

Adrian MIHALACHE

Serbări fastuoase în orașul „teatrului sărac”

Premiul Europa pentru Teatru al Comisiei Europene, aflat la a treisprezecea ediție, a încununat creația regizorului polonez Krystian Lupa, tocmai în anul declarat de UNESCO „**Anul Grotowski**”. În mod firesc, s-a ales ca loc de desfășurare a festivităților Wrocław, orașul în care s-a născut „teatrul sărac” al lui Grotowski, una dintre mișcările inovatoare majore ale secolului al XX-lea. Institutul Grotowski, care continuă cercetările întemeietorului, a fost co-organizator.

Somptuozitatea manifestărilor a contrastat atât cu conceptul de „teatru sărac”, cât și cu apăsarea sumbrei crize economice. Câteva sute de oameni de teatru – artiști și critici – au fost invitați să participe nu doar la spectacole, ci și la dezbaterile consistente care le însoțesc. Recepții, cocteiluri și mese copioase au agrementat evenimentul și au constituit bune prilejuri de schimburi informale de idei. Spre deosebire, însă, de reuniunile în care „se dansează, dar nu se avansează”, întâlnirile de lucru au fost fertile și cu miez. În afara dezbaterilor în plen, au avut loc, cu acest prilej, Adunarea Generală a Uniunii Teatrelor Europene, Seminarul Tinerilor Critici, organizat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, întâlnirea membrilor Institutului Internațional al Teatrului Mediteranean, precum și alte consfătuiri. Reprezentarea românească a fost consistentă, un adevărat „desant aerian” de circa zece persoane.

Orașul este, el însuși, un frumos decor de teatru. Ca și Parisul, al cărui nucleu este insula Cité, leagănul Wrocławului se află pe frumoasele insule de pe Oder, *Wyspa Piasek* (Insula de Nisip) și *Ostrow Tumski* (Insula Domului). Aici se află cele mai vechi biserici, între care impozanta catedrală cu două turnuri, vizibilă de oriunde. Orașul s-a extins pe malul Oderului în secolele al XIV-lea și al XV-lea, când s-a construit, în marea piață centrală *Rynek*, frumosul Palat Comunal (*Ratusz*). O deviație a Oderului formează un canal de-a lungul fortificațiilor orașului vechi. Acestea au fost distruse de Napoleon, dar canalul a rămas, constituind astăzi o încântătoare promenadă. Wrocław a fost, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, „fortăreața Breslau”, unde trupe hitleriste de elită au rezistat până târziu, în mai 1945, după ce Berlinul fusese cucerit. Acești fanatici sunt principalii responsabili de marile distrugerii care au afectat orașul în proporție de 70%. Reconstrucția a fost făcută cu grijă și pricepere, ca la Varșovia, dar efectul de decor de teatru persistă.

Numeroase săli de spectacol sunt răspândite prin oraș și împrejurimile lui. Alergând de la un spectacol la altul, am ajuns să cunoaștem orașul destul de bine și să-i admirăm construcțiile postmoderne, realizate în ultimii ani cu eleganță și discreție, astfel încât să se integreze armonios în țesătura urbană.

Centrul manifestărilor a fost Teatrul Lalek, adică de păpuși, aflat într-un fost club al oamenilor de afaceri. Am văzut aici, în prima seară, un spectacol modest, dar realizat cu gust, după scrisorile lui Mozart, care combina păpuși ingenioase cu actori, între care interpretul lui Mozart se distingea mai ales ca bun pianist. Apoi, am alergat la fosta Mănăstire Dominicană, unde, într-o frumoasă sală gotică,



am văzut un *abstract* după *Macbeth*, asamblaj de sunet și mișcare, cu ceva text rostit – nepotrivit – în manieră BBC. Acest rezultat hibrid al colaborării dintre teatrul local *Piesn Kozla* (Cântecul Țapului) și *Royal Shakespeare Company* părea un studiu nereușit după trilogia lui Andrei Șerban. În același timp, Teatrul *Polski* prezenta câteva din piesele *Nô* ale lui Mishima, iar Institutul Grotowski o reluare a faimoasei *Apocalypsis cum figuris* al lui Grotowski. Cei care le-au văzut au fost dezamăgiți, mai ales de ultimul, un spectacol – se pare – muzeal, lipsit de vigoare și de har.

