

Roxana PAVNOTESCU

Peer Gynt

(1-16 Aprilie, Brooklyn Academy Of Music (BAM), Howard Gilman Opera House.)



Ultimul "Peer Gynt" a lui Ibsen a fost jucat la BAM în 1994 în regia lui Ingmar Bergman. Din

nou la BAM, cu Robert Wilson ca director și scenograf, această dramă în versuri, singulară în creația lui Ibsen, își demonstrează încă odată modernitatea și prospețimea, deschisă fiind unor interpretări și abordări variate, de la clasicismul lui Bergman la excentrismul de tip suprarealist a lui Wilson. Este vorba de o co-produție norvegiană, vorbită în limba originală a lui Ibsen. Minimalismului wilsonian orientat către vizual, plastic, gest, lumină, i se suprapune partitura muzicală al lui Michael Gallaso, care la rândul-i urmărește o linie esențial minimalistă, îndeplinind rolul de fundal sonor, dar și de cronometru în coregrafia gestului și recitalul poetic.

Producția de față oferă un veritabil moment estetic, ce se susține măcar prin plastic, dacă nu printr-o versiune originală a acestei drame-comedii existențiale ce-și are originile în folclorul și miturile scandinave. Judecând după critica deloc generoasă din New York Times, ar trebui să sărim această producție nepermis de lungă, de 4 ore, în care – ne lasă să credem cronică – regizorul nu aduce nimic nou în raport cu producțiile anterioare, dincolo de aceleași artificii scenografice, folosirea luminii, aceleași recuzită și clișee suprarealiste. În bună măsură toate aceste tehnici mai sus amintite sunt prezente, căci doar ele se reunesc în ceea ce se cheamă manierism, fenomen propriu oricărui artist mare. După cum, din păcate, manierismul este tocmai cel care de multe ori individualizează artistul, îl face recognoscibil, îi pune fără greș amprenta. De ce americanii nu vor, sau nu pot să-l iubească pe Wilson e un mare semn de întrebare.

Cu fiecare nouă producție, i se reproșează artistului că face mereu același lucru. Nu e oare mai adecvat a spune că Wilson dispune de o tehnică specială – singulară, care-l face inconfundabil – de utilizare și materializare a luminii, că își îmbracă personajele în anumite posturi sau gesturi devenite de-acum limbaj scenic sau poetic, limbaj pe care scenele new-york-eze refuză cu obstinție să-l asimileze? Poate cam în aceeași manieră i s-ar putea reproșa Marthei Graham că, în mai multe baletе, femeile ei fac același gest obsesiv, tragic, elin, atunci când își duc în ecou mâna la gură; doar că, în fapt, ele repetă o postură arhaică de pe vasele grecești.

Wilson este un vizionar, un arhitect al luminii și al aerului și în același timp un coregraf al textului. Cu o simplitate și economie de mijloace demne de un Noguchi, de multe ori el menține o scenă aproape goală, fapt ce ne apasă, ne umple prin densitatea ei de lumină; în sens suprarealist, reverberația aerului și metamorfozarea luminii sunt elemente principale ale oricărui tablou wilsonian. Lumina survine imperceptibil, la fel cum se ivește curcubeul. Spațiul este esențialmente geometric: casa din pădure – unde Solveig îl așteaptă indefinit pe Peer Gynt – e sugerată de trei axe perpendiculare, la care se mai adaugă un reazem pentru a susține gravitația; furtuna pe mare e reprezentată de pânze mobile, paralele și dreptunghiulare. Spațiul este transcendental, în relație cu cosmosul, el sugerează dimensiunea metafizică a eroului, ale cărui fapte, deși ignobile, implică de fapt o permanentă dorință de cunoaștere, de depășire a condiției sale de băiat sărac și părăsit, de căutare de sine, de identitate. Spațiul e format din linii drepte ce se apleacă oblic din cer ca niște raze, sau dintr-o scară bi-dimensională suspendată în aer, ce urcă la cer; Boyg își face apariția într-un cerc de lumină, ca ipostază supra-omenească, divină, a eului său.

În general, viziunea lui Wilson este plastică și pur estetică; el lasă opera/textul să vorbească singure, nu face filozofie pe tema filozofiei, piesa în sine având o încărcătură filozofică poate prea mult explicitată în actul al cincilea. El transpune textul în imagine; imaginea poate conține dans, gest, postură și sunet, sau doar atmosferă. Mai devreme l-am numit coregraf al textului, tocmai în acest sens: textului fidel, nealterat, recitat în norvegiană, deci cu rimele și ritmul său original, i se adaugă noi forme de expresivitate prin gest, dans, pantomimă, plus acele gesturi sau semne ale trupului, devenite limbaj scenic. Prin urmare, metrica versului e dublată de gest, pantomimă sau acele zgomote cu rol de sincopă, cezură, ce dau organicitate textului: gemetele, înghițiturile, sorbiturile sau extazurile erotice sunt amplificate. Iată o modalitate estetică ce permite textului să fie receptat vizual, sonorizat, organicizat înainte de a fi fost citit/înțeles pe ecranul cu supratitluri.

În plus fondul muzical ce menține o linie minimalistă, ca fond sonor, împreună cu versul incantat în limba originală, el însuși foarte muzical, conferă piesei un ritm interior ce răzbate dincolo de conținutul dialogului și mișcarea scenică, ca o a treia dimensiune. El transpune



spectatorul, dincolo de drama epică, în pădurile fantastice ale nordului îndepărtat, populate cu spiriduși, trol și zâne – în paralel cu un univers bucolic ritmat, sincopat, concretizat în special în scena nunții. Aici coregraficul înlocuiește jocul de scenă, actorii se mișcă în pas de dans, un pas însă șarjat, de snoavă, de poveste, în consens cu recitalul ce subscrie aceluiași ritm sincopat.

Periplul lui Peer Gynt în pădurile nordice, împărăția trolilor, apoi America, Maroc și înapoi în Norvegia, unde-l așteaptă Solveig în casa din trei axe din pădure, demonstrează prezența unui erou excepțional, sau a unui anti-erou, dacă e să ne gândim la caracterul ignobil al actelor sale. Peer Gynt este exuberant, arrogant, scilicet ego-centrist și plin de inventivitate. Wilson vede în Peer Gynt acea parte a subconștientului nostru care, în căutare de sine, în drama identificării de sine, comite tot felul de acte nesăbuite menite să-l singularizeze. Motivul în jurul căruia se derulează epicul este: "a rămâne tu însuși" (To be thyself). Peer Gynt se confruntă mereu cu această problemă: când discută cu regele munților (trolilor) sau cu alter-ego-ul său Boyg; "a fi tu însuși" înseamnă a fi cineva, contrar "troll to thyself, is enough" ce exprimă condiția de "troll". În dialogul filozofic cu regele trolilor, Peer Gynt apropie condiția umană de cea a trolilor, lucru cu care regele înțelept este de acord, dându-i în plus cheia transcederii condiției, prin a nu fi ce se cheamă un "troll", adică "troll to thyself, is enough". Visul de tinerețe a lui Peer Gynt este de a deveni rege și a-i demonstra mamei sale, Ase, că este cineva. Chiar dacă încearcă să-l oprească pe erou de la inițiativele lui nesăbuite, mama Ase recunoaște dimensiunea fabuloasă a eroului; ea spune că "fiul ei zboară prin aer ca un cerb".

Scenelа erotice sunt pline de comic și ludic: armăsarul prințesei "Green Clad" este un purcel roz pe care eroul încalcă în timp ce face disertații despre relativitatea lucrurilor, pentru a-și demonstra condiția

asemănătoare cu cea a prințesei trolilor: "ce e mic este mare", "ce e murdar pare curat", zdrențele lui sunt haine de rege.

Cu totul remarcabilă este scena de la palatul trolilor; practic asistăm la doi timpi ce se desfășoară în paralel și alternează ritmic: timpul narativ, ce ține dizertații filozofice asupra condiției de om și de troll, sau în fapt de om ca troll, și timpul fabulos, în care trolii se deplasează ca niște jucării mecanice. Alternanța între inserturile muzicale stridente, sincopate, dublate de mișcarea ritmată a trolilor, și intertextul lui Ibsen, realizează un inedit moment estetic. Atmosfera mecanică, zgomotul strident și ritmat amintesc întrucâtva de savantul creator de jucării din "Blade Runner".

Comunicarea cu transcendentul se realizează într-o formulă geometrică; Boyg-ul sau alter-ego-ul eroului se materializează într-un cerc de lumină, sugerând o farfurie zburătoare gata să decoleze. Boyg-ul este partea de natură extraterestră, divină, a eroului, care-i atrage atenția că trebuie să rămână el însuși. Cercul are aici semnificația completitudinii ființei: nimic din afară nu trebuie să te influențeze, a te învârti în cerc înseamnă a te descoperi pe tine.

"Cântecul lui Solveig" străbate ca un leit-motiv întreaga piesă, ca și în poemul muzical al lui Grieg. Este cântecul iubirii pure, necondiționate, ce-l absolvă pe Peer Gynt de orice păcat, și răspunde temei existențiale ce urmărește întreaga dramă.

Wilson încheie itinerariul eroului cu cântecul lui Solveig, proiectat într-o ultimă imagine cu Solveig suspendată în aer, într-o postură statuară și elevată, ce sugerează că iubirea este singura capabilă să te desprindă de contingentul acestei lumi. Ridicată deasupra scenei, atât cât Peer Gynt să ajungă cu capul în poala ei, iubirea lui Solveig devine maternală (așa cum subliniază și ultimele versuri, ea îl numește "băiatul meu") – expresie supremă a iubirii totale și necondiționate.