

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului



Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr. 2/2010, anul II

Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr. 2/2010, anul II

Publicație editată de
CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL
ARTELOR SPECTACOLULUI (CAVAS)

în colaborare cu

TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” DIN SIBIU și
CATEDRA DE ARTĂ TEATRALĂ a
FACULTĂȚII DE LITERE ȘI ARTE din
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU
EDITURA UNIVERSITĂȚII „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU

Directorul CAVAS: lect. univ. dr. Cristian Radu

Redactor șef: lect. univ. dr. Ion M. Tomuș

Secretar de redacție: Alina Mazilu

Tehnoredactare computerizată: Teodora Stanca

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului
Facultatea de Litere și Arte

B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu

cat.teatru@ulbsibiu.ro

www.artateatrala.ro

Colegiul de redacție:

prof. univ. dr. George Banu
prof. univ. dr. Doina Modola
prof. univ. dr. Mircea Tomuș
prof. univ. dr. Constantin Chiriac
prof. univ. dr. Noel Witts
prof. univ. Nic Ularu
prof. univ. dr. Mihai Sin
prof. univ. dr. Sorin Crișan
prof. univ. dr. Cornel Ungureanu
conf. univ. dr. Valentin Nicolau
conf. univ. dr. Rodica Grigore
conf. univ. dr. Dan Glasu
conf. univ. dr. Marian Râlea
Silviu Purcărete
lect. univ. dr. Ion M. Tomuș
Alina Mazilu

CUPRINS

I. CĂUTĂRI

- Eugenio Barba: *Un teatru al fracturii* – p. 5
Nic Ularu: *Despre Mama și LaMaMa* – p. 11
Daniela Magiaru: *Teatru cu mânile goale* – p. 17
Stanca Scholz-Cionca: *Sans surtitres: Le heurt des idiomes dans Chants d'adieux de Hirata Oriza* – p. 20

II. ABORDĂRI TEORETICE

- Constantin Chiriac: *Poezia populară, sursă fundamentală de spectacol* – p. 26
Sorin Crișan: *Intonațiile metaforei sau despre jocurile asemănării* – p. 37

III. CRIZA PERSONAJULUI

- Ion M. Tomuș: *Exilul personajului în dramaturgia lui Eugène Ionesco* – p. 55
Alexandra Pâzgu: *Moartea personajului - tendință în teatrul postmodern. Studiu de caz: Sarah Kane* – p. 63

IV. TEATRU ȘI IMAGINE

- Claudia Maior: *Nudul pe scenă* – p. 75
Florin Coșuleț: *Imaginea cinematografică în spațiul teatral* – p. 81

V. RETUR: CARAGIALE

- Dan Glasu: *I. L. Caragiale: exogeze scenice din ultimele decenii ale secolului XX. Concepții și viziuni regizorale: Sică Alexandrescu; particularități scenografice în O noapte furtunoasă. Note pe marginea Caietelor de regie* – p. 94
Mircea Tomuș: *Dramatizarea prozei lui I. L. Caragiale* – p. 104
Anca Tomuș: *Rezumate în limba engleză / Abstracts* – p. 123
Biografii și contacte / Bios and Contacts – p. 135



Eugenio Barba

Eugenio Barba

Un teatru al fracturii¹

traducere de Doina Condrea Derer

Este un text inedit, scris în 1964, pe când Eugenio Barba avea 28 de ani, iar Odin Teatret se constituise doar de câteva luni, dintr-un grup de tineri diletanți, stabiliți la Oslo. Este vorba despre un document istoric: reprezintă prima încercare făcută de Barba de a da glas spiritului propriului grup, bazat de la bun început pe ideea unui teatru având la bază o motivație puternică: vocația. Unele dintre ideile fundamentale, care vor structura gândirea lui Barba și vor contura identitatea Odin Teatret, apar schițate aici în stilul agresiv și fanatic al unui Tânăr outsider; dimensiunea etică a profesiei, viziunea despre un teatru-școală, ideea de a se despărți de toate pentru a-și făuri independența.

Dar, pentru a aprecia cum se cuvine acest text, este esențial să nu uităm de contextul în care a fost scris: în 1964 Barba abia se întorsese la Oslo după patru ani petrecuți în Polonia, din care trei alături de Grotowski care, pe atunci, nu era încă recunoscut pe plan internațional; în Europa nu existau grupuri teatrale; Odin se configura ca un grup de diletanți fără să aibă vreo recunoaștere; „Che” Guevara, ministru în Cuba, nu devenise un mit; revoluția din '68 și mișcările de gherilă păreau că se apropie.

Textul, scris la început în engleză, cu titlul The Creation of a “Rift-Theatre”, a fost expediat de Tânărul Barba autorului flamand Tone Brulin, care i-l ceruse pentru o revistă olandeză. Nu a fost publicat, iar Barba, uitând complet, nu s-a mai gândit la el. În 1994, pe când lucram în arhivele de la Odin Teatret, Ferdinando Taviani mi-a dat o copie a originalului deținut de el. Doi ani mai târziu, pregătind cu Eugenio Barba ediția acestei cărți, mi s-a părut oportun să scot din uitare acest prim manifest.

Lluís Masgrau

¹ Textul a fost publicat în volumul *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, la Editura Ubulibri, Milano, 1996. Acest volum va apărea în limba română la editura Nemira, cu concursul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în luna iunie 2010, în traducerea Doinei Condrea Derer. (Notă secretar redacție)

Am lucrat cu Jerzy Grotowski timp de trei ani într-o atmosferă specială, izolat de orice curent și modă artistică, în sala mică a aşa-numitului Teatr-Laboratorium din Opole, un orășel cu 60.000 de locuitori, aflat la 450 km de Varșovia și la 250 de km de Cracovia. Condițiile de lucru, însă, erau clare. Grotowski conducea un teatru finanțat de stat și era relativ ferit de grijile economice. Actorii angajați de el terminaseră Școala de teatru și acceptau o disciplină austera. Colaboreau cu Grotowski două dintre cele mai interesante personalități ale lumii artistice poloneze: cunoscutul și excelentul critic Ludwik Flaszen și Jerzy Gurawski, un foarte Tânăr arhitect ale cărui idei originale constituiau o sursă continuă de inspirație. Munca lor era urmărită de personalități din diferite domenii artistice din Varșovia, Cracovia, Poznań sau Lodz, care, vizitând adesea Teatr-Laboratorium, constituiau un fel de „critică“ internă.

Termenul de „laborator“ era folosit în sens propriu: un grup de artiști calificați se dedica unui studiu bazându-se pe o estetică și o metodă tehnică bine definite, susținute de oameni-cheie ai culturii poloneze.

Revenind în Norvegia, noua mea „bază“, situația îmi apărea total diferită. În timpul celor trei ani petrecuți în anonimatul unui orășel pierdut în Silezia, fusesem, totuși, în chiar centrul uneia dintre cele mai originale experiențe din teatrul contemporan. La Oslo, capitala artistică și administrativă a Norvegiei, m-am trezit cu adevărat în „provincie“, nu din punct de vedere geografic sau al obiceiurilor, ci al „provinciei“ artistice care vegetează fără ambiții, mulțumindu-se cu rezultate cazuale, nu mai prejos de ale altora. Singura formă de creativitate a acestei „provincii“ era capacitatea de a-și împodobi sterilitatea cu o verbozitate

insuportabilă, cu dezbateri inutile și cu jenante împrumuturi de la cele mai recente succese ale teatrelor de pe bulevardele pariziene sau din West End din Londra. Singura inițiativă a acestei „provincii“ era să se împăuneze servil cu succesele altora, sau să se bucure de insuccesele celorlalți, fără să aibă curajul să și le asume pe cele proprii.

Dar să punem punctul pe „i“. „Provincia“ norvegiană nu este cu nimic deosebită de aceea a oricărei alte țări europene. Căutarea artistică independentă care își propune să creeze, nu doar să consume, care elaborează cu răbdare viziuni și căi noi în arta dramatică, a dispărut din majoritatea teatrelor europene. Și totuși, se simte încă, nevoia unei confruntări cu o muncă artistică în măsură să redea judecata critică asupra propriei condiții umane. Dar „această nevoie a spectatorului este călcată încontinuu în picioare de directori avizi de faimă și bani și de actori-vedete care adoră să gădile viscerele publicului lor, pretându-se să maimuțărească viața, fără să fie membri disciplinați ai unui grup creator. Apoi, sunt regizorii «realismului», ce ignoră total finalitatea propriilor spectacole, ce caută pe bâjbâite inovații excentrice și fiori insoliti, fără nici cea mai firavă coerentă estetică, incapabili să distingă între un efect formal și unul realist. Ca să nu mai vorbim de criticii care bâlbâie fraze goale în sfârșarea spasmodică de a înțelege găselnițele întâmplătoare ale regizorului, care ignoră el însuși adevăratul sens al propriei munci.“

Aceste fraze ale lui Witkacy, scrise în 1938, nu par cătuși de puțin date. Ar putea fi aplicate întregului spațiu „Norvegia theatalis“, întregii „provincii“ artistice care este Europa, resemnată în fața inerției și a mirajelor sugestive ale vreunui profet (Artaud și compania). Provincie

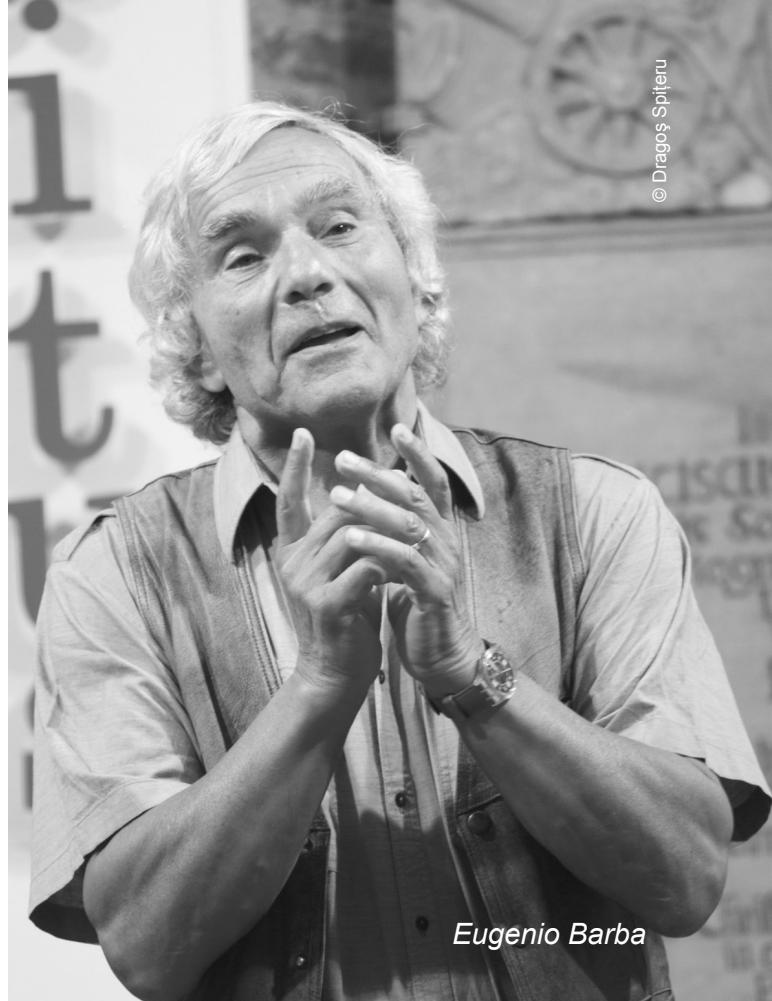
care supraviețuiește grație năucitoarelor finanțări statale și municipale.