Marele premiu

Krystian Lupa este un regizor la care succesul a venit târziu. A făcut inițial studii de cinematografie, ceea ce explică dezinvoltura cu care se servește de multimedia. Lansat în anii 1980, a avut mereu proiecte ambițioase, punând în scenă romane de mare greutate, ca *Demonii* lui Dostoievski, *Omul fără înșușiri* al lui Musil sau *Extincția* al lui Thomas Bernhard. Nu le-a încorsetat în dramatizări convenționale, dimpotrivă, le-a pus în evidență structura, fără a le diminua anvergura. Succesul s-a lăsat așteptat. În ultimul deceniu înainte de căderea comunismului, publicul priza teatrul „de artă”, ca refugiu în zona valorilor sigure. Luciditatea exigentă a lui Lupa a început să stimuleze cu adevărat gândirea spectatorilor abia atunci când teatrul a încetat să întoarcă spatele realității, împlinindu-și rolul de comentariu critic al acestora: „să arate virtuții chipul, iar vremii vârsta, forma și-ngustimea”, cum spune Hamlet.

Spectacolul *Factory 2*, realizat de Krystian Lupa, a convins pe deplin de justetea premiului acordat. Este un spectacol lung de opt ore, două pauze lungi fiind

incluse în acest interval, o „fantezie colectivă” inspirată de opera lui Andy Warhol, cel care a schimbat concepția despre artă și artist. Picasso a fost ultimul artist care lucra în solitudine, creând o lume a sa și uimind lumea cu creația sa. Warhol era centrul unui grup de prieteni, admiratori, colaboratori, care alcătuiau „Fabrica”, *The Silver Factory*. Locuiau împreună într-o atmosferă de promiscuitate exaltată de droguri, care nu era, din această cauză, mai puțin stimulantă în plan artistic. Publicitatea nu era doar inteligent utilizată în promovare, ci era organic integrată în „opera de artă”. Spectacolul este conceput ca o suită de scene care se focalizează, pe rând, asupra personajelor din suita lui Warhol, acesta rămânând mereu pe scenă, ca unificator și catalizator. Nu este vorba de un simplu mozaic de episoade, căci există o linie tensională ascendentă, care culminează în monologul poetic al personajului *Eric* (Piotrek Polak). Prima scenă este memorabilă. Între actorii aflați pe scenă și spectatori se interpune, la înălțime, un ecran pe care rulează un film de Warhol. Actorii și spectatorii deopotrivă urmăresc filmul care înfățișează expresia unui tânăr în timp ce i se administrează o felajie. Contrapunctul dintre mimica actorilor și cea a personajului din film este de efect. Ar fi fost, poate, interesant să fim filmați și noi, spectatorii, urmând să apărem pe un alt ecran, la o viitoare reprezentație. Autorul privește înapoi, spre anii 1960, cu ironie, pe alocuri chiar cu sarcasm. Nu este cruțată, prin ricoșeu, atitudinea nostalgicilor care cred, astăzi, că ar trebui redescoperită și revitalizată mentalitatea de revoltă juvenilă de atunci. Uneori, regizorul exagerează cu multiplicarea ecranelor. Două personaje care interacționează „pe viu” sunt dublate de imaginile acelorași, filmate, deducem, cu prilejul altor întâlniri. Mai mult, simultan cu ce se întâmplă pe scenă, vedem, pe ecrane, personajele implicate în acțiuni cu terțe persoane. Urmărirea multiplelor planuri este îngreunată de lectura supratitlurilor englezești. Fuziunea intermedială

Piotr SKIBA în *Factory 2*



nu se produce întotdeauna. Am văzut spectacole multimedia mai îndemânatice realizate de trupe catalane ca *La fura dels Baus* sau de către Andryi Zholdak.

Randy Gener, editorul distinsei publicații *American Theatre*, obiecta că spectacolul nu spune nimic nou despre Andy Warhol. De fapt, Lupa, vorbind despre Warhol, vorbește despre sine. *Factory 2* este chiar povestea trupei sale, văzute prin precedentul istoric, o trupă sudată într-o atmosferă de colaborare destinată, dar, totodată, disciplinată. Lupa, fiind și profesor, are posibilitatea să-și formeze actorii așa cum dorește. De aceea, interpretarea este de înaltă calitate. Nu avem destule cuvinte de admirație pentru Piotr Skiba, care dă, în rolul lui Warhol, o poziție de mare rafinament și de o inteligență ascuțită. Krzysztof Zawadzki, Urszula Kiebzak, Piotrek Polek, Iwona Bielska (ar trebui citată toată distribuția) compun, cu brechiană distanțare, personaje pline de culoare.

Am văzut, în aceeași regie a lui Krystian Lupa, *Şefe* de Werner Schwab. Aici poate fi admirat simțul scenografic al regizorului, care compune decoruri din obiecte vechi, rămase de la alte montări, încărcate de energiile celorlalte spectacole la care au fost utilizate. Față de versiunea românească, mai dură, în cheie expresionistă, a lui Sorin Militaru, varianta lui Lupa este mai umană, mai mișcătoare. Cu toate acestea, impresia a fost mai puțin favorabilă. Bozena Baranowska, Halina Rasiakowna și Ewa Skibinska joacă admirabil, în felul lor, dar mai puțin tranșant, cu moliciuni pe care Dorina Lazăr, Coca Bloos și Emilia Dobrin au avut bunul gust să le evite. Apariția unor copii și a unui instalator într-un fel de intermezzo inutil a introdus o cezură bizară în desfășurarea acțiunii. Finalul cu asasinarea a fost regizat într-o manieră aproape puerilă, iar apariția Fecioarei Maria cu aureolă de becuțe a adus o notă stridentă.

Krystian Lupa ne-a prezentat și un *work-in-progress*, tripticul *Persona*, ceva care urma să fie o piesă-mamut care alătură trei personalități: un monstru sacru (*Marilyn Monroe*), un mistic de succes (*Gurdjieff*) și o filosoafă aparte (*Simone Weil*). Se pare că autorul nu dorește ca aceste personaje să interacționeze, ci doar să le juxtapună în trei părți teatrale distincte. Am văzut, timp de ore interminabile, episodul Marilyn, complet anost, în pofida talentului interpreților, între care Piotr Skiba, Maja Komorowska, Katarzyna Figura și alții. Regizorul comite o greșală, dispensându-se de dramaturg, pentru că pierde controlul construcției dramatice. Christian Marthaler este, și el, un „autor total”, dar lucrează în colaborare cu dramaturgul, chiar dacă acesta nu mai are calitatea augustă de „autor dramatic”, ca pe vremuri.

Noile Realități Teatrale

Premiul pentru Noile Realități Teatrale, care distinge contribuții inovatoare ale unor autori încă tineri, a fost primit *ex æquo* de cinci creatori: Guy Cassiers, Pippo Delbono, Rodrigo Garcia, Arpad Schilling și François Tanguy. Am avut, astfel, satisfacția să vedem un mare număr de spectacole, de cele mai diferite orientări, toate inovatoare.

Spectacolul lui Rodrigo Garcia, *Accidente. A omorî pentru a mânca*, prezintă, în ceva mai puțin de jumătate de oră, agonia lentă a unui homar, apoi frigerea lui pe plită și îngurgitarea. Nu pare a aduce o „nouă realitate teatrală”, fiind o simplă acțiune desfășurată în timp real. Acest „timp real” este însă excelent gestionat și ritmat prin sunete amplificate. Apare, la momentul oportun, și un montaj audio-vizual în care e vorba de moarte și de hrană. Aflu că Rodrigo Garcia a prezentat același spectacol la Avignon, doar că în loc de homar, se sucea gâtul unui iepure sodomizat în prealabil. Probabil că dorește să procedeze sistematic cu toate speciile. După mamifere și crustacee, vor urma păsări, poate o găscă. Variațiile pe tema dată se

Rodrigo GARCÍA



Foto: Rafał Nowak

vor epuiza doar odată cu zoologia. Alt spectacol, *Câinele*, produs special pentru aceste festivități, cu actori polonezi, a fost incomprehensibil, în absența traducerii. Oricum, actorii s-au tăvălit prin boabe de hrană pentru câței și presupun, auzind nume ca Van Gogh sau Cioran, că au divagat pe teme vag culturale. Al treilea spectacol al lui Garcia, mai de anvergură, a fost *Împrăștiu-mi cenușa peste Mickey Mouse*, un cocteil provocator făcut din teme stângiste. Începe bine: în timp ce flăcări alunecă pe niște cabluri suspendate deasupra scenei, actorii immobili rostesc o litanie poetică, formată din clișee anticapitaliste, antisocietate de consum, antiglobalizare, având însă o încărcătură poetică deloc neglijabilă. După acest prolog onorabil, începe degradingolada. Actorii se dezbracă, își toarnă unul altuia în cap bidoane de miere, se tăvălesc pe mormane de felii de pâine, apoi prin fulgi și printr-un bazin plin cu o materie mocirloasă. Se mimează jalnice eseuri de acte sexuale. Pentru contrast, este adus în scenă un automobil cu o familie burgheză ieșită la picnic. Mașina a fost acoperită și ea cu noroi dar, din fericire, pasagerii n-au fost maltratați. În schimb, niște bieți hamsteri au fost chinuiți prin scufundare într-un acvariu, aduși aproape de înec, apoi scoși, reimersați etc., totul filmat și proiectat pe un mare ecran, ca să se vadă bine de peste tot.

Faptul că Garcia și-a petrecut copilăria într-o măcelărie nu înseamnă că trebuie să ne impună să asistăm la măceluri. Parte din public s-a scandalizat, unii au protestat. Un tânăr a intervenit pentru a salva homarul, o fată a vrut să oprească chinuirea hamsterilor. Interesantă a fost reacția regizorului. Când provoci, trebuie să știi și să răspunzi la provocări. Or, Garcia s-a năpustit pe scenă, a sărit la bătaie, alungând protestatarii prin înghiontiri și picioare la spate, amenințând cu poliția, ceea ce nu prea cadrează cu imaginea unui denunțator al ordinii impuse de putere. Nu mi-l imaginez pe Victor Hugo chemând poliția pentru a potoli scandalul de la premiera lui *Hernani*. Garcia ar fi trebuit să aibă pregătit planul B, prin care intervențiștii să fie integrați în spectacol...

Creația lui Guy Cassiers a fost prezentată sistematic și cu ilustrații elocvente chiar înainte de spectacolul cu *Sunken Red (Roșu ucigaș)*. Tehnica lui specifică este de a aduce pe scenă personaje filmate în timpul spectacolului, care dialoghează cu propria lor imagine mărită, proiectată pe fel și fel de suporturi. Fragmentele filmate din dramatizările după Proust, Pușkin și Tolstoi erau apetisante. *Sunken Red* a constatat însă dintr-un monolog interminabil, format din pasaje din romanul cu același titlu de Jeroen Brouwers. La moartea mamei sale, eroul rememorează suferințele pe care le-a trăit, alături de ea, în copilărie, în timpul războiului, în lagărul din insula Java, unde olandezii au fost internați de japonezi. Lumina de un roșu stacojiu scaldă scena, iar imaginile actorului sunt proiectate pe o oglindă mobilă și pe un sistem de jaluzele din fundal. Dirk Roofthoof este un mare actor, care știe să mesmerizeze publicul. El prezintă spectacolul în franceză, engleză, olandeză, în funcție de public. La conferința de presă, engleza lui a impresionat prin calitate, dar, în spectacol, n-a făcut decât să murmure un text din care se înțelegeau două cuvinte din cinci. Situația era înrăutățită de un microfon utilizat pentru a se obține efecte de ecou. Memorarea unui asemenea text mi se pare inutilă. Lectura lui publică, în maniera dragă lui Patrice Chéreau, ar fi fost mai potrivită. Cei care văzuseră spectacolul la Avignon, în variantă franceză, spuneau că au trăit una dintre cele mai elevate experiențe teatrale din viața lor. Deconcertat, am cercetat cronicile. La New York, nu s-a înțeles nimic, publicul s-a plictisit, efectele vizuale au fost judecate aspru, ca elementare. Pentru odată, sunt de partea americanilor.

Școala franceză nu și-a dezmințit rafinamentul. Laureatul François Tanguy a prezentat, împreună cu trupa sa, Théâtre du Radeau, un spectacol de mare artă, intitulat *Ricerca*, termen care semnifică o formă muzicală premergătoare *fugii*. Formula este cea cunoscută de noi de la *Nocturnele* lui Miriam Răducanu. S-au ales fragmente poetice din Villon, Dante, Ezra Pound, un fragment destul de amplu din *Urișii munților* de Pirandello – trec peste alții, dintre cei mai buni –, s-au asociat cu muzică bună și cu o mișcare scenică executată parcă în transă. Scenografia valorifică ingenios adâncimea scenei, iar luminile, care lasă pe actori deseori în *contre-jour*, dau o atmosferă de vis. Problema este că, în pofida unor actori de calitate ca Laurence Chable, dicția celor mai mulți este defectuoasă. Or, fragmentele poetice sofisticate, unele în limbaj arhaic, erau greu de receptat „în primă audiție”. Noroc că am primit caietul cu toate textele și sursele lor, ceea ce a făcut ca adevăratul spectacol să se desfășoare prin activarea amintirilor în timpul lecturii. De fapt, ar fi trebuit citite textele înainte de spectacol. Fără această pregătire prealabilă, impresia este, cum spunea o colegă, de „scifoseală franțuzească”. Prezentarea demersului lui Tanguy a fost la fel de rafinată și de confuză ca și spectacolul. S-a divagat pe marginea teoriei lui Marc Augé privind deosebirea dintre spațiu și loc, s-a glosat pe marginea „asamblajelor” lui Deleuze, s-a vorbit despre relația dintre teatru și muzică. Tanguy a observat cu finețe că, în teatru, ca și în muzică, interpretarea trebuie să fie astfel încât să dea impresia că textul, respectiv partitura, se nasc odată cu reprezentarea. Baterea de câmpi era de rigoare. Încă puțin, și inefabilul și impensabilul întâlneau indicibilul, iar *le Radeau*



Árpád SCHILLING și Biljana SRBLJANOVIĆ

al lui Tanguy devenea pluta Meduzei, care alunecă-n derivă. Noroc că a intervenit (ca de atâtea ori) George Banu, pentru a pune ordine în idei și a orienta discuția în ordinea raționalității.

Prin contrast, aportul lui Pippo Delbono a adus o infuzie de vitalitate. A început printr-un *one man show*, în care admirabilul artist a electrizat sala. Metoda lui, deja binecunoscută, este să înceapă cu o replică pe care să o repete, amplificând-o până la urlat. Așa își recita Gherasim Luca poemele (se păstrează înregistrarea cu *Paassionnément*). A prezentat, împreună cu partenerul său, Pepe Robledo, un spectacol mai vechi, *Timpul asasinilor*, care mi-a părut un simplu *entertainment* – vivace, dar fără mare miză. În schimb, *Acest întuneric sălbatic* este un spectacol complex, în care variațiunile pe tema morții sunt dezvoltate inteligent și emoționant. Totul pornește de la cartea lui Harold Brodkey, *Povestea morții mele. Acest sălbatic întuneric*, cumpărată întâmplător de Pippo Delbono, ca lectură de aeroport. Acolo și-a regăsit Pippo obsesiile lugubre, fiind și el, ca seropozitiv, pe lista de așteptare. În spectacol, ambianța dură a spitalului pentru cei fără de speranță se combină cu morbiditatea carnavalului venețian. Apare și povestea *Cenușăresei*, în cheie feroce, picioarele fiind secționate pentru a se potrivi în pantof. Remarcabil este faptul că indivizii pe care Delbono i-a cules de prin spitale pentru a-i recupera ca actori nu distonează, ci se integrează pe deplin în spectacol, ca actori adevărați, chiar dacă nu sunt, poate, conștienți de această nouă condiție a lor.

Árpád Schiling, animatorul trupei „KrétaKör”, crede că teatrul ar trebui radical reînnoit. Nu mai ajunge să oferim publicului reprezentații gata gândite de noi, ci trebuie să ne implicăm în viața comunității și să creăm, împreună cu publicul, acele spectacole în care arta și viața să se întrepătrundă până la confundare, căci doar de acestea oamenii au realmente nevoie. Ca urmare, și-a dizolvat compania ca trupă de repertoriu și a început să realizeze „acțiuni teatrale”. Într-un cartier mărginaș al Parisului, a reeditat, împreună cu cetățenii, euforia din mai 1968. Acum, pregătește, la Budapesta, un spectacol în care orașul este decorul, iar cetățenii sunt actorii. Este greu să judeci demersul aflat în fază de proiect, dar cert este că el amintește anii de efervescentă creație din Rusia de după Revoluție și înainte de venirea lui Stalin la putere. Dacă mulți tineri arborează insigna *Punk is not dead*, Schiling ar putea adopta deviza *Agitprop lives*. Noutatea absolută nu este, deseori, decât o pagină de istorie uitată.

Am admirat dezinvoltura cu care artiști polonezi sau maghiari se exprimau în limbile lor, fără complexe, fiind siguri că se va găsi mereu cineva capabil să intermedieze prin retroversiune. Dacă ar fi fost și români printre premiați, aceștia și-ar fi etalat neapărat multilingvismul. M-am gândit, cu oarecare amărăciune, la faptul că realizările teatrale de la noi nu sunt cu nimic mai prejos decât ceea ce am văzut că se premiază la nivel european. Dacă Liviu Ciulei, David Esrig, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Lucian Giurchescu au dat creațiile lor majore pe vremea când „Premiul Europa” încă nu exista, iar cariera lor avut meandre complicate, Cătălina Buzoianu, în împrejurări ceva mai favorabile, ar fi prins momentul. Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor încă mai au șanse, dar cu probabilități mici. În cărți se află Radu Afrim și Gianina Cărbunariu. Premiații au, în general, trupe stabile, cu care lucrează de mult timp. Spectacolele lor sunt longevive, ele sunt prezentate, în stare nealterată, ani de zile, prin turnee și festivaluri. La noi, sistemul de lucru prin contract a distrus relația specială, care se formează în timp, între regizor și trupă. Spectacolele noastre sunt strălucitoare, dar efemere, ele nu se conservă mult timp și se promovează puțin.