

Cultura ca ecran

Diversitatea extraordinară a spectacolelor din cadrul **Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, din 2010**, face aproape imposibilă orice încercare de-a găsi teme transversale comune. Și totuși, la fel de certă a fost impresia că ceva le-a conferit coeziune, tot așa cum în focul de artificii final, fantezia figurilor desenate pe cer se baza pe un plan comun. Poate Sibiuul însuși era acel ceva coeziv, mi-am zis atunci, deja nostalgic după ceea ce trecuse... Acum, la oarecare distanță, mă întreb dacă nu cumva factorul cultural, presupus divergent în parada trupelor din atâtea țări și școli diferite, nu juca în adânc, un paradoxal rol convergent.

Dar ce este factorul cultural? Aleg, intuitiv, cele patru spectacole care mi s-au părut cele mai frapante (aș spune cele mai originale, dacă adjectivul nu ar fi atât de uzat): *Electra* (Mihai Măniuțiu), *Metamorfoze* (Silviu Purcărete), *Oedip* (regizorul Masahiro Yasuda, de la Compania Yamanote Jijōsha) și *Scattered* (Kevin Finnán, de la Motionhouse). Nimic mai divers, mi se va spune, cu dreptate. Primele trei spectacole pornesc de la texte antice, al patrulea nu, primele sunt partituri vorbite de actori (plus regie), ultimul se reduce la mișcare și decor (plus regie). Cu alte cuvinte, teatrul se opune coregrafiei. Așa este. Cred totuși că ceva le leagă, anume faptul că *Scattered* desvăluie și utilizează explicit ceea ce dincolo rămânea implicit, *faptul că un mare spectacol nu poate să nu-și pună în scenă și propriul fundament cultural, fie și ca absență, și că acest fundament este constituit în primul rând de trupuri, nu de cuvinte.*

Fata din leud

Electra începe într-un ghetou de metropolă, cu „lumpeni“ gata de revoltă sau crimă, imprevizibili, dar manevrabili. Narațiunea îi absoarbe treptat în corul antic, totuși funcția tradițională de martori, neatinși de sângele protagoniștilor, se topește rapid în cea de părtași. Nu numai comentariul, ci și acțiunea lor fuzionează cu planul justițiar al Electrei și al lui Oreste. Deși clanuri rivale par a-și revendica puterea în cetate, singurul efectiv este acesta din urmă, în timp ce Clitemnestra și Egist rămân total izolați. Oreste intră pe scenă din stânga, revenit din lumea largă, Clitemnestra din dreapta, unde se bănuiește a fi palatul, dar nimic nu trimite la aceste lumi externe, totul fierbe înăbușit în lumea scenei. Cuțite apar și dispar, dar luciul lor nu este reprobabil niciodată ca posibil criminal, nu, crima se află numai de partea cealaltă. Mitologia, dar și Eschil, mai mult decât Sofocle, îl arată și pe Agamemnon o victimă a zeilor când o sacrifică pe Ifigenia, fiica lui și a Clitemnestrei, spre a continua războiul Troiei. Este motivul pentru Clitemnestra și amantul ei, Egist, de a-l ucide pe Agamemnon la întoarcere, fapt ce devine un nou motiv, acum pentru Oreste, de a-l ucide pe acestia din urmă. Mitul caută mereu motivul în trecut, dar continuă crima la prezent, până ce, brusc și illogic, poetul tragic consideră balanța restabilă.

În *Electra* argumentație nu există, dar dreptatea este (prezentată ca) evidentă: așa s-a povestit din străbuni, deci așa este. Spectacolul este redus la liniile esențiale ale unui rit de răzbunare și funcția acestuia nu este catarsisul, totuși discursiv, ci transpunerea publicului *in illo tempore*, în acel lanț de sacrificiu și contra sacrificiu care dă sens, deși nu neapărat dreptate, vieții de acum. Nu la logica, nici chiar

la retorica lui Aristotel nu ne gândim, nici chiar la Eliade, ci la Freud și René Girard (*La violence et le sacré*) sau alții care caută în crimă originea unui nou cult. În această lume, creștinismul nu a sosit încă, ea este guvernată de *nemilă*.