Întoarcerea mea în Norvegia nu este doar o formă de prozelitism expansionist în favoarea metodei lui Grotowski. Reprezintă și un experiment cultural și sociologic interesant. Care va fi reacția norvegienilor în fața încercării de a rupe Tânăra tradiție a teatrului lor național, bine însăpt în naturalism și psihologism, chiar dacă parțial umbrit de alte tehnici artistice: film, pictură, literatură dramatică, arhitectură? Ce se va întâmpla într-o țară care nu a cunoscut nașterea și dezvoltarea unei mișcări avangardiste proprii, unde Joyce și suprarealiștii, Artaud și operele complete ale lui Brecht nu au fost traduse, unde nu există o dramaturgie de avangardă și unde întreaga viață teatrală pivotează în jurul a șase teatre stable și a trei companii itinerante?

La prima vedere, împrejurările și climatul cultural ar părea propice creării și dezvoltării unui „teatru al fracturii“, un teatru care, prin noi mijloace expresive ale actorului, propune o nouă funcție sociologică și un nou conținut psihologic, care nu descrie stările sufletești ale personajelor, ci îi supune pe spectatori unui șoc emotiv.

Însă, două postulate au fost hotărâtoare pentru opțiunea mea de a rămâne în Norvegia și de a-mi crea un teatru al meu. Primul este luat cu împrumut din „Manualul gherilei“ al lui Ernesto „Che“ Guevara (!). Zice: „Nu trebuie așteptate întotdeauna condițiile propice pentru a începe o revoluție. Izbucnirea insurecției poate fi suficientă pentru a le crea.“

Vreau să fiu clar: departe de mine ideea că teatrul trebuie să servească unei „revoluții.“ Fraza lui Guevara combină eroismul cu abnegația care ar trebui să caracterizeze onestitatea în artă. Nu e nevoie să speri pentru a trece la acțiune.



Eugenio Barba

Un „teatru al fracturii“ este refuzul oricărei forme de pragmatism miop și dă viață, cu o coerență organică, modelelor propriei conștiințe profesionale. Ca „luptătorii în gherilă“, actorii săi duc o viață izolată, mereu în ofensivă, vânați de opinia publică a conformiștilor și de actorii care, siguri de propriul talent, reacționează în fața acestei bande nedisciplinate care îndrăznește să pună în discuție valoarea artei lor.

Al doilea postulat derivă din paralelismul cu acțiunea gherilei. Un „teatru al fracturii“ nu își poate baza strategia și tactica pe concepțiile tradiționale ale teatrului academic. Diferența dintre aceste două teatre constă în modul de organizare, în funcția artistică și sociologică, în metodele de lucru și obiectivele activității lor. Pentru „teatrul fracturii“ nu este vorba să-și impună normele sau să ajungă la putere. Scopul său este să-i facă pe spectatori să devină conștienți de sensul și misiunea pe care teatrul ar trebui să le aibă în viață lor; căror

nevoi intelectuale și spirituale ar trebui să le răspundă teatrul din vremea lor.

„Teatrul fracturii“ se expune animozității spectatorilor, care nu vor să fie deranjați din letargia lor intelectuală. Își atrage indignarea criticilor care văd dintr-o dată cum li se veștejesc sub degete toate frazele cătăre cu care etichetează orice nou curent. Este un spin în coasta teatrului academic care are vocația indolentă a autosuficienței.

Tactica unui astfel de „teatru al fracturii“ constă în a-și organiza munca în completă izolare, departe de cercurile artistice oficiale, impunându-șifără încetare sarcini tot mai dificile, niciodată mulțumit de rezultate, îndărjindu-se să depășească obstacolele profesiunii. Acest nou teatru pregătește, prin munca neîncetată de luni și luni de zile, spectacolul, cu care pornește atacul împotriva teatrului academic; nu cu teorii estetice, ci cu o tehnică rafinată și sinceritate artistică. După această confruntare, se retrage pentru îndrăzneață misiune a unui nou spectacol, care ar trebui să prefacă în scrum toate etichetele aplicate spectacolului precedent și să sugrume orice încercare de dogmatism în privința propriei metode de lucru. „Teatrul fracturii“ nu se supune ideilor prestabilite; se supune evoluției încarnate de un grup de actori cu afinități artistice.

Ca atare, este un teatru ce se bazează pe sacrificiul fiecărui membru în parte, care este gata să se lase în voia grupului și să își dedice total, până la limita forțelor sale. Este un colectiv artistic în care nici un actor nu se simte alienat, cum se întâmplă în imensa mașinărie administrativă și comercializată a teatrului academic, cu intrigile, bisericuțele și clicile sale, cu disproporționata sa publicitate. Evoluează grație contiguității estetice a componentelor săi, dar este, în același

timp, o școală de etică pentru actor ca individ.

Actorii unui asemenea teatru trebuie să provină din rândurile „diletanților“; sunt tineri care nu au trecut prin experiența demoralizatoare a unei școli de teatru și nu au cunoscut inactivitatea scenelor academice. „Teatrul fracturii“ îi formează chiar el pe actori, iar formarea prezintă două aspecte distincte: unul este intern și constă în *training*; celălalt, extern, este spectacolul care îi înglobează roadele. Dar acest teatru va rămâne o școală în tot timpul existenței sale și nu va înceta niciodată să le dea actorilor săi misiuni care le pun la încercare posibilitățile fizice și psihice.

După câțiva ani acest teatru-școală va fi elaborat instrumente de cercetare care ridică munca la un nivel superior și rezultatele vor fi prezentate periodic sub formă de spectacol. Ne putem imagina tranzitia de la acest teatru într-un Institut de cercetare sau într-un Laborator, când membrii săi își vor fi rafinat abordarea metodologică și își vor fi dezvoltat capacitatele tehnice necesare. Acest lucru este posibil după cel puțin zece ani de lucru în comun.

În acest teatru nu este nevoie de talent. În teatru nu există talent. Există doar voința de a face și de a te dăruia cu totul acestei munci. Și cred că este suficient să amintesc numai de actorul din teatrele clasice din Orient, unde copii de șase, opt, zece ani sunt „scufundați“ în profesie și după zece ani de ucenicie intensă și de disciplină severă se afirmă ca artiști a căror expresivitate sugestivă devine cel mai mare vis al oricărui european. „Teatrul fracturii“ își selecționează membrii nu în funcție de talent, ci de capacitatea de a se dedica munci.

Și încă nu este de ajuns. Acești tineri trebuie să fie conștienți de greaua misiune

în care pornesc; trebuie să considere o onoare experiența de a lua parte la această aventură teatrală. Într-o primă fază sau în lipsa spectatorilor, actorii își finanțează singuri teatrul. Crezul lor artistic se reduce la două principii:

1. Doamne, dă-mi puterea să aleg mereu drumul cel mai greu;
2. Dacă nu mă antrenez o zi, o știe doar conștiința mea; dacă nu o fac timp de trei zile, observă doar colegii mei; dacă nu o fac timp de o săptămână, o văd toți spectatorii mei.

Îmi pot închipui zâmbetul ironic al cititorului când vede aceste „comandamente“ de etică profesională cu iz de asceză, miraj sau vis de idealist ingenuu. Ca atare, este momentul să mă refer la lucruri concrete.

Pe o străduță liniștită din Oslo există un teatru neștiut de nimeni: Odin Teatret.

Aici, un mic grup de actori se pregătește pentru a pune în practică viziunea „idealistică“ abia schițată. Grupul a fost selecționat dintre tinerii care nu au trecut proba de admitere la Școala Națională de Teatru. Lucrează de la ora 9.00 la 16.00 și de la 17.00 la 20.00. Antrenamentul are caracter practic: acrobație, gimnastică, sport, balet clasic, ritmic, plastic, improvizării, scene realiste, igienă vocală și exerciții de concentrare (psihotehnică). Fiecare dintre ei conduce un anumit sector din *training*, evident, în colaborare cu directorul artistic al teatrului. Nu există profesori veniți din afară care să predea.

Fiecare student își este propriul maestru și este totodată și al celorlalți, sub îndrumarea regizorului. Școală-predare înseamnă studierea conștientă a propriului corp, a mecanismelor musculare, a legilor psihofizice care duc la aceste mecanisme, a modalităților de a le controla și de a



Închisoarea de oase, variațiune după *În fața legii* de Franz Kafka, regia Eugenio Barba, Odin Teatret, Danemarca

le transformă în mijloace de exprimare artistică.

Bugetul teatrului este asigurat prin contribuția săptămânală a fiecărui membru la fondul comun. Nimeni nu își poate lua un serviciu temporar într-un teatru, pe un platou de filmare sau în televiziune, fără aprobarea celorlalți. Aprobarea poate fi obținută în următoarele condiții:

1. Activitatea trebuie să fie considerată utilă pentru actor din punct de vedere tehnic;
2. Actorul trebuie să lucreze suplimentar în propriul teatru pentru a compensa orele de *training* neglijate;
3. Trebuie să verifice jumătate din câștig teatrului.

O altă modalitate de a spori economiile grupului este să lucreze toți în afara teatrului și să dea salariul câștigat fondului comun. Căutăm pe cât este posibil să evităm această soluție, ca să nu întrerupem ritmul antrenamentului.

Odin Teatret există deja de câteva luni. În ciuda disciplinei rigide și a greutăților economice, nu prezintă nici unul din simptomele endemice care lovesc teatrele academice. Actorii se gândesc calmi și bine-dispuși la lungii ani de *training* care îi așteaptă. Au acceptat întru totul atmosfera de lucru aparte, unde regulile de bază sunt anonimatul și sacrificiul. Începe deja să se observe formarea unui soi de integritate profesională care are drept unică instanță critică propria conștiință.

Nu avem multe contacte cu exteriorul și, de aceea, teatru se simte stimulat să facă totul singur. Pentru noi, o dovedă de încredere și o formă de încurajare ar fi faptul că Jens Bjørneboe, cunoscutul

și polemicul autor norvegian, ne-a oferit gratis un text inedit, *Ornitofilene*, pentru primul nostru spectacol sau, mai bine spus, pentru a marca mai bine „izbucnirea ostilităților“. Premiera va avea loc când grupul va fi sigur că, în actuala fază a posibilităților sale tehnice, nu poate oferi mai mult.

Ce probabilitate de supraviețuire are un asemenea teatru în statul scandinav, unde standardele materiale de viață au înlocuit nevoile spirituale? Am profunda convingere că va exista întotdeauna un număr restrâns de tineri în căutarea unui refugiu; sau, mai bine spus, a unui drum care să ducă la un protest clar și la o revoltă deschisă, dar disciplinată, împotriva unei societăți în care se simt străini. Problema este să știi să îndrumi această revoltă într-o activitate care poate fi de folos societății și care, pentru actor, devine o școală de autodisciplinare morală.

Nu este vorba de o pregătire profesională corectă, ci de a face să apară o nouă etică a meseriei. După noi, este firesc ca tehnica și estetica să fie consecințele unei viguroase înclinații etice. De ce vreau să devin actor? Ce reprezintă pentru mine teatru și ce ar trebui să reprezinte pentru spectatorii cărora mă adresez? Ce sens are teatru și ce rol trebuie să joace într-o epocă în care noi forme de agrement îau absorbit funcțiile sociale precedente?

Iată întrebările care trebuie să își găsească răspuns în munca depusă de acest grup de tineri, a căror încăpățânare dezinteresată este diagnosticată drept nebunie de o societate sănătoasă.

Da, este nebunie. Dar are o metodă.

Nic Ularu

DESPRE MAMA ȘI LAMAMA



Inițial, acest articol ar fi trebuit să fie, în general, despre teatrul Off-Off Broadway și despre teatrul experimental din Statele Unite. Am realizat, însă, că îmi va fi imposibil să abordez acest subiect, fără să scriu despre contribuția teatrului LaMaMa la teatrul experimental din SUA și din lume, iar cum viața mea artistică, de la venirea în SUA, este strâns legată

de teatrul LaMaMa și de Ellen Stewart, un ton sec, academic și statistic, ar fi extrem de nepotrivit pentru a descrie o instituție și o personalitate total aparte în peisajul teatral american și internațional al ultimilor cincizeci de ani. Astfel că am ales să scriu un eseu personal despre Mama și LaMaMa.

