboraseră încă din 1986 (printre altele la creații ca *Hamletmaschine*, *Death, Destruction and Detroit II* sau *Quartett*).

Cartea aceasta oferă, așadar, cititorilor și spectatorilor, chiar din partea autorului, multe chei pentru explorarea fascinantului labirint wilsonian. Întâlnirea cu el „în carne și oase”, în aceeași memorabilă după-amiază de miercuri 30 aprilie, la Facultatea de teatru, când i s-a decernat titlul de Doctor Honoris Causa al UNATC, ne-a confruntat cu aspecte nebănuite ale personalității lui pluriforme. Silueta înaltă, ușor masivă, în costum, privirea indescifrabilă (severă ?), au dominat imediat încăperea. Nu și-a început cuvântarea decât după un foarte lung moment de tăcere, care a părut aproape infinit, publicul înțesat în sală (așezați pe jos, studenții ajungeau până la picioarele lui) calmându-se treptat, până ce ultimul foșnet a fost absorbit de liniște: atunci și-a deschis gura și a vorbit ! (Ulterior am aflat că acest comportament oracular făcea parte dintr-un ritual, repetat la fiecare prelegere-lecție, în întreaga lume). Conferința însăși, debitată la început pe un ton grav, egal, didactic, a fost însă în câteva rânduri brusc sfâșiată de „citate” vocale sau gestuale de o extremă violență: strigătul strident al unui surdomut, agitația fizică a unui autist, vocea scârțâită a bunicii lui. Astfel, această *lecture* a devenit un *act teatral* deplin, mai convingător decât orice descriere, punând totodată în evidență calitățile de *entertainer* ale lui Bob Wilson, în buna tradiție americană a cabaretului, a vodevilului sau a predicărilor ambulante. Iar lipsa de afectare, grația și politetea cu care, la sfârșitul ceremoniei, așezat pe un scaun, suflecându-și toga de Doctor, dar păstrând pe cap incomoda tichie pătrată cu ciucure (din respect pentru titlul acordat), a împărțit tuturor elegante, elaborate autografe, a revelat o mai adâncă umanitate, o modestie și o bonomie interioară, păstrate dincolo de celebritate.

Amsterdam, iunie 2008