Propensiunea spre arhaic nu funcționează însă în sine, adică în gol, ci proiectată pe un ecran care îl localizează, îl fixează într-o cultură recognoscibilă. La Măniuțiu, ea nu este cea greacă – nici din secolul al V-lea î.Chr., al lui Sofocle și Pericle, nici din sec.XIII, al războiului Troiei – ci este cultura unui sat atemporal maramureșan: cântul și jocul grupului Iza. S-a scris mult pentru și contra acestei analogii. Nu voi repeta argumentele. Altceva mă interesează, anume faptul că arhaicul universal și atemporal este *în-trupat* în dialect, joc, costum și strigături maramureșene. Trupurile de acolo spun drama scrisă de Sofocle, dar speră și mor în leud. Ritualizarea textului în spectacol îl dispune pe un ecran recognoscibil publicului (românesc): prima sustrage, a doua adaugă sens partiturii clasice. Un actor din trupa turcă a *Bacantelor*, tot al lui Măniuțiu, m-a întrebat, după spectacol, dacă muzica *Electrei* nu era... grecească și a fost surprins să afle că era maramureșană, dar a înțeles astfel mai bine entuzasmul publicului (mai ales) sibian. De fapt, strategia de identificare a lui Măniuțiu, poate ciudată la prima vedere, este mai logică decât credem: narațiunea antică ne vorbește *numai* dacă este proiectată pe un ecran inteligibil astăzi. Efortul decorului, muzicii, costumelor de a ne fuziona orizontul înțelegerii – vorba lui Gadamer – cu lumea antică este mai eficace dacă ele pornesc de la semne locale decât de la cele „grecești”, adică astfel prezentate de șabloane. Simulacrul acestora din urmă contrastează, ar fi spus Baudrillard, cu limbajul simbolic maramureșan.

Fotografiile mișcate

Masahiro Yasuda nu face altceva în *Oedipul* său. El proiectează Sofocle într-o lume japoneză recognoscibilă publicului din țara sa, deși noi am putea ezita în fața în-trupării lui Oedip, Tiresias și Creon într-o lume de lupte marțiale și gheișe (sau nu?) ciudat contorsionate în momentele discursive. „Japonezeria” acestui Oedip funcționează însă analog „maramureșenismului” *Electrei*. Fiecare aparat pare straniu outsider-ului și este recognoscibil *insider*-ului. Unui român, ecranul japonez îi poate părea o făcătură, în timp ce ecranul leudului i se pare de la sine înțeles.

Într-un album al companiei Yamanote Jijōsha, fondată în 1984, Yasuda chiar asta spune în prefață: „*When you know foreign cultures for the first time, you cannot help being aware of your habits of culture that have enveloped you like the air. When you create something new, you will realize the past or tradition on which you have stood as if it were the ground*”. Construcția sinelui în lumea modernă se traduce la teatrul Yamanote și la fondatorul și directorul său Yasuda în crearea stilului Yojōhan ca simultan clasic – numele vine de la o ceainărie din sec. al XVII-lea de numai 8 m² – și contemporan, adică antirealist (realismul în teatru este văzut ca un stil istoric, expresia lumii burgheze din sec. al XIX-lea). Yojōhan, înțeleg din același album, deconectează vorbirea de corp. Prima o respectă pe cea obișnuită, evitând atât psalmodierea (*chanting*) din teatrul *Nô*, cât și recitarea de tip Bunraku și elocuția din *Kabuki* (p.62). Corpul balansează mereu în afara centrului de greutate, dar rigoarea disciplinează modul nenatural de mișcare: unui critic de teatru, Kei Hibino, fuziunea acestor elemente îi amintește de dodecafoniism în muzică și de cubism în pictură, ea este alternativ construcție și deconstrucție a mișcării, o alternanță „uniquely Japanese”, intens dramatică, deși ea poate „disorient and amuse people” (p.68–70).

Eu, ca non-japonez, am rămas de partea cealaltă a ecranului, nu am fost deloc „amuzat”, ci fascinat de cele două etaje ale ritualizării spectacolului la Yasuda.

Florin COȘULEȚ în *Electra*. Regia Mihai Măniuțiu



Foto: Dragoș Săpițeru



Scenă din *Metamorfoze*.
Regia Silviu Purcărete

Personajele în alb participă pe estrada de pe scenă, luminată de câteva felinare, cu voce convulsivă, la anchetarea crimelor din trecut și duc la autopedepsirea lui Oedip. Aceste personaje spun textul clasic într-un ciudat limbaj trupesc, de fotografii mișcate. Locutorul își începe replica aplecându-se din mijloc spre alocutor cu brațele rupte în diverse unghiuri drepte cu corpul: o mișcare agresivă cumva, dar care se imobilizează brusc pe restul replicii. Alocutorul îi vorbește la fel, timp în care locutorul face o mișcare similară, dar de recul. Dialogul devine astfel o încrucișare de trupuri, analogă încrucișării unor săbii, în diverse unghiuri ascuțite unul cu altul, deși nici trupurile, nici privirile, nu se ating de fel. Mai frapant încă este cercul exterior estradei, aflat în întuneric. Aici siluete în negru se atacă permanent în – pentru noi – lupte marțiene „asiatice“, printre care recunoaștem și scena uciderii tatălui său, Laios, de către Oedip. Aceste lupte de mare duritate și viteză par a exprima într-un film continuu ceea ce fotografiile mișcate de pe estradă doar sugerează. Și mai violentă este interferența celor două lumi: la sfârșitul fiecărei scene, „negrii“ încarcă „albii“, deveniți inerti, precum baloturi, și le aruncă brutal pe scenă în spate. „Negrii“ degajază pe scenă o energie fizică analoagă celei verbale de pe estradă a „albilor“. Cult al violenței? Aluzie la o poliție represivă, ca cealaltă față a anchetei retorice a lui Oedip? Un alt document Yamanote Jijōsho vede spectacolul ca visul despre Oedip al unei japoneze moderne. Nu, îmi explică regizorul, el a vrut astfel să sugereze că drama intelectuală din ancheta de pe estradă este incitată și controlată pe scenă de forțele inconștientului, sau ale Destinului, pentru care oamenii sunt marionete aruncate de ici-colo fără menajament. În final, automutilarea lui Oedip este exprimată prin spargerea cu un ciocan imens a televizorului aflat tot timpul pe estradă. Ochiul lui Oedip nu este – pentru

Scenă din *Metamorfoze*.
Regia Silviu Purcărete



un japonez – decât televizorul, privirea *media*-tă a modernilor, dar și ecranul care o ascunde. Sofocle, proiectat pe ecran, sparge finalmente ecranul.

Apa fără fundal

Silviu Purcărete întunecă ecranul până la opacizare: textul este spus în latină, la început chiar tradus, ironic, în chineză, mai târziu și în română, ca și cum limbajul nu ar avea funcție de comunicare, ci doar de sonoritate. Apa din bazin tulbură soliditatea aceluși „ground” al tradiției, cum spunea, mai sus, Yasuda, fluiditatea punerii în scenă subliniind universalitatea metamorfozei. Spectacolul „plutește” între frantuzia de proporții a unei superproducții și „postdramaticul”, cum adesea s-a spus, al multor detalii. Lipsa unui fir narativ recognoscibil între atâtea uluitoare mici scenete se conjugă cu inexistența unui ecran cultural pe care să conveargă în fața noastră exploziile vizuale. Ambele absențe sunt, cred, intenționate: ca și cărțile lui Ovidiu, spectacolul este o suită deschisă de legende, nu un tratat de mitologie. De ce i-am cere o coerență pe care nu avea cum s-o producă? Așa este, dar deconcertarea noastră este ea însăși proba, cred, a faptului că numai proiectarea suitei de gesturi pe un fundal cultural recognoscibil îi conferă acesteia minima certitudine necesară înțelegerii. Distanțarea prin limbaj sugerează că regizorul a vrut să ne defamiliarizeze de lume, lăsându-ne, în schimb, doar starea de inocentă uimire.

Ecranul de apă

Dacă apa reală, dar fără fundal, încheia Festivalul de la Sibiu, o apă ireală, doar vizuală, dar precis controlată pe un fundal, îl deschidea, așa cum încă anunță pe site Motionhouse, cu oarecare mândrie. *Scattered* este exact inversul *Metamorfozelor*.