Încă din studenție, cu mult înainte de venirea mea în Statele Unite, am fost fascinat de teatrul Off și Off-Off Broadway din New York. Interesul a fost stârnit de fostul meu profesor, apoi coleg și prieten, regrettatul scenograf Dan Jitianu, care a avut șansa să lucreze la LaMaMa în anii '80 și de la care am aflat atunci despre producțiile celebre ale lui Andrei Șerban. Cine și-ar fi imaginat atunci, la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, că peste ani voi face scenografia la opt spectacole la LaMaMa, că voi lua un premiu OBIE și că îmi voi face debutul ca regizor și dramaturg la New York, la acest teatru, sau că am să o cunosc și să mă bucur de prietenia și sprijinul marii doamne a teatrului experimental american, Ellen Stewart?

Ellen Stewart, numită de aproiați „Mama”, este fondatoarea și directoarea teatrului La Mama ETC, una dintre cele mai importante scene de teatru experimental din lume. Începând din octombrie 1961, LaMaMa continuă să aducă o constantă și importantă contribuție la cultura teatrală americană și mondială. Ellen Stewart nu este numai o producătoare de geniu, ci și un om de teatru complet, care a compus muzică, a făcut regia și a scris librete pentru spectacole prezentate în America, Uruguay, Argentina, Austria, Italia, Turcia, Israel, Filipine, Haiti, Camerun, Zair, Republica Centrafricană, Senegal, Nigeria, Brazilia, Maroc, Bulgaria și fosta Iugoslavie. De asemenea, a susținut conferințe de teatru în țările de mai sus,

Teatrul LaMaMa, pe East 4th Street

este profesor onorific la Institutul de Teatru din Coreea de Sud și membru al Institutului Internațional de Teatru Seul.

Ellen este Doctor Honoris Causa la cincisprezece universități importante din întreaga lume și a primit, de-a lungul anilor, premii prestigioase pentru întreaga activitate, în numeroase țări, o bursă MacArthur pentru contribuția la Fondul Național de Artă și Cultură, titlul de ofițer al „Ordinului de Litere și Arte” al Republicii Franceze, Premiul Les Kurbas pentru Merite Deosebite în Artă și Cultură din Ucraina, a fost decorată de Împăratul Japoniei și a primit Premiul pentru Drepturile Omului în Filipine, de la Corazon Aquino. În ianuarie 1993, Ellen Stewart a fost inclusă în Broadway Theatre Hall of Fame, fiind prima producătoare Off-Off-Broadway care a primit această distincție.

În perioada de izolare a culturii din Europa de Est, datorită regimurilor comuniste, Ellen a reușit să introducă în America, începând din 1967, personalități care au influențat profund teatrul mondial, cum ar fi Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, sau Andrei Șerban.

În cele peste patru decenii și jumătate de existență, LaMaMa Experimental Theater Club (ETC) a prezentat peste 2.500 de spectacole, a fost gazdă pentru artiști din mai mult de 70 de țări și a câștigat peste 30 de premii OBIE și zeci de premii Drama Desk, Bessies și Villager.

Doamna Stewart a lansat sau a oferit scena instituției sale unor dramaturgi de excepție, printre care: Sam Shepard, Harold Pinter, Lanford Wilson, Eugène Ionesco, Robert Wilson, Jerzy Grotowski, Jean-Claude Van Italie, ori Edward Albee.

Cu un buget anual de 1,2 milioane dolari, Ellen reușește să producă și să co-producă între 50 și 60 de spectacole pe sezon, oferind gratuit spații de repetiții

și cele trei săli de teatru colaboratorilor. În general, spectacolele rulează timp de trei săptămâni, iar repertoriul prezentat de LaMaMa ETC este, întotdeauna, foarte variat: spectacole de marionete, coregrafie, piese noi, piese experimentale, teatru serial, cabaret etc. Acest eclectism de genuri a fost inventat și este propriu instituției conduse de Ellen.

Ellen mi-a povestit câte ceva despre începutul teatrului pe care îl conduce, în primăvara lui 2008, după premiera spectacolului meu *Cherry Orchard Sequel*, când m-a chemat să discutam un nou proiect pentru 2009.

Reproduc mai jos câteva note pe care le-am scris atunci, în 2008, impresionat de faptul că trăisem, la discuția respectivă, un mic moment de istorie a teatrului:

– Dacă treci pe strada 4th East între Bowery și 2nd Avenue, realizezi cu greu unde anume este celebrul teatru LaMaMa. O ușă veche vopsită roșu, cu greamuri mici de sticlă și grilaj de fier, deasupra căreia este agățată o mică firmă pictată pe un placaj și un afișier cu spectacolele curente, sunt singurele semne exterioare ale unui teatru. În foaierul minuscul, cu peretei tapetați cu un colaj de fotografii din spectacolele produse aici de-a lungul timpului, spectatorii încearcă să-i recunoască în pozele alb-negru din anii '60-'70, pe actorii de teatru și film celebri astăzi și răsfățați cu premii Oscar, OBIE sau Tony.

Din foaier, o ușă dă spre First Floor Stage, iar o alta spre casa scărilor, pe unde publicul urcă la etajul doi, unde se află un alt spațiu de joc: LaMaMa Club. Clădirea nu a suferit transformări esențiale în cei peste patruzeci de ani de folosință, iar întreaga atmosferă a locului are ceva familiar spațiilor unde s-a făcut și se face teatru bun.

Aici, la First Floor, în sala cu 99 de locuri, și-a făcut Andrei Șerban debutul american, aici au lucrat Peter Brook, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Sam Shepard, Joseph Chaikin, Tom O'Horgan, Paul Zimet, Anne Bogart, Julie Taymor, Blue Man Group, Harvey Keitel, Bette Midler, John Kelly, Meredith Monk, Philip Glass, David and Amy Sedaris, Charles Ludlam, Harvey Fierstein și multe alte nume celebre ale teatrului contemporan american și internațional.

Etajul de deasupra Clubului este ocupat de birourile administrației LaMaMa, iar Ellen Stewart locuiește la ultimul etaj al acestei clădiri, donată ei de către municipalitatea New York-ului la prețul onorific de 1 dolar, în aprilie 1969.

Lui Ellen îi este din ce în ce mai greu să urce și să coboare pe scările abrupte, acum, la aproape 89 de ani, dar continuă să o facă și să vadă spectacolele pe care le produce sau pe care le invită. În fața ușii de la intrarea apartamentului-mansardă sunt înghesuite câteva valize mari, semn al călătoriilor ei frecvente în toată lumea. Bat la ușă și sunt invitat să intru.

Interiorul arată ca un mic labirint, compartimentat cu câteva paravane și ticsit cu diferite obiecte: de la păpuși balinize, la măști japoneze sau africane, câteva portrete ale ei, realizate de pictori anilor '70, fotografii și afișele unor spectacole pe care Ellen le crede reprezentative pentru teatrul ei.

Mama este așezată la masă și se scuză că la con vorbirea noastră vor asista și doi vizitatori. Mă invită să rămân la masă, pentru că Jean Claude a adus stridii din Massachusetts. Este vorba de Jean Claude Van Italie, unul din dramaturgii importanți ai anilor '70, cu care am avut șansa de a lucra la Boston, unde am făcut scenografia piesei lui, *Cartea Tibetană a morții*, și de

o doamnă regizoare și profesoară la New York University.

Am adus o sticlă de cabernet Murfatlar, cărată tocmai din Miami și păstrată special, pentru că Mama îmi spuse în urmă cu trei ani că își amintește întotdeauna cu placere de telemeaua de oae și de vinul roșu din România.

Ellen este frumoasă și senină, are părul alb-gri împletit în codițe afro și este îmbrăcată într-un halat de casă roz pal. Este bine dispusă și vorbăreață, semn că durerile de genunchi și celelalte complicații au fost alungate, vremelnice, de medicamente. Declără că vinul adus de mine îi aparține și că nu va fi desfăcut acum, dar mă trimite să scot o sticlă de Pinot Grigio din frigider. Atât eu, cât și doamna regizoare suntem puțin nervoși, pentru că, evident, și ea, dar și eu, am venit, în primul rând, pentru a discuta programarea proiectelor noastre. Ellen îi invită pe cei doi să îmi vadă spectacolul, care a avut cronică bune în New York Times și Variety, din care mai sunt doar două reprezentații. Le spune, apoi, că sunt român, ca și Andrei Șerban, pe care îl numește „copilul ei”.

Jean Claude o întreabă despre stadiul negocierilor cu privire la clădirea Annex, iar Mama se arată îngrijorată de situația dezastruoasă pentru compania ei, în cazul în care primăria s-ar hotărî să dea o altă destinație spațiului.

O chestionez cu privire la începuturile ei, iar întrebarea pare că îi face placere, atât ei, cât și lui Jean Claude. Par, amândoi, gata să povestească cum a fost, iar eu întreb dacă pot să notez câte ceva.

Ellen istorisește că, în anii '50, a început să lucreze ca designer de modă la Saks, pe Fifth Avenue. Este perioada de profundă segregare rasială și își amintește cum crotoresc, care au

răspuns anunțului de angajare din New York Times, au refuzat să lucreze sub conducerea ei, pentru că era negresă. De asemenea, în zona magazinului Saks, de pe Fifth Avenue, restaurantele nu serveau persoane de culoare, lucru care o făcea să străbată câteva blocuri bune pentru fiecare *lunch*. Jean Claude adaugă faptul că, la New York, în acea perioadă, persoanele de culoare nu erau date afară din localurile albilor, ca în alte părți; ci, pur și simplu, nu erau servite.

Situația era neplăcută, continuă Ellen, dar managera de la Saks, șefa ei, profitând de un program al Departamentul de Stat, a găsit o modalitate de a angaja evreice venite din Europa și de a le califica croitorese. Ellen își amintește cum cele zece femei, venite din lagărele de concentrare, au numit-o „Mama”, pentru că ea era singura lor legătura cu lumea nouă; ea era tot ce aveau.

Pasionată de teatru, Ellen și-a folosit economiile din salariul de la Saks pentru a finanța o companie de teatru experimental Off Broadway, care să producă lucrări ale artiștilor marginalizați la începutul anilor '60, când teatrul la New York însemna, cu precădere, Broadway și teatru comercial. Ellen își rememorează, zâmbind, confruntările cu oficialii orașului și cu proprietarii localurilor închiriate.

Spre exemplu, când a închiriat un subsol, pe care l-a improvizat ca sală de teatru în East Village, vecinii, intrigăți de vizitele unor bărbați albi la o femeie de culoare, au sunat la poliție. „Locatarii clădirii au continuat să facă plângeri peste plângeri, iar totul a culminat cu venirea unui oficial trimis de primărie, cu un mandat de arestare pentru prostituție! I-am spus: Pentru Dumnezeu! Eu nu sunt prostituată, eu conduc un teatru aici!”

Funcționarul, binevoitor, a înțeles situația și a fost de acord să-i dea o licență, pentru a evita pe viitor situațiile neplăcute, cu condiția ca teatrul să fie denumit „cafenea”, pentru a scurta procedurile. Cum aveau nevoie rapid de un nume, unul dintre actorii prezenți la discuție a sugerat „Mama”, nume preluat de la asistentele ei evreice de la Saks, de către toți apropiații lui Ellen. Oficialul primăriei, inspirat de sonoritatea italiană, a adăugat „La”: Café La MaMa. „A fost simplu, aşa se făcea lucrurile pe atunci, și aşa am încercat să le mențin toată viață”, spune Ellen.

Jean Claude își amintește prima lui întâlnire cu Ellen: aflase că la teatrul ei se produc piese noi, a căutat-o și s-a prezentat. Ellen l-a întrebat dacă este actor, iar el a răspuns că e dramaturg. Ellen i-a răspuns atunci: „Bine ai venit! Aceasta este casa ta, dragul meu.” A fost simplu...

