

COLOCVII, FESTIVALURI, ANIVERSĂRI

Cluj – Colocviu „Sarah Kane”

Andreea DUMITRU

Who's afraid of Sarah Kane?

Un critic de la *New York Times* își intitula astfel interviurile cu realizatorii celei mai recente montări americane a unei piese de Sarah Kane, **Blasted**, prezentată de Compania Soho Rep, în octombrie 2008. Comparate cu uriașul scandal iscat de cel dintâi text al autoarei, pus în scenă, în 1995, la Royal Court Theatre Upstairs, cronicile de-acum trădează un ton evident mai indulgent și melancolic, deși nu evită aluziile la estetica unui Quentin Tarantino, de pildă.

Cui i-e frică de Sarah Kane?, se întreba de curând și Mihai Măniuțiu, care a avut ideea de a propune la Teatrul Național din Cluj, timp de trei zile (4–7 decembrie 2008), un spațiu de reflecție asupra uneia dintre cele mai neliniștitoare scriituri ale sfârșitului de secol XX. Patru spectacole și un colocviu ne-au adus aminte că a trecut un deceniu de la gestul radical prin care Sarah Kane și-a încheiat atât scurta viață, cât și *corpus*-ul dramatic extrem de concentrat, tinzând progresiv (beckettian, aș spune) spre materializarea unuia dintre cuvintele sale predilecte: *tăcere*.

A trăit doar 28 de ani, cu patru mai mulți decât Büchner, dramaturgul ce continuă să obsedeze scena contemporană, al cărui *Woyzeck* l-a și regizat în 1997. Acești patru ani i-au fost de ajuns însă pentru a-și scrie puținele texte pe care, de un deceniu încoace, nu încetăm să le invocăm.



Doina COSMAN, Mihai MĂNIUȚIU și
Graham SAUNDERS

Ce s-a întâmplat cu adevărat notabil în intervalul pe care **Zilele „Sarah Kane“** de la Cluj și-au propus să ni-l semnaleze? E oare întrebarea din titlu un indiciu că opera – inițial agresiv contestată (cum, la timpul lor, au fost contestați și *Strigoii* lui Ibsen, și *Năzdrăvanul Occidentului* de J.M. Synge) – și-a atenuat potențialul exploziv?

În opinia lui Sorin Alexandrescu, participant la colocviu, obsesia pentru violență și traume a teatrului contemporan e evidentă, dar nu mai puțin inconfortabilă pentru spectator. În aceste condiții, a afla dacă receptarea Sarei Kane s-a „îmblânzit” datorită criticilor (exegeților săi), montărilor (unele, remarcabile, precum cele semnate de Krzysztof Warlikowski și Thomas Ostermeier) ori spectatorilor înșiși, „care s-au obișnuit până la urmă cu textele ei” – reprezintă adevărata miză a discuției. L-a confirmat cu toată seriozitatea **Graham Saunders**, invitatul special al Zilelor clujene, lector la departamentul de studii teatrale al Universității din Reading, autor al monografiei *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes* (Manchester University Press, 2002) și coautor al panoramei *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990's* (Palgrave Macmillan, 2007). Cu două intervenții extrem de interesante, incluzând o conferință deschisă publicului, Graham Saunders a vorbit despre irizările biografiei în operă și despre lenta asimilare a acesteia în cultura teatrală britanică, dar mai ales despre „schimbarea de paradigmă” pe care a detectat-o în textele Sarei Kane.

Când Jerry Springer se întâlnește cu T.S. Eliot. Poetica violenței, acest „teatru al extremelor”, cum l-a numit chiar el, își are rădăcina, susține Graham Saunders, în universul literar familiar Sarei Kane (de la *Biblia Regelui James* și textele pline de cruzime ale Renașterii engleze la T.S. Eliot, Samuel Beckett ori Martin Crimp), precum și în straniile experiențe estetice care au marcat, la începutul anilor '90, sensibilitatea viitorului dramaturg. Șocul pe care îl mărturisește Sarah Kane la întâlnirea cu *Mad*, spectacolul scris și regizat de Jeremy Weller în 1992, ori atunci când asistă la un straniu performance de sex live în Amsterdam, ar putea explica opțiunea pentru *hiperrealismul* teatral adoptat în primele piese, *Blasted* și *Phaedra's Love* (1996). Ele șochează și provoacă reacții de respingere din partea publicului, pe care cronicarii le încurajează înregistrând cu pedanterie lista atrocităților expuse pe scenă (violuri, mutilări, crime și, mai târziu, incesturi ori suiciduri, un adevărat inventar de *hybris* contemporan).

Receptarea se nuantează abia când sensibilitatea poetică a Sarei Kane din piese precum *Crave* (1998) și *4:48 Psychosis* (reprezentată pentru prima dată postum, în 2000) începe să eclipseze imaginea „corpului în suferință” cultivată de teatrul său, care, rămâne la fel de experimental în plan formal. La premiera lui *Crave*, criticul Paul Taylor își rezumă astfel impresiile: „Jerry Springer meets T.S. Eliot”, remarcă inspirată și de conceptul regizoral, care dispune actorii și publicul într-un „metaphysically confessional TV show”. La rândul său, David Creig, editorul volumului *Sarah Kane. Opere complete* (Editura Methuen, 2001), scrie în prefață că aceste texte îi invită parcă pe spectatori să-și transfere propriile traume și pierderi asupra protagoniștilor, îndeplinind astfel un rol cvasiterapeutic.

Pentru Graham Saunders nu mai există, dimpotrivă, nicio îndoială că autoarea îi plăcea să-și manipuleze publicul, preferând să primească la textele sale „un răspuns emoțional, mai degrabă decât unul intelectual”. Întreaga sa operă ar parcurge, din această perspectivă, drumul de la o receptare refractară („resistant spectatorship”) la reacția empatică și angajată a publicului („witness spectatorship”).

„Mi-ai salvat viața, dar mai bine n-ai fi făcut-o.” Replica, preluată aproape exact din *Psihoză 4.48*, îi este adresată de vocea monologală medicului rezident

din spital, anticipând, într-un fel, gestul final. Pare, într-adevăr, imposibil să vorbești acum despre o astfel de operă făcând abstracție de sinuciderea autoarei, petrecută într-un spital londonez, într-o rece zi de februarie a anului 1999. Imaginea ei fascinează în egală măsură cu cea a altor sinucigașe celebre, dispărute la tinerețe ori în deplină maturitate: Silvia Plath, Aglaja Veteranyi, Virginia Woolf...

Nu întâmplător, observă și Graham Saunders, *Psihoză 4.48* e privită adesea ca o „ieșire premonitoare din scena vieții”. Pare credibil, de vreme ce debutul Sarei Kane, *Blasted*, începe cu o intrare (în camera de hotel), iar piesa din urmă se încheie cu o replică „teatrală”: „please open the curtains” („vă rog să ridicați cortina”). Spre a nuanța ori infirma speculațiile pe tema relației dintre biografie și operă, Mihai Măniuțiu a invitat la colocviul „Sarah Kane”, alături de critici, un psihiatru și un psiholog.

Doina Cosman e președinta Alianței Antisuicid din Cluj, autoarea unui *Compendiu de suicidologie* apărut în 2006 la Casa Cărții de Știință, dar și o mare iubitoare de literatură. Ea identifică în piesa *Psihoză* – pe care nu se poate împiedica să nu o citească mai întâi cu ochi de specialist – radiografia momentului ambiguu în care „nici supraviețuirea, nici sinuciderea nu sunt de dorit, deși sunt luate în calcul pe rând”. Din perspectiva simptomatologiei clinice pe care o relevă aproape fiecare rând al piesei, ea susține că Sarah Kane poate fi încadrată în categoria „sinucigașului vero”, „cel care știe că va ieși din scenă cândva”, lăsând astfel loc jocului și ambivalenței creatoare. La celălalt pol se găsește individul cu tentative de suicid (tipul „cry for help” din inventarul medical), a cărui dorință de moarte se manifestă demonstrativ și isteric. Primul disimulează până în ceasul din urmă, încercând să acopere o realitate interioară dureroasă. Pentru el, aparent, viața continuă, dar căderea în hăul fără fund al depresiei e cu atât mai violentă și greu de anticipat.

Lectura „profesională” pe marginea pieselor Sarei Kane s-a dovedit, în egală măsură, revelatoare și aporetică. Mihai Măniuțiu s-a plasat, de pildă, de partea psihologului clujean Varga Jenő László, care considera că „atunci când vorbim despre o operă literară, n-ar trebui să ne gândim la biografie”. „Eu nu citesc biografic”, recunoștea regizorul, explicând: „marea literatură reflectă cu violență violența, însă puterea ei stă în faptul că știe să se lamenteze”. Pe scurt, intervențiile specialiștilor în suicidologie n-au făcut decât să ne abată atenția de la obsedantul „de ce?” biografic spre pasionantul „cum?” al spectacologiei.

„Love me or kill me!” Să nu uităm că replica lui Grace din *Cleansed* (*Purificare*), invocată atât de des în legătură cu Sarah Kane, e, de fapt, un citat din piesa de pe la 1600 a lui John Ford, *'Tis Pity She's A Whore*. Pe scenele noastre, afinitatea teatrului practicat de Sarah Kane cu textele brutale și poetice ale dramaturgilor elisabetani a fost până acum mai adânc speculată decât apartenența – evidentă și mai puțin problematică – la curentul *new writing*, la faimosul *in-her-face theatre* sau *noul brutalism*.

De fapt, spectacolele lui Mihai Măniuțiu (*Iubirile Fedrei*, de la Teatrul Clasic din Arad) sau Andrei Șerban (*Purificare*, de la Naționalul clujean), care au stârnit în arealul nostru destule patimi și reacții contradictorii, nu au ținut niciodată cont de astfel de legitimi. Cu atât mai puțin „instalația coregrafic-sonoră” creată de Vava Ștefănescu, inspirată, se spune, de *4:48 Psychosis* și numită (splendid!) *Cvartet pentru o lavalieră* (un cvartet format din Julien Trambouze, Carmen Coțofană, Mihaela Dancs și Mihai Mihalcea). Toate cele trei titluri au fost prezentate, firește, cu prilejul Zilelor „Sarah Kane”.

Am revăzut *Purificare* (cu Andreea Bibiri în Grace) și m-am bucurat să constat că există încă un public care urmărește cu răsuflarea tăiată acest spectacol cu

zone de lumină orbitoare, dar și de impenetrabil mister, care l-a făcut chiar și pe Graham Saunders să declare că a asistat la cea mai remarcabilă reprezentare a piesei. Poate că e un caz unic în lume ca un teatru să ofere publicului său, în decursul unei singure stagiuni, trei spectacole cu texte de Sarah Kane. Mai ales când unul dintre ele se numește *Psihoză* și presupune traversarea unei experiențe din care nu ai cum să nu ieși transformat, nici ca actor și nici ca spectator. Greu de imaginat, și totuși acest text a fost prezentat, pe 6 decembrie, în două producții ale Naționalului din Cluj! Pentru Mihai Măniuțiu, aflat la a doua întâlnire cu Sarah Kane (cine ar fi crezut vreodată că Măniuțiu va rezona la dramaturgia ei?), *Psihoză 4.48* reprezintă „o operă radicală a avangardei teatrale”, un text care „își conține germenii autodistrugerii”. Regizorul a mărturisit însă că cel mai mult l-a atras „sunetul biblic din piesă”, la fel de percutant precum în *Eccelesiastul*, *Cartea lui Iov* și *Cântarea Cântărilor*, un sunet deja familiar spectatorilor săi. În mod paradoxal, pe scena sălii mari a teatrului, el ne-a făcut vizibilă mai degrabă stratificarea conștiinței umane, amenințată cu pulverizarea în mii de fragmente de actul iminent al suicidului. Încredințând partitura (înțeleasă inclusiv în sensul muzical, de știmate) tripletei Irina Wintze–Vava Ștefănescu–Ramona Dumitrescu și, în fundal, unui cor alb și incoerent, Mihai Măniuțiu n-a cedat tentației – căreia i-a căzut pradă, însă, fostul său student, Răzvan Mureșan – de a citi *Psihoză* exclusiv ca pe un text de criză „urbană”, ca fapt de viață „extrem-contemporan”.

În Studioul „Euphorion” al Teatrului, Răzvan Mureșan a reprodus spațiul aseptice, claustrofob al unei rezerve de spital (uși culisând silențios, pereți de faianță redați în proiecție video), dar l-a îmbogățit cu un ecleraj hipnotic și animații onirice (gândaci, seringi, valuri de sânge, ecrane electronice de ceas, clipind obsesiv în abisul depresiei). A creat astfel un univers credibil, tensionat, în care ai percepția aproape fizică a unui necruțător *mal de vivre* (nu întâmplător, Răzvan Mureșan spunea că l-a atras

Foto: Nicu Cherciu



„cruzimea reală, puternică a textului“). Paradoxal, slăbiciunea lecturii sale regizorale (biografismul aplicat la *Psihoză* nu poate fi chiar tratamentul cel mai inspirat) nu s-a dovedit complet fatală spectacolului, și asta, în special datorită jocului asumat și vibrant al Patriciei Boaru, acompaniată discret de Ileana Negru.

Lucrând pe versiuni diferite ale piesei, cei doi artiști au iluminat, ca într-un joc secund, și alte fațete ale dramaturgiei Sarei Kane. E un fapt deja recunoscut că scriitura acestei autoare nu se găsește prea departe, prin „literalitate și elipsă“ (cum ar spune Anca Măniuțiu), de dificultățile pe care un Beckett le impune, de pildă, fie și unui experimentat traducător. În timp ce Răzvan Mureșan a optat pentru versiunea deja existentă a lui Marian Popescu (ameliorând-o însă împreună cu interpretele sale în decursul repetițiilor), Mihai Măniuțiu i-a încredințat din nou lui Eugen Wohl (după *Iubirile Fedrei*) sarcina unei partituri care să egaleze în limba română potențialul cathartic al textului, „vibrațiile și intensitatea verbului din original“.

Brand-ul „Sarah Kane“. Spre finalul colocviului, Mihai Măniuțiu ne-a invitat să facem un exercițiu de imaginație: dacă autoarea ar fi rămas în viață, cum ar fi arătat oare, sub raport dramaturgic, următorii ani din opera sa? Mi s-a părut plauzibil răspunsul lui Graham Saunders. Chiar dacă există voci autorizate care susțin că cele cinci piese constituie un corpus complet încheiat și că *Psihoză 4.48* reprezintă, astfel, „sfârșitul natural al scriiturii ei“, e de presupus că Sarah Kane „ar fi mers dincolo de Beckett“ („beyond Beckett“). Nu doar textele sale, tot mai ermetice și eliptice, ne-ar putea face să acceptăm această ipoteză, ci și exigența „beckettiană“ de care dramaturgul dădea dovadă atunci când era vorba de punerea lor în scenă. Graham Saunders susține că „Sarah Kane era pedantă în privința indicațiilor conținute în piese, dar în același timp, aștepta foarte multă libertate din partea regizorilor în a rezolva problemele pe care le ridicau acestea“.

Dar cele de mai sus rămân doar speculații. În realitate, Sarah Kane nu se bucură astăzi de o posteritate prea confortabilă. Textele sale sunt jucate mai ales în Germania, Polonia și, de curând, în Statele Unite, în vreme ce în Marea Britanie – acolo unde sensibilitatea sa de tip poetic și tragic e pusă în umbră de voga teatrului documentar –, Sarah Kane e, cu puține excepții*, opțiunea predilectă a scenelor din universități și orașele de provincie. Mai mult, ca și în cazul lui Beckett, asistăm la un riscant „proces de canonizare“ declanșat după moartea ei, având legătură, desigur, cu încărcătura emoțională pe care o implică orice sfârșit brutal.

Dacă e cert că opera restrânsă lăsată în urmă a inspirat noi modalități de scriere teatrală, Graham Saunders e de părere că aceeași operă ne rezervă încă destule surprize. Mai există și acum monologuri și texte nepublicate. Unele poate, complet necunoscute. Mai există și acum detalii inedite privind laboratorul de creație. Câți știi, de pildă, că Sarah Kane intenționa să-și intituleze una dintre piese *Viva Death*? Dacă există o cale de a-i asigura o posteritate deschisă, ar trebui să medităm mai mult asupra unor inițiative precum cele lansate la Cluj. Căci spectacolele văzute în România – spune Graham Saunders, cu un entuziasm pe care e greu să-l pui la îndoială – „deschid noi căi de interpretare pentru opera Sarei Kane“, ele relevând nu doar o autentică „sensibilitate tragică“ a regizorilor noștri, ci și – prin umorul negru și chiar grotesc – perspective de lectură prea puțin explorate.

* Una dintre acestea fiind, spre exemplu, recenta montare cu *Blasted* (2006) a Companiei Graeae (fondată în 1980 de Nabil Shaban și Richard Tomlinson, cu scopul de a pune în valoare expresivitatea proprie persoanelor cu dizabilități).