La primul spectacol, apa este liant narativ – de la gheață, la sticlute cu apă de băut, și la pământ deshidratat – dar și *fundal vizual*, pe un ecran, al unor ghețari, corăbii, bănci, un frigider în care dispare mâna unuia dintre performeri căutând ceva, apa unui lac dintre stânci, torente, altă apă curgătoare în care alunecă cineva cu capul înainte, picături gigantizate, plesnind în molecule, văluri ca ape textile sub care, pe care, plutesc, sunt acoperiți, reapar la suprafață, dansatorii.

Scattered, împrăștiată, dispersată sunt picăturile de apă pe diverse suprafețe de imagini, proiectate însă pe același suport material: o creastă de podea, curbată în sus și ridicată vertical apoi ca un perete înalt. Un dublu ecran, material și virtual, se înalță astfel la propriu: performerii – căci sunt și dansatori și atleți – urcă peretele ca pe trepte, ori se agață de el ca de cârlige, sau alunecă la vale ca pe un tobogan uriaș, fără nicio dificultate (s-ar zice), sau sunt agățați de invizibile frânghii, zburând lateral și mergând vertical ca pe un trotuar orizontal, precum Batman, sau alunecând în jos pe niște cearșafuri-otgoane, înfășurându-se, desfășurându-se, la nesfârșit. Această mișcare continuă, de mare viteză, pare browniană, dar ascultă de o sincronizare perfectă, între performeri individual, ca și între ei ca grup și peretele-ecran pe care apar imagini cu aceeași viteză amețitoare. Or, esența acestei demonstrații tehnologice și estetice este vizualizarea apei ca *memorie arhetipală*: Jung, sau Gilbert Durand, ar fi fost fericiți să vadă etalată o asemenea hartă a imaginarului. Abundența, ca și absența apei, creează momente memorabile, disponibile pe un excelent DVD. Minutulele lui 30 arată astfel pământ crăpat de arșiță pe care performerii se mișcă târându-se pe burtă ca niște insecte. Se aud doar greierii, apoi tăcere totală, până când degetele lor prind a bate toba în podea, amplificate sonor și detaliate vizual pe peretele vertical, în timp ce ei rămân întinși pe podeaua orizontală.

Jocul subtil al perspectivei este permanent. Falsa adâncime este exploatată când un performer se „așază” pe un scaun doar pictat bidimensional. Feeric este „momentul Magritte”, de la sfârșitul minutelor lui 40, când un petec de cer proiectat pe perete în adâncime, ca și cum ar fi o deschidere în acesta, se dovedește un petec de apă în care cerul se oglindește, filmat de sus, și peste care sar, sau alunecă, doi performeri urmărindu-se reciproc într-un liric *courting behaviour*. Acesta continuă, de altfel, în minutele lui 50, acum în mai multe cupluri care alunecă, zburdă, zboară, agățate de același odgon: apa este visul de fericire al unui cuplu, nu numai pe pământ, ci și în aer.

Ecranul cultural aici nu mai are nevoie de cuvinte. Spectacolul expune în scenă doar cultura vizuală, ca și cum doar imaginile (mai) sunt depozitarele memoriei.

În loc de concluzii

Electra legitimează clasicul prin arhaic și scuză crima prin rit, *Oedip* transpune clasicul în ruptură modernă și întunecă crima în blestem. În ambele spectacole, actorii se folosesc de cuvinte, ca și de mișcare, pentru un act de legitimare culturală. La celelalte două spectacole, tema comună – apa, fluiditatea lumii – produce o inversare de funcții: *Scattered* deschide Festivalul coagulând vizual (altfel decât anunță titlul), ceea ce *Metamorfoze* (tot altfel decât spune cuvântul) dispersează textual, la sfârșitul Festivalului. Punerea de sine în spectacol vizualizează cultura ca prezență stabilă în *Scattered* și ca absență a stabilității, ca nesfârșită trecere, transformare, în *Metamorfoze*. Trupurile performerilor preiau întreaga greutate a gestului: primul spectacol nu are cuvinte, al doilea, are cuvinte ininteligibile. Spectacolul de deschidere adună și expune memorie, cel de închidere, doar aparent la fel; în fond, o dispersează jucăuș, ca și cum memoria însăși n-ar fi decât o suită de imagini căreia i-am pierdut firele care le leagă.

Exact ca jocul de artificii final.