Ellen declară: „Mie mi-e foame! Și am spus poveștile astea de zeci de ori... dacă vrei să știi mai multe și să vezi fotografii de atunci, vorbește cu Ozzie (Ozzie e un personaj foarte special, care ține arhiva LaMaMa). Hai să păstrăm lucrurile simple: Nic, adu-mi, te rog, caietul care e pe biroul meu.” Îi aduc caietul, pe care îl deschide și în care se poate vedea un grafic trasat cu creionul, în care sunt programate, pe câteva pagini, proiectele din anul 2009; îl răsfoiește, se gândește puțin și-mi spune: „Îți dau trei săptămâni: 20 aprilie cu 3-4 zile de montare; 23-24 premieră, până pe 10 mai, la First Floor. Dar încearcă să scrii un *musical*, sunt curioasă ce o să-ți iasă. Dă-mi un titlu provizoriu... sau lasă că scriu doar „Nic”; vino să discutăm în toamnă, când sper că o să ai un *draft*, și sună-mă dacă nu găsești un compozitor bun.” Se întoarce spre doamna regizoare: „Cu tine am rezolvat. Am vorbit cu Niki Paraiso și

ai două săptămâni la Club, la jumătatea lui martie, pentru că First Floor e ocupat cu o trupă olandeză; vorbește cu Niki pentru detaliu. Gata, am terminat cu business-ul. Hai să mâncăm!"

Eu, împreună cu doamna regizoare părem, evident, mult mai destișă, adică mai mult ea, pentru că pe mine mă cam sperie ideea de *musical*. Jean Claude zâmbește și iese pentru a aduce stridiile, iar Mama taie, preocupată, o lămâie, în felioare subțiri.

În noiembrie 2009, Mama a împlinit nouăzeci de ani. Sănătatea precară, care a făcut-o să fie internată și externată în și din spital, aproape în fiecare lună a lui 2009, nu a reușit să-i îintrerupă călătoriile, sau dorința de a călători. Nu a văzut *musical*-ul meu în aprilie-mai, pentru că a fost internată în perioada în care acesta s-a jucat, dar mi-a dat telefon din spital, să-mi ureze succes înainte de premieră. Peste vară a fost din nou în Umbria, la vila cumpărată în anii '70, cu banii primiți de la fundația MacArthur și transformată în centru teatral de peste 30 de ani. La venirea din Italia a fost dusă de la aeroport direct la spital.

De ziua ei a primit nenumărați artiști vizitatori într-o cameră amenajată special pentru ea în clădirea la LaMaMa Annex, care are ascensor, și de unde poate fi dusă cu ușurință la spital, în caz de urgență. I-am dus un buchet de trandafiri, dar mi-a zâmbit și mie, ca și celorlalți zeci de vizitatori, care s-au perindat să o felicite, cu un aer obosit și fără să vorbească; probabil că acesta a fost singurul sfat pe care l-a acceptat din partea doctorului care îi interzise cu desăvârsire vizitele și efortul, în acea zi de noiembrie.

Mia, asistenta ei, mi-a spus că este foarte fericită pentru că unul din cadourile importante primite cu ocazia aniversării ei, a venit de la primarul New York-ului, Michael Bloomberg, care i-a oferit o cheie de onoare la clădirea de pe East Fourth Street, numită LaMaMa Annex și folosită de LaMaMa ETC, alături de alte cinci organizații non-profit și grupuri de artă, încă din 1974. Clădirea a fost vândută ocupanților de către primăria New York-ului, fiecare plătind un dolar.

Mi-e greu să-mi imaginez cum va fi LaMaMa fără Ellen și mi-e teamă ca nu cumva, odată cu ea, să dispară și „spiritul LaMaMa”, care a adunat, la un loc, timp de o jumătate de secol, artiști și oameni extrem de interesanți.

Mama a știut să se înconjoare cu personalități artistice diverse, de la personalul eclectic al teatrului, până la oamenii de teatru celebri enumerați mai sus. Numai la LaMaMa, electricianul este coregraf și păpușar, funcționara ce organizează turneele și obține vizele trupelor care vin să joace din străinătate, este actriță și dansatoare, tâmplarul este și un scenograf de excepție, directorul tehnic este pictor, iar managerul de sală și pompierul este muzician percuționist.

Mă simt extrem de norocos, fericit și onorat că fac parte din acest univers de peste zece ani și că am adus și eu un OBIE la cele treizeci obținute de-a lungul anilor de LaMaMa.

Despre teatrul Off-Off-Broadway și alții, poate, altădată...

Teatru cu mâinile goale

Regizorul Balázs Zoltán are un fel aparte de a privi teatrul. Ascultându-l vorbind, ai mereu impresia că ceea ce propune el pare prea simplu pentru a putea să funcționeze, ori poate că doar ochiul ni s-a obișnuit cu montări foarte complicate, ce uită să prețuiască naturalul. La Budapesta, compania independentă de teatru Maladype face o întoarcere necesară la valori ce par deseori pierdute din vedere. De pildă, ne este cunoscut faptul că e parte a convenției scenice că publicul să fie partener – de cele mai multe ori el este martor neimplicat. Atunci când se trece de această barieră, tatonările sunt timide, întrucât ruperea pactului implică riscuri. Deseori există spectacole în care comunicarea cu publicul este mimată, doar inițiată, însă neasumată până la capăt, aflată sub protecția rolului. Ceea

ce propune Maladype este o comunicare reală cu publicul, cu toate riscurile, dar și cu beneficiile asumate. Demersul este onest, iar acțiunile sunt autentice. Opiniile spectatorului contează cu adevărat, iar contribuția lui este decisivă. Un punct important de plecare în acest fel de a gândi spectacolul îl reprezintă atitudinea regizorului față de munca sa și față de actorii cu care lucrează. Spectacolul nu e privit ca produs finit și livrat publicului spre consumare, ci se află mereu într-o continuă prefacere. Balázs Zoltán încearcă să fie prezent la fiecare reprezentație, deoarece pentru el este important ca spectacolul să fie proaspăt la întâlnirea cu publicul. Simplitatea construcției, care nu se bazează pe artificii, are ca efect sentimentul de teatru veridic. Actorii

joacă fără plasă, fără paravane, cu mâinile goale, dând măsura întreagă a artei lor.

Formal, producțiile companiei Maladype diferă radical una față de alta, dar sunt legate printr-o viziune coerentă, care vine din înțelegerea teatrului ca un exercițiu de libertate și risc. De pildă, într-un spectacol non-verbal precum *Egg(s)Hell*, actorilor nu le este dat decât cadrul. Pare un edificiu fragil, precum coaja ouălor care se pot sparge oricând. Poate fi vorba despre un infern, aşa cum e sugerat de jocul de cuvinte din titlul în engleză. Cu toate acestea, în spatele ambalajului stă o viziune solidă. Actorii știu „regulile”, urmând să genereze conținutul reprezentăției. Ei trebuie să fie suficient de atenți, vigilenți și prezenți încât, indiferent de muzica (pe care ei nu o cunosc niciodată dinainte) să poată juca împreună cu ceilalți. Rezultatul este impresionant. La un alt spectacol, *Ubu roi*, o senzație puternică de familiar vine din apropierea spațială de public. Privitorii stau la o distanță mică de interpreți. Aceștia salută când intră în cameră (căci Ubu se joacă „la bază” – apartamentul în care trupa își desfășoară și repetițiile), nu fac abstracție de invitați și își iau locurile în masiva grămadă de ziare ce servește drept decor, iar spectacolul își aliniază melodios cadența.

Ceea ce propune regizorul Balázs Zoltán este un parcurs viu, autentic ca intenție, realizare și mijloace – un teatru care nu își caută atuurile în forme exterioare și emfaze, ci în motivații interioare – de aici simplitatea și claritatea care îi marchează creațiile. *Leonce și Lena* după Georg Büchner este un spectacol care atrage, în primul rând, prin formula propusă. E un spectacol gândit modular, care permite ca forma lui să fie de fiecare dată, la fiecare reprezentăție, alta. și chiar este. Spectacolul debutează cu o

scurtă introducere: regizorul povestește foarte succint povestea lui Leonce și a Lenei și explică felul în care va funcționa reprezentarea. și anume: pentru fiecare scenă sunt pregătite patru soluții de rezolvare ținute de către actori în *stand by*. Spectatorii primesc titlurile variațiunilor și sunt invitați să contribuie la aspectul spectacolului, adică să îl modeleze. Indiferent de „ambalaj”, povestea rămâne aceeași. Fascinantă mecanică, precum cea din interiorul unui caleidoscop. Regizorul stabilește un dialog veritabil cu publicul. El este cel care oferă titlurile variațiunilor și primește *feedback* chiar în timpul spectacolului. Din când în când, ca pentru a răsfăța privitorii, sunt oferite două variante ale aceleiași scene, iar posibilitatea de a le compara constituie o bucurie.

Decorul se rezumă la bețe de bambus lungi și scurte și o saltea albă; costumele sunt negre – simplitatea e, din nou, cuvântul cheie. Actorii sunt însuși pe scenă de un muzician, care are la îndemână instrumente neconvenționale cu care contribuie la ritmul spectacolului. Acestea fiind spuse, actorii „atacă” prologul: *Mein kleiner grüner Kaktus* – un cântec în care ludicul vocilor este dublat de acțiuni jucăușe. De altfel, pe tot parcursul reprezentăției, plăcerea jocului, este evidentă.

Secvențele sunt foarte diferite ca tempo, tensiune, înveliș: o scenă impresionantă se desfășoară sub un baldachin (realizat din corpuri umane și bețe), altă scenă se înfățișează ca antrenament fizic, bățul de bambus devine bară, dar și axul în jurul căruia statutul personajelor se modifică. Se aruncă bețe, dar și replici cu o forță imensă. Unele momente au calm, altele sunt alerte, încordate, sau se construiesc pe o atmosferă misterioasă (de pădure fremătândă). Unele

sunt foarte solicitante din punct de vedere fizic, altele mizează pe risc, căci implică elemente ce țin aproape de acrobație: o scenă întreagă se desfășoară cu interpreții spunându-și replicile stând în cap, iar alta se joacă la înălțime: actrițele stau în picioare pe umerii actorilor, creând uriași în mișcare. Cu toate acestea, ca spectator, ești confruntat cu sentimentul firescului și al unei energii bine sculptate. O versiune e proiectată ca generic de „Misiune imposibilă”. Bețele devin rampe pe care se cățără actrițele, dar și tobogan. O voce de cranic servește drept ramă spațială, anunțând schimbările prin care trec protagoniștii – un comic intens, ilustrat printr-o mulțime de mijloace de expresie. O altă rezolvare ia aspectul unui joc pe calculator, în 3D. Fiecare nivel este mai dificil decât precedentul, fiecare *reload* te obligă să reiezi scena de la început.

Trupurile sunt maleabile, uită de limitări fizice, căci pot deveni fără

probleme: bumerang, leagăn, rucsac, hopa mitică, tonomat muzical, gumă, elastic, praștie sau motocicletă. Sentimentele cunosc o stare de fluidizare: râsul trece în plâns. Mimica, gestica și tonalitatea se schimbă într-o clipită. Prezenți atunci și acolo, actorii au simțurile extrem de ascuțite, sunt antrenați să aibă acuitatea observației, precum și pe aceea a răspunsului la orice tip de stimuli, care vine de la partenerii de joc, fie de la public (parte activă a spectacolului). Maladype se încăpătânează să demonstreze că formele sunt capabile să se multiplice la nesfârșit, dacă sunt generate de validarea oferită de libertatea gândurilor. În mod paradoxal, în pofida multitudinii de variante și întreruperi, *Leonce și Lena* are rotunjime, fiind extrem de consistent și încheiat.



Stanca Scholz-Cionca

Sans surtitres : Le heurt des idiomes dans *Chants d'adieu* de Hirata Oriza

Les exégètes du théâtre contemporain, en Europe aussi bien que dans autres parties du monde, constatent comme une tendance majeure, décelable dans les trois dernières décennies, un retour vers le langage, et ceci en dépit de l'affaiblissement de la fable et du contour des personnages. Jean-Pierre Ryngaert remarque: « Ayant fait leur deuil du récit perdu dont parle Jean-François Lyotard à propos de l'époque postmoderne, des dramaturges se placent résolument sur le terrain de la ‘pratique langagière’ et de ‘l’interaction communicationnelle’. Ce qui importe dès lors, en l’absence de toute quête d’un récit et même de tout discours, est moins la pertinence des énoncés que l’intérêt des circonstances de leur apparition. »¹ Cette démarche implique une mise en scène de la parole, laquelle

est souvent puisée dans le langage de tous les jours et « affranchie du poids des personnages » (*ibid.*), dans ce que Michel Vinaver appelle « une écriture du quotidien ».

Le ‘théâtre du quotidien’ dont on parle beaucoup en Europe et en Amérique, a son pendant au Japon dans un courant surgi aux années ‘90 et que les critiques appellent *ex negativo* le ‘théâtre du silence’ (*shizukana engeki*), tout en l’opposant aux excès de corporalité et aux triomphes du spectaculaire des décennies précédentes. Un des plus importants représentants de ce mouvement néo-naturaliste est Hirata Oriza (né en 1962), directeur, depuis 1983, de la troupe *Seinendan* (Troupe des Jeunes) au Théâtre Agora sur le campus Komaba de l’Université de Tokyo, lauréat de plusieurs prix dramatiques au Japon et

¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*. Armand Colin 2007 / (1993): 116.



Chants d'adieux

depuis joué fréquemment sur les scènes internationales. Hirata dirige son attention vers le quotidien apparemment anodin, il fait revivre le théâtre de conversation qu'il appelle volontiers „théâtre colloquial“ : drames minimalistes, qui évitent toute explosion affective et se soustraien t aux conflits dramatiques déclarés.

Cependant, il ne s'agit pas là d'un retour aux drames (ou mélodrames) intimistes, de salon, qui se passent dans l'espace conjugal ou familial. Ses pièces sont placées plutôt dans des espaces ouverts, semi-publics où se croisent les sphères du privé et du public, aussi bien que les divers modes du parler. Dans *Tokyo nôto* (*Notes de Tokyo*), c'est le foyer d'un grand musée où des personnes de toutes provenances croisent leur chemin; dans *S-kôgen kara* (*Nouvelles de la plateforme S.*), c'est le vestibule d'un sanatorium etc. Cette situation ambiguë d'un espace de transit focalise l'attention sur le moment

de la prise de la parole, sur la perception de l'altérité, sur l'espace indéterminé qui s'ouvre entre le parler ('la parlance') et le 'se dire'.

Les dialogues de Hirata Oriza, tout en imitant la conversation de tous les jours adaptée aux contextes changeants, s'avèrent d'une part surchargés, encombrés de formules idiomatiques, de stéréotypes et de clichés; d'autre part, ils sont elliptiques, 'troués' (dans l'expression de Nathalie Sarraute) par l'implicite et le sous-entendu. La conversation tourne autour de sujets flottants, la signification se cachant dans des remarques cryptiques et imprécises. Hirata use d'un langage artificiel, un instrument de communication réduit, aussi dilué que troué, parfois symptomatique des cercles ou groupes clos et homogènes. Ce langage estropié, marqué par des exclamations, des onomatopées, restes d'une expression verbale qui a subi une mystérieuse involution, trahit des

automatismes inculqués par une société doucement répressive et homogénéisante comme celle du Japon contemporain. Elle accuse les mécanismes de reproduction de la machinerie sociale, qui privent l'individu de toute initiative verbale.

La mise en scène engendre des formes correspondantes à ce langage dilué : une action polycentrique et parfois polyphone (des dialogues simultanés prononcés aux divers coins de la scène), ainsi qu'une indifférence accusée des acteurs à l'égard du spectateur (ils parlent souvent le dos au public, indistinctement et tous en même temps), ce qui renforce l'impression d'une cacophonie du réel censée de mettre le spectateur en alerte, de capter son attention. Celui-ci risque d'être trop sollicité tout en restant sous-informé et tenu à l'écart.

Dans toutes ses pièces, Hirata Oriza semble fasciné par le fonctionnement du groupe, par les rapports d'inclusion ou d'exclusion qui érigent d'invisibles murs entre les personnages et agissent sur leur sociolecte. L'auteur exploite toute la gamme des gradations socio-stylistiques du japonais, ainsi que l'imprécision de l'énoncé permise par la syntaxe. Par exemple, ce qui importe dans *Nouvelles de la plateforme S*, ce sont les fines différences de langage d'un personnage à l'autre de ceux qui passent par le vestibule du sanatorium. Voilant les inquiétudes à l'égard de la maladie qui les menace, des barrières à peine perceptibles se dressent entre trois groupes distincts : les patients du sanatorium, le personnel médical ou administratif et les gens venus du dehors. Dans d'autres pièces de Hirata, la différence entre les groupes sera encore plus marquée ; dans l'une d'entre elles, plus récente, elle va jusqu'à la confrontation des êtres vivants avec des robots.

Il va sans dire qu'un tel projet devient virulent dès qu'il s'agit de groupes ethniques différents ou d'individus appartenant à des cultures différentes. Hirata, un globe-trotter acharné – ne s'est-il pas, à seize ans, échappé de l'école pour se lancer pendant un an et demi, à bicyclette, dans une traversée de 26 pays –, est fasciné par l'aspect des étrangers, peu importe qu'ils soient Coréens (dans *Gens de Seoul* ; ou dans *Kawa wo koete, gogatsu* etc.), ou bien Français ou Iraniens.

Parfois cela frise la satire, comme c'est le cas dans *Nantōfuryoki*, (*Prisonniers dans le Pacifique*), où l'auteur présente un groupe de prisonniers japonais d'une guerre imaginaire, internés dans un camp sur une île du Pacifique. Prétexte pour un scénario qui superpose de deux types de récit conventionnels : la littérature des camps de concentration et l'utopie de l'île comme *locus amoenus*. Ce contraste produit des situations tragi-comiques que le texte met en œuvre. L'inversion des rôles – d'un côté les prisonniers, de l'autre côté le personnel du camp et les habitants de l'île – impliquent mais en même temps dépassent les clichés du bon sauvage et du méchant colonisateur.

L'altérité, cependant, provoque d'autres problèmes et d'autres solutions dramaturgiques quand il s'agit de projets transculturels, à savoir dans des pièces conçues pour un public étranger. Depuis un certain nombre d'années, la France est devenue pour Hirata un foyer d'activités. Régulièrement il y réalise des projets en commun avec des metteurs en scène ou bien des co-auteurs comme Laurent Gutman, Frédéric Fisbach, Arnaud Meunier ou Sylvain Maurice (*Chants d'adieu*, *Sables et soldats*, *Noël à Tehran*, et tout récemment une version japonaise de Michel Vinaver, *Par-dessus bord*), projets qui n'ont pas manqué de laisser une

empreinte sur le style de l'auteur japonais lequel, d'ailleurs, passe pour le plus joué des auteurs japonais contemporains en France.

J'aimerais m'arrêter un instant sur la première des pièces mentionnées : *Chants d'adieux* (jap. *Wakare no uta*), élaborée et jouée en 2007 à Thionville (mise en scène par Laurent Gutman) et reprise à Tokyo en 2008, une pièce qui traite des problèmes de communication entre des Français et des Japonais. Hirata choisit comme point de départ une situation hors du commun: une cérémonie de funérailles dans une famille mixte, franco-japonaise. Marie, une jeune Française mariée à un Japonais et qui avait vécu depuis plusieurs ans au Japon, est morte subitement d'un cancer. Ses parents proches se rendent à Tokyo pour les obsèques. Voilà un prétexte classique, qui pourrait engendrer un mélodrame ou bien une pièce tragi-comique. Le débarquement des Français à Tokyo – les parents de Marie, son frère cadet, puis son ex-mari avec leur fille commune, de douze ans – ce débarquement précipité ne tarde pas à ranimer des tensions et des animosités anciennes, à provoquer des regrets, des éruptions affectives, des gaucheries et des gaffes, autant d'incidents qui troublent le déroulement des cérémonies funéraires dont le mari japonais et sa jeune sœur sont en charge.

Mais le texte n'insiste pas sur de tels moments d'une dramaturgie facile. Au contraire, ces 'incidents' se trouvent plutôt écartés, couverts par des irritations superficielles, des problèmes momentanés de comportement, causés par le heurt des codes culturels divergents qui régissent non seulement la vie quotidienne, mais, à plus forte raison, le cérémonial des obsèques. La pièce explore l'espace indéterminé où les personnages des deux bords – les hôtes aussi bien que les visiteurs – devront

naviguer, en tâtonnant, entre distance et proximité, entre convention et confession, dans leur effort de se faire comprendre et de comprendre les autres, pour passer le deuil ensemble. Les confusions, les irritations sont prévisibles, elles surgissent à tout instant, causées aussitôt par l'étrangeté réciproquement ressentie des comportements, des codes de la vie, des règles coutumières de la bienséance liées au deuil dans les deux cultures et qui, si elles encouragent d'un côté à l'expression, de l'autre côté elles dictent la répression des émotions.

Alors que les Français oscillent entre un ton solennel et des explosions affectives incontrôlées, les Japonais répriment leurs sentiments en s'effaçant derrière l'observation sans faille de l'étiquette. Il est vrai que, selon son habitude, Hirata introduit des personnages intermédiaires susceptibles d'établir un pont entre les groupes : une amie de la morte qui vit au Japon et qui se donne beaucoup de peine pour mener les négociations entre le parti japonais (le jeune veuf de la morte et sa sœur) et les visiteurs; de l'autre côté, un employé des pompes funèbres qui veillera sur le bon ordre et s'exposera même au risque d'être giflé par l'ex-mari de la morte.

La construction de la pièce répond à une décision importante de la mise en scène, à savoir qu'en France, le texte, réparti entre des passages en français et en japonais, est joué sans surtitres. Ce qui fait que le sens de plus d'une réplique prononcée en japonais reste obscur pour les Français sur la scène aussi bien que pour les spectateurs. Ceci a pour conséquence de diriger l'attention de ceux-ci vers les gestes, les éléments non verbaux de la scène, plus généralement vers la 'performance' de l'identité culturelle. Pendant les dialogues en japonais,

l'attention va forcément vers la musicalité de la langue, ses rythmes et ses *tempi* qui accompagnent la chorégraphie parfaite des éléments du quotidien. Les spectateurs n'ont qu'à suivre les scènes (d'ailleurs courtes) entre les trois personnages japonais qui s'entendent à voix basse, avec des répliques rapidement enchaînées, accompagnées de gestes parcimonieux et énigmatiques, mais toujours nets et précis. Le groupe des Japonais donne ainsi l'impression d'une cohérence aussi merveilleuse que mystérieuse, un 'théâtre sur le théâtre'.

La mise en scène vise d'ailleurs à une polarisation nette entre les deux groupes qui parfois frise le comique : d'une part les Français, grands, même corpulents, mal à l'aise dans l'entourage inaccoutumé, en tenue négligée (la mère de la défunte ne craint pas de se présenter en blouse rouge sans manches et en jeans de voyage), impolis, même grossiers (l'ex-mari de la défunte entre avec de grosses chaussures dans la salle aux tatamis); d'autre part les Japonais, minces, même mignons, polis et pleins d'égards envers leurs visiteurs, en tenue formelle (la jeune belle-sœur en Chanel noir).

Mais le japonais et le français ne sont pas les seuls idiomes employés dans la pièce. Il y en a un troisième, qui offre aux spectateurs des problèmes de compréhension : c'est le „français traduit“ à quoi ont recours le jeune veuf et sa petite sœur. C'est un langage artificiel (en vérité les deux acteurs ont appris leurs répliques par cœur au cours d'un séjour de six mois en France), qui a subi une bizarre scission entre d'une part, les constructions grammaticales et le vocabulaire toujours impeccables, d'autre part, la prononciation pour la plupart du temps franchement incompréhensible. C'est ce 'troisième langage' qui fait le charme de la pièce

pour le public français. Il va sans dire qu'à Tokyo, *Chants d'adieu* ne peut pas se passer du surtitrage et que l'effet sur le public japonais est tout à fait différent : cela devient une autre pièce.

L'emploi de ces deux registres, les passages en japonais et ceux en français « approximatif », constitue un apport majeur à la *théâtralité* de la scène, à la primauté des signes extralinguistiques : la gestuelle, les pauses. Dès le début, nous avons un bon exemple de cette riche sémantique visuelle basée sur le jeu des contrastes (et aussi des clichés). Au commencement du spectacle, avant le commencement de la pièce, il y a une suite de deux scènes muettes (commencement d'ailleurs typique pour Hirata) : d'abord l'entrée de Yukiko, la belle-sœur de la morte, qui se met à ranger la salle laissée en désordre après les visites de condoléance. Elle ramasse bouteilles et verres, nettoie la table basse, fait à plusieurs reprises la navette entre la salle et la cuisine située côté cour. Sa silhouette mince exécute une sorte de cérémoniel secret qui frappe par la précision et la délicatesse des gestes, par la concentration silencieuse sur les objets manipulés avec dextérité et quasiment avec respect, comme si les bouteilles de bière vides étaient des objets de culte... Une fois Yukiko sortie, Michel, le frère cadet de la défunte, entre, une bouteille de limonade à la main : lourdaud, il avance à grand pas et verse par mégarde de la limonade sur les tatamis qu'il essuie tout bonnement, se sachant inobservé, avec un des coussins.

S'il y a, certes, du cliché dans tout cela, il y a aussi une vraie curiosité dans l'observation de l'autre, et même un soupçon d'*exotisation* de sa propre culture – de ce que Edward Saïd appellerait 'self-orientalism'.

Ainsi, le terrain fécond de la pièce est, comme dans plusieurs autres textes de Hirata, le « troisième espace », celui de l'échange entre les groupes (les altérités). Cet espace indéterminé et fluctuant, constitué par le va-et-vient des perceptions incertaines de l'autre, se déploie au-dessus du *basso continuo* du deuil et des problèmes plus profonds qui émergent au cours de la rencontre. C'est un espace de la translation, qui engendre un métadiscours obsédant sur les différences culturelles. Le dialogue rebondit souvent sur des détails cocasses, en contraste manifeste avec le fond sombre des circonstances.

Mais la pièce ne s'arrête toujours pas ici, au diagnostic d'une communication bloquée, entravée par des codes culturels. Elle touche aussi aux problèmes profonds, communs aux deux cultures, et laisse entrevoir pour de courts moments des abîmes sous les apparences bénignes de la conversation anodine. Hirata met le doigt sur des points névralgiques de nos sociétés qui affichent la tolérance et le relativisme des valeurs, mais sont menacées par l'indifférence et la défaillance du pacte

entre les générations. On apprend par exemple que la petite fille de Marie née au Japon n'a jamais entendu parler de l'existence d'une demi-sœur en France; que les grands-parents ont coupé les ponts après le divorce de leur fille et ne se sont plus jamais souciés de leur petite-fille. De l'autre côté, le veuf cite vers la fin de la pièce un 'manifeste' symbolique qu'un grand écrivain du début du XXe siècle, Arishima Takeo, a écrit pour ses enfants à la mort de leur mère. Ce texte, d'une brutale franchise, est comme un écho étrange aux *Chants d'adieu*; d'autant plus que cet écrivain a commis le suicide aux côtés d'une autre femme.

Mais Hirata Oriza ne dénonce personne, il ne fait pas non plus la critique de telles positions. Il se contente d'indiquer brièvement tels abîmes qui guettent sous la surface bénigne de notre quotidien. Et il arrête la pièce sur une contemplation en groupe de la lune d'automne. Un autre cliché oriental, doublé peut-être de mélancolie et d'une fine ironie ?



Constantin Chiriac

Poezia populară, sursă fundamentală de spectacol

Oralitate și interpretare

Din unghiul de vedere al profesiunii mele, o cercetare cum este cea a lui Adrian Fochi, înscrisă sub genericul *Estetica oralității*, aduce câteva luminări cu adevărat profitabile. Astfel, după un prim capitol intitulat *Tradiție scrisă și tradiție orală*, mi-a reținut atenția capitolul II, *Teoria actuală a oralității*. După autorul studiului, cu ajutorul acestei teorii, „care încearcă și chiar reușește să explice însăși esența creației folclorice”, „s-a ajuns la o substanțială lărgire a cunoașterii, la deschiderea unei perspective noi în abordarea fenomenologiei actului de creație și receptare artistică în folclor, la dobândirea unei metodologii mai apte de a pune în valoare aspectele principale ale creativității populare.”¹

Un prim aspect de real interes pentru propria cercetare privește evidențierea

rolului activ pe care publicul îl are „nu numai în reproducerea unui text, ci chiar în procesul de creație a aceluia text.”² Iar în această perspectivă, procesul de creație își dezvăluie mecanisme noi, neluate în seamă până acum; astfel, „actul de creație și de transmisie este un singur act; compoziția și transmisia sunt același lucru.”³ Aceasta, întrucât creația reprezintă o asociere și conjugare „între ceea ce e variabil și ceea ce e constant într-un cântec,” important fiind „raportul dialectic ce se stabilește între aceste două coordonate.”⁴ De fapt, fiecare nouă performare a unui așa numit obiect folcloric este, într-un anumit fel, o nouă creație, prin accesul liber al improvizației în această etapă: „Improvizând cântecul cu formule gata făcute, sau create după modelul celor vechi, se păstrează și caracterul tradițional al cântecului (deci constantele sale tradiționale), dar cântecul

2 *id., ib.*, p.30.

3 *id., ib.*, p.34.

4 *id., ib.*, p.42.

1 Fochi, Adrian. *Estetica oralității*, București, Editura Minerva, 1980, p.7.

își primește și modificările artistice, înnoirile ce țin de momentul singular când a fost creat.⁵ De aici, în mod logic, se ajunge la formularea tezei privind „creația prin variante”, o formă specifică de viață a creației orale.” Deosebirea între literatură, adică textul scris, și folclor, adică textul oral, este acum mai evidentă: „În literatură, variantele sunt treptele pe care urcă un text spre a ajunge la versiunea finală; ele reprezintă etape semnificative în elaborarea unui subiect. În folclor, variantele au cu totul alt sens; ele nu mai reprezintă asemenea etape, ci sunt înfățișările concrete, singurele înfățișări, de altfel, ale unui subiect. [...] varianta este o secțiune de moment prin viața proteică și multiseculară a unui subiect. Subiectul este o situație potențială, cu care ne întâlnim numai prin intermediul variantelor, de fapt, printr-un act de abstractizare pe baza variantelor. Fiecare variantă este însă independentă de toate celelalte.”⁶ Interpretat ca un bun comun, versul recitat poate fi asimilat uneia din variantele în care este spusă poezia (populară); textul inițial al poemului, luat din una sau alta din edițiile care aparțin patrimoniului literaturii culte, reprezintă o variantă de bază; posibilitatea, șansa ca el să (poată să) fie recitat îl trece în sarcina culturii comunitare, numită într-un termen de relativă specialitate: populară. Recitarea ca atare îi confirmă, îi pecetluiește acest nou statut, atât prin împrejurarea difuzării sale largi cât și prin aceea, nu mai puțin importantă, prin care *interpretarea* de tip actoricesc, scenic, devine una din *variantele* lui, diferită nu vizibil textual, ci invizibil, în substratul intonației și interpretării; receptarea de către public consemnează celălalt moment important din condiția specifică a culturii

5 *id., ib.*, p.42.

6 *id., ib.*, p.49.

populare, cel prin care *varianta* spusă devine o *variantă receptată*, mai mult: o *variantă trăită*.

O altă precizare importantă ține de persoana artistului sau a performerului folcloric, care cunoaște ipostaze diferite, în funcție de genul artistic pe care îl interpretează: „altfel se comportă un creator în cazul unui mit sau cântec ritual, unde acționează constrângeri psihologice de toate felurile, și altfel un cântăreț epic, la care textul este lipsit de semnificații religioase, superstițioase, oricum ceremoniale.”⁷ Așa este, de exemplu, cazul cântărețului care interpretează un *cântec epic tradițional*, care „se aseamănă cu o piesă dramatică, iar cântărețul epic e, în felul lui, un actor.”⁸ Importantă, însă, rămâne însușirea comună a acestei persoane de a fi „consușanțială cu însuși actul de creație.” Cu toate acestea, „el [cântărețul] nu învață totul pe dinăfară, vers după vers, cuvânt după cuvânt, pentru a-l reproduce stereotip ori de câte ori îl se va cere, ci învață o metodă globală de a reface și re-crea cântecul la fiecare performanță; probabil că el învață numai anumite nuclee ale cântecului, acelea care, în fond, definesc subiectul delimitându-l artistic de celelalte subiecte, urmând ca restul să fie improvizat cu mijloacele stilistice pe care îl oferă „dicțiunea orală.”⁹ „Cântărețul pare să aibă deci o imagine potențială a cântecului, față de care varianta este doar o expresie imperfectă, dar reală, concretă și mai ales unică.”¹⁰ Pe de altă parte, utilizând, „în creația sa, un stoc tradițional de mijloace de expresie (atât ca material lexical, cât și ca model structural), stoc ce a fost creat înaintea sa de nenumărați alți cântăreți”, și care „apartine colectivității, numai o mică parte a sa – și aceasta în

7 *id., ib.*, p.48.

8 *id., ib.*, p.89.

9 *id., ib.*, p.53.

cazul că acel cântăreț a fost înzestrat cu un talent deosebit – îi aparține.” „Subiectul este elementul, până la un anumit punct, constant; cântărețul care e dependent de un stil supraindividual, dar și de talentul și măiestria sa, are o situație ambiguă față de subiect; în timp ce momentul performanței este întotdeauna unic și nerepetabil.”¹⁰ Prin teoria oralității, însă, noțiunea de colectiv, în sensul de „popular”, este mult largită: „Un cântec devine ‚popular’ dacă oferă publicului cât mai multe elemente de recunoaștere tradițională, cu cât mai bogat și mai variat material de formule, în care publicul identifică propriile sale consonanțe spirituale; deci atunci când publicul reușește să ‚decodeze’ cât mai simplu și mai ușor mesajul pe care îl primește: important este ca publicul să înțeleagă ‚codul’ cu care i se adresează cântărețul, iar acesta să utilizeze acest ‚cod’ în maniera cea mai adevărată.”¹¹ Nu alta este condiția recitatorului de poezie, care se supune acelorași rigori ale comunicării.

Considerațiile finale privind dimensiunea oralității în creația folclorică scot în relief aspecte, trăsături și calități ale performării orale de semnificație directă și concretă nu numai pentru cazul special al interpretării folclorului; recitarea poeziei, cu alte cuvinte, reintroducerea versului cult în circuitul natural al oralității, în care, de altfel, își are originile, îi reactivează funcții și redefinește calități, dimensiuni și componente; aproape toate încheierile concluzive ale studiului despre *Estetica oralității* pot fi aplicate ipostazei recitate a poeziei culte. Ar fi nevoie, doar, de o substituire de termeni. Astfel, dacă tezele concluzive ale studiului încep cu constatarea după care „oralitatea este fenomenul esențial al artei folclorice”,

10 *id.*, *ib.*, p.105.

11 *id.*, *ib.*, pp.356-357.

extrapolând, am putea formula ideea că *oralitatea este fenomenul esențial al artei recitării*. Iar mai departe: „Oralitatea explică modul de creație, de existență și de transmitere a folclorului.”¹² „[N] e aflat în fața unui sistem, formând un întreg organic, asigurând funcționarea activității practice care este creația orală.” „Nu materialul este singurul care asigură dăinuirea creației, ci încadrarea ei în acest sistem coherent și logic, unde totul își află locul exact, prin simetrie și euritmie. [...] Nu este vorba aici de a imprima un text pe banda, mai mult sau mai puțin fidelă, a memoriei pur mecanice, ci de a-l integra într-un context, într-un ‚context expresiv’, cum ar zice D. Caracostea, complex în care toate părțile contribuie la impresia globală, fiecare parte răspunde altiei părți corespondente, fiecare element îl cheamă pe cel care i se raportează, de la lucrurile cele mai mici, până la lucrurile cele mai mari, și toate stau într-o interdependentă, într-o inter-relație obligatorie.”¹³ Adaptările acestor teze la practica recitării poeziei sunt cât se poate de firești și tot pe atât de facile.

Retorica și inefabilul poetic

Un alt studiu care mi-a reținut atenția, *Retorica folclorului (poezia)* aparține tot lui Gheorghe Vrabie, savantul folclorist la care m-am mai referit până acum. Importantă aici este semnalarea unei posibile *retorici a poeziei*, spre deosebire de cea a *poeziei retorice propriu-zise*, din simplul și evidentul motiv că o *poezie recitată* nu este altceva decât o *poezie convertită* în *discurs*; contează mai puțin conținutul ca atare al enunțului: că e o stare sufletească (poezia lirică), o desfășurare de gând (așa numita poezie de meditație)

12 *id.*, *ib.*, p.52.

13 *id.*, *ib.*, p.363.

sau pur și simplu o întâmplare (poezia epică, narativă), poezia recitată este o poezie *spusă și adresată*; rigorile acestei particulare condiții aparțin, în importantă măsură, rigorilor *artei discursului*, ale artei *comunicării și convingerii*, ale convingerii prin comunicare. Cu atât mai profitabilă mi s-a părut o *retorică a poeziei populare*, în comparație cu una a *poeziei culte*, cu cât s-a văzut mai sus că am încercat să arăt cum poezia, chiar cultă, odată recitată, devine bun comun, poezie folclorică; ne interesează, deci, acea retorică a ei care este parte din retorica generală a folclorului.

Cercetarea pe care o am în vedere se împarte pe două capitole principale: *Expresivitatea limbii cotidiene ca poezie și Probleme ale discursului folcloric*. Cel dintâi se împarte, la rândul său, în două secvențe: Procedee retorice și Limbaj ornant. Prima dintre ele pornește de la un inițial *Punct de reper*: Clișeul – element primordial al modelului. Funcțiunea estetică a şablonului. Urmează, apoi, *Elemente fono-stilistice*. Trăsături eufonice generale. A. Accent-pauză-tempo. B. Figuri eufonice. C. Metaplasme. După care, *Virtuți discursivee ale lexicului*, unde se încadrează: A. Arhaisme, neologisme. B. Cuvinte împrumutate. C. Derivări – abateri morfologice. D. Figuri lexicale. Secvența se încheie cu *Sintaxa poetică*, din care am reținut: B. Din arta dialogului. C. Retorica suprimării. În ce privește *limbajul ornant*, după unele *preliminarii* care au în vedere limbajul poetic al folclorului – expresie naturală a spiritului uman. Caracterul asociativ al imaginii. Imaginea folclorică și epoca, sunt tratate monografic, elemente ale limbajului ornant cum sunt *Epitet – comparație și Sistemul metaforic* – o dominantă a poeziei populare.

Partea a doua, *Probleme ale discursului folcloric*, se ocupă de *Discursul metaforic*, *Discursul baladesc*, în cuprinsul căruia sunt disociate aspecte precum relația dintre cântăreț și contextul retoric, tipuri ale discursului baladesc, *naratio*, tehnică digresivă, dinamica verbului, modalități de caracterizare a eroilor, dialogul; *Discursul incantațiilor* este disociat în discursul invocativ, discursul imperativ, discursul fabulativ și cel mixt. *Discursul simbolic* comportă elemente precum simboluri animaliere, simboluri vegetale, structurile sale artistice: discursul monologic, structuri idilice, colinda-romanță, colinda-madrigal, discursul dialogic, structuri eroice, tipul emblematic, structuri idilice-eroice, refrenul colindelor. Urmează *Discursul ideografic*, unde se disting: poezia ritualurilor agrare, personificări mitice, simbolul roții, ritualuri de „trecere”. În fine, *Discursul emotiv* cuprinde, între altele, discursul subiectiv-obiectivat, doina fabulativă, discursul lirico-narativ, cel ironic-aluziv: strigătura. Cercetarea se încheie cu *Discursul gonomic sau sentențios*.

Ceea ce ni se pare important, pentru punctul de vedere al cercetării noastre, este că demersul analitic, de un înalt profesionalism, al savantului, pornește de la reperul pe care l-a stabilit studiul pe care l-am prezentat anterior și anume de la condiția orală a folclorului; ceea ce însemnă că, dacă poezia populară se intemeiază pe o retorică, adică pe un set de mijloace și procedee specifice, menite să-i potențeze impactul asupra publicului, s-o facă mai convingătoare, aceste mijloace și procedee izvorăsc din și se bazează pe comunicarea orală, după cum însuși autorul studiului mărturisește: „am ținut seama întâi de toate de esența orală a poeziei noastre populare, deci de modalitățile proprii

de creare și colportare ale acesteia. Din faptul că balada „se zice”, orația de nuntă ori poeziile de ritual de la sărbătorile de iarnă „se urează”, doina „se cântă” după un anumit tipic, poezia de ceremonial este expusă după anumită tehnică etc. adică posedă structuri poetice diferențiate, în raport cu funcția fiecăreia, și care nu sunt străine de ceea ce anticii numeau *ars dicendi*.¹⁴ Explicitarea autorului citat este cât se poate de lămuritoare, în continuare: „Concomitent însă cu asemenea latură a investigațiilor noastre, am arătat direct, prin fapte de limbă și analiză a câtorva tehnici discursivee, în ce constă efectele stilistice, adică muzicalitatea și plasticitatea poeziei populare, despre care se vorbește mereu, și, în aceeași măsură, la ce se reduce concizunea ori digresivitatea ei.”¹⁵ Și: „Prin examinarea unor tehnici, a unor forme retorice, curente în vorbirea obișnuită și atât de frecvente în poezia folclorică și, de asemenea, printr-o analiză a diferitelor tipuri de discurs folcloric, am ajuns să aruncăm alte lumini asupra esențelor, valorii și autenticității creațiilor orale.”

Un factor decisiv în realizarea mizei retorice a poeziei populare îl reprezintă acea categorie a *colportorilor*, cu termenul mai vechi, de coloratură romantică, a *rapsozilor* în care și recitatorul cult poate să-și identifice avatarul său îndepărtat, dar sigur. În această privință, o remarcă din acest studiu mi s-a părut capitală: „Faptul că autorii și colportorii de folclor conviețuiesc cu semenii lor, își duc viața de toate zilele în mijlocul maselor ale căror aspirații, sentimente, datini, le ridică în sfera poeziei printr-un limbaj comun tuturor, constituie o stringentă realitate ce nu poate fi pierdută din vedere.”¹⁶ În acest

14 *id., ib.*, p.364.

15 Vrabie, Gheorghe. *Retorica folclorului*, București, Editura Minerva, 1978, p. 9.

16 *id., ib.*, p.10.

sens, putem reține exemplul baladei și al bardului care o comunica: „Cântată în marile adunări de la ospete ori din piețele publice, ca una ce urma să convingă publicul de cele narate, balada se sprijinea pe anaforă sau anadiploză, simplocă etc., adică pe un număr apreciabil de figuri uzitate și de oratori în expunerile lor publice. Telul era al unei cuvântări poetizate, ce avea de scop să evoce fapte, întâmplări și să convingă de justețea celor narate. Bardul popular, luând atitudinea celui care cuvântează, devinea și el un retor, arta lui şablonardă fiind digresivă și emotivă, ca a oricărui orator.”¹⁷ Autorul exemplifică, evocând figura bardului „Petrea Crețul Solcan [care] narând cunoșcutele balade era stăpânit de fiorul rememorărilor [...].”¹⁸ Cât privește „efectul pe care cântecul îl avea asupra lor [a ascultătorilor]: ei păreau a fi ‚magnetizați’ de cele ce auzeau; erau ca și fermecăți de gesturile și de mimica interpretului.”¹⁹

Mai mult decât atât: fie personalitatea, fie specializarea colportorului, fie ambele împreună influențau până la restructurare, prin specificul particular al performării, însuși motivul de bază al operei performante: „Un oarecare motiv, fie al *Mioriței* sau al *Meșterului Manole*, fie al *Ilincuței* ori al *Fratelui mort*, fiecare dintre acestea sună – ca melodie și îndeosebi ca structură poetică – în anumit fel în gura și după arta unui *cântăreț-profesionist*, altminteri în a unui *cântăreț-țăran* și cu totul altfel în gura unei *cântărețe* (a unei femei, interpretă frecventă în Transilvania).”²⁰ Cât privește *Miorița*, „Când balada a intrat într-o fază de pulverizare, fiind preluată de cântărețul-țăran (sau femeie, în unele zone, ca în

17 *id., ib.*, p.16.

18 *id., ib.*, p.32.

19 *id., ib.*, p.54.

20 *id., ib.*, p.163.

Transilvania) discursul a evoluat către un alt tip: *lirico-epic*.²¹

Nu mai puțin important și cu mai puține consecințe pentru structura textuală concretă a poeziei performate este faptul că împrejurarea ca atare a recitării unei creații folclorice se constituie într-un prilej de trăire emoțional-afectivă comună, străbătut de fluxurile de energie care merg de la interpret la public și se întorc iar la interpret. Autorul studiului notează răspicat: „starea de spirit a colportorilor, care se unește cu a publicului, este oglindită de mulțimea de stereotipii.”²² Acestea imprimă acel „farmec propriu, care constă tocmai în aceste reluări, într-un adevărat ceremonial formal.” „Sistemul repetitiv constituie însăși esența artistică a creațiilor folclorice. Clișeele au [...], contrar unei idei fixate în conștiința publică, valoare estetică. Căci zicerea baladei ori a doinei, fie a poeziei incantațiilor, are nevoie de un ritualism verbal; întreaga poezie populară are nevoie, pentru exprimarea fondului de idei și sentimente, de locuri comune, de clișee gata elaborate, de episoade itinerante.”²³ Lexicul însuși, „âtât de multicolor, răspunde unor nevoi funcționale, izvorăște dintr-un puternic sentiment al trăirilor sărbătorești. În poezia incantațiilor sau a ceremonialului (de nuntă, de înmormântare), arhaismele sunt asociate de practică, de lucruri și gesturi, cuvântul specific venind să sprijine acțiuni singulare prin însăși natura lor.”²⁴ Toate acestea deoarece „colportorii și publicul [...] retrăiesc, cu fiecare an, în ambianța festivă, anumite scene de viață multiseculară.”²⁵

Evident, studiul la care m-am oprit cuprinde și alte numeroase aspecte, teme și

21 *id., ib.*, p.163.

22 *id., ib.*, p.168.

23 *id., ib.*, p.32.

24 *id., ib.*, p.33.

25 *id., ib.*, p.55.

idei care interesează îndeaproape propria noastră cercetare, cum ar fi trăsăturile eufonice generale, dar și figurile eufonice particulare, noțiunile de accent-pauză-tempo, arta dialogului, retorica suprimării, caracteristicile și funcțiile discursului sintactic, relația dintre interpret și contextul retoric, tipurile discursului baladesc, tehnica digresivă, dinamica verbului, celealte tipuri de discurs și modalitățile lor. Vom reveni, când va fi cazul, asupra unora din ele, prin aplicare sau referire la tema lucrării noastre.

Dimensiunea arhetipală

În acest domeniu, o carte cu totul ieșită din comun, întrucât mi se pare că privește fenomenul prin prisma unor termeni, noțiuni și concepte care depășesc ceea ce cred că reprezintă aria caracteristică a folclorului, este cartea lui Ion Pogorilovschi, *Arhetipul expresiei lirice românești*. Pentru un prim pas de apropiere de materia acestei lucrări, cred că s-ar putea spune că ea reprezintă un exercițiu de comparatistică, între formele și figurile poeziei populare și cele ale liricii culte; ceea ce înseamnă că, de fapt, termenul final al interpretării s-ar situa undeva unde cele două domenii încetează să mai fie deosebite sau despărțite, înglobându-se împreună, firesc, în albia largă a fenomenului poetic, după expresia autorului lucrării, *expresia lirică românească*. În acest sens, autorul studiului la care ne referim este cât se poate de explicit în a sublinia că unitatea nu devine evidentă, convingătoare, decât prin conștientizarea cât mai precisă a deosebirilor: „poezia cultă nu trebuie aliniată celei folclorice, cât confruntată cu ea: legea constructivă a liricii de autor (ne gândim mereu la poezia modernă) rezidă

definitoriu în „deviere”, „ecart”, „abatere” (poeticește validă) atât de la limbajul standard, al vorbirii comune, cât și de la arcanele canonizării stilistice instaurate de poezia tradițională. Chiar presupunând existența unui model generativ operant în câmpul liricii folclorice, el și-ar pierde funcționalitatea aplicat liricii culte; aici, cel mult, am putea compune o sumedenie de modele particulare [...]”²⁶ Iar mai departe: „abia din presupunerea curentă de către aceste două tipuri de cărți [unele despre lirica populară, altele despre lirica de autor – n.n.] a unui plan al unității lor – tot mai vizibil astăzi – poate rezulta o bună clarificare a diferențelor. Probabil [...] că livrat unui consens general fiecare tip de lucrări nu-și va mai îngroșa specificitatea universului poetic de referință ca și când ar fi vorba de construit două estetici ireconciliabile: o estetică a *idealității*, proprie liricii orale, și o estetică a *originalității*, proprie liricii scrise. Probabil, mai ales, că de acum înainte vom întâlni mai puține lucrări de aplicare forțată a stilisticii liricii culte la lirica populară, procedeu curtat până și de unii folcloriști notorii, complexați – s-ar zice – de gândul că exigeza liricii de autor, mai bine dotată, aleargă totdeauna în frunte, trebuind să tragă cumva după ea interpretarea oralității. Dar de ce să forțăm lirica populară să ne arate, sărmâna, că și ea conține figuri de stil notabile, ori rime heterocategoriale, ori insolitări și suspine de tipul „așteptării frustrate”, când vocația ei expresivă – considerabilă ei vocație – nu e vital legată de asemenea tehnici? Procedura alimentează – fie și fără voie – impresia că deosebirea dintre lirica orală și cea scrisă nu e atât de ipostază, cât mai ales de grad de realizare artistică, folclorului revenindu-i cu bunăvoie, un statut stilistic modest. Tocmai de aici nevoia

punctării mai accentuate a *originalității complementare și competitive* [subl. aut. – n.n.] a celor două feluri de lirică în condițiile în care vine vremea să le privim „acronic”, lucrând alături sub steaua aceluiasi arhetip.”²⁷

Din acest unghi de vedere se poate naște ceea ce autorul studiului numește *estetica identității* și care „vede în creatorul anonim al textului liric un „protagonist al stabilității” expresiei; frazarea sa decurge liturgic abandonându-se canoanelor ce acordă preferință procedeelor de construcție (repetitivă și paralelistică) și nu tropilor și libertății sintactice; întreaga rostire apare aici orientată spre tipizare, evocând un prototip de maximă densitate structivă. Protagonistul stabilității (care în evul mediu al altor popoare putea fi o persoană perfect precizabilă) își supune individualitatea creatoare râvnei de a realiza performanța identității demersului său cu celealte demersuri asemenea; căci numai așa exprimarea sa ar răspunde virtualității perceptive a auditoriului și ar putea primi validarea artistică prin orizontul de așteptare [...]”²⁸

Suntem interesați în măsură importantă de acest raport dintre creația lirică orală (folclorică) și cea scrisă (cultă), întrucât ceea ce ne preocupă pe noi în această lucrare este șansa poeziei, indiferent că aparține uneia sau alteia din cele două categorii sau registre, de a se valorifica prin interpretare scenică, adică recitare; ceea ce presupune, cum am mai observat, o reinstituire a statutului oralității pentru acea categorie care a renunțat la el în favoarea statutului scriptural. În acest sens, ceea ce am putea numi *obiectul de activitate* al transpunerii spectaculare a poeziei îl reprezintă, în întregime, condiția

²⁶ Pogorilovschi, Ion. *Arhetipul expresiei lirice românești*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p.363.

²⁸ id., ib., pp.364-365.

orală a poeziei folclorice și acea jumătate pierdută sau obnubilată din condiția liricii scrise sau culte care ține atât de gena ei formativă orală, cât și de reziduurile de oralitate care îi constituie molecula intimă mai mult decât se crede în mod curent. În ansamblul acestei estetici integratoare și, spune autorul studiului citat de noi, în limitele unor accepțiuni operaționale concrete, putem păstra conceptele de „estetică a identității” și „estetică a originalității”, dar, până la urmă, lirica e una și va trebui să știm că nu pot încăpea două estetici în aceeași teacă a interpretării actului poetic uman decât dacă le vom încadra superior. Pentru că, spune autorul: „Diferențele nu sunt categorice, - acesta e suportul. Dacă în lirica originalității abaterea de la normă e la ordinea zilei (ajungând să fie tratată ca etalon al valorii), să observăm că dincoace, în lirica identității, distanța rostirii poetice față de modelul ei cardinal e o realitate la fel de curentă; modelul urmat e mereu „ratat” de puzderia de variante ce-l cauță – și ele, nu modelul, sunt poezia.”²⁹ Întrucât, „pentru beneficiarul oral al liricii orale (care este și creatorul ei colectiv) [...] operează, atunci când ascultă, un consolidat „orizont de așteptare” a curgerii textului.”³⁰

Evident, schița de idei pe care am refăcut-o mai sus, din partea concluzivă a cercetării lui Ion Pogorilovschi, nu reprezintă, în acest stadiu, decât simple afirmații; ca ele să devină evidențe, a fost nevoie de un întreg probatoriu în alcătuirea căruia dificultățile n-au fost nici puține și nici lipsite de importanță. Autorul conturează astfel pe cea mai importantă dintre ele: „Persistă încă o dificultate în a percepe în algoritmul ei structiv și în elocvența ei filosofică unitatea de substanță a creației lirice românești.

29 *id., ib.*, p.365.

30 *id., ib.*, p.262.

E loc și e nevoie, în această privință, de o ipoteză fundamentală. O ipoteză care [...] să afirme că demonstrabilă [...] participarea – peste timp – a atâtorelor voci ale liricii naționale la un unic mod de punere în expresie a simțirii poetice. Vom numi acest unic și inconfundabil câmp expresiv sesizabil în universul liricii noastre – arhetipul ei.”³¹ Cum își propune să abordeze această dificultate, autorul studiului ne spune limpede: Plasată astfel, prin strategia căutării, în câmpul creației folclorice, teoretizarea arhetipului întregii noastre lirici [...] edifică implicit, mai întâi, o retorică a liricii populare. Retorica globală a liricității noastre își află putința de a-și defini optim și economic esența prin comentarea imperativelor expresive ale liricii matriciale, căci abia luminându-se miracolul primarelor zăgaze lirice puse pe râul limbii române putem să accedem cum trebuie la notele categoriale ale lirismului.³² Este, în fond, o cercetare de arheologie a zăcămintelor originare ale liricității; „arhetipul liricii românești ar însemna *deodată*: esența ei generică și generativă, „algoritmul” structurării ei, unitatea de substrat, marca românească a liricii, măsura ei interioară, centrul ei față cu autodiversificarea (cu desfășurarea proteică a liricii naționale), *pattern*, rădăcină, configurare specifică, model structural, tipar ancestral, normă a perfecțiunii, paradigmă a viziunii noastre filosofice asupra lumii (în registru liric), rânduială a liricii noastre, forma adevăratului ei clasicism etc.”³³ În acest scop, cercetătorul își propune să identifice, prin selecție, *catrenele arhetipale* ale liricii noastre, avansând, în finalul operațiunii, care ține cont de „condiția unei liricități [...] cât mai autentice a

31 *id., ib.*, pp.8-9.

32 *id., ib.*, p.15.

33 *id., ib.*, p.81.

pieselor”,³⁴ apreciind *simțirea profund individualizată, solitudinea eului*, ipoteza „că tandemul

nor ~ dor
— —
stele jele

este mai mult decât unul itinerant, este un *tandem emblematic*.³⁵ Adevărată *boabă de rouă*, „ce oglindește specificul nostru național.” „Reprezentativă selecție din selecția *cuvintelor* originare ale liricii noastre originare, tandemul emblematic este totdeodată și descriere de esențe a *raporturilor* originare ale părților în întregul rostirii.” Această formulă verbală „traduce și rezumă la nivelul terminologic nu o experiență individuală, ci un întreg esthesis românesc.”³⁶ Ea vădește „*cosmopolitanizarea* rostirii poetice [...].”³⁷ „Face parte din chiar naturalitatea structurilor catrinale să opereze în mod statornic curate, dense și specifice puneri în expresie a relației om-cosmos, până acolo încât se poate afirma că pe o asemenea procedură se sprijină în mod decisiv închegarea originară a zicerii noastre lirice.”³⁸ Căci „nu instituie simple relații liniare între elemente, ci prin care simțim instaurându-se cu un minim de mijloace o vastitate totalizantă, dacă nu și rotundă.”³⁹

Comentând, în continuare, produsul cercetării sale și, totodată, ipoteza ei fundamentală, autorul studiului notează: „Catrina de tip antonimic reprezintă [...] implicația reciprocă a două secvențe de câte două versuri dintre care una se instituie ca replica (reversul, răsturnarea)

34 *id., ib.*, p.216

35 *id., ib.*, p.218.

36 *id., ib.*, p.217.

37 *id., ib.*, p.89.

38 *id., ib.*, p.91.

39 *id., ib.*, p.129.

celeilalte în virtutea faptului că părțile antonimice nu numai că se opun, dar se și presupun, formează perechi.”⁴⁰ Pentru că: „în arhetip, versurile antonimice coincid cu versurile referitoare la fețele Firii, iar cele sinonimice coincid cu mărturisirea condiției eului.”⁴¹ Și, mai departe: „structura mixtă, prin natura ei, se arată parcă anume făcută pentru cuprinderea optimă a caracteristicilor liricității sau, mai corect spus, se relevă a fi *matricea de maximă probabilitate* a producerii lirismului în plinătatea condiționării sale ca gen.”⁴² Mai mult decât atât, maxima concentrare a expresiei, geometrizarea ei, o instalează cu un alt fel de statut în ritual, adâncindu-i deosebirea de poezia epică și apropiind-o mai mult de „muzica cu care se însoțește efectiv.”⁴³ Pentru validarea ipotezei sale, autorul face o referire la elementele de structură ale folclorului muzical, identificate de un cercetător atât de prestigios al acestuia precum marele compozitor și muzicolog maghiar Bela Bartok: „Acest vechi algoritm românesc de generare melodică [în forma A5 B5 AB, schematizat de B. Bartok – n.n.] trimite spontan gândul la arhaicul nostru mod de configurare a expresiei lirice, cu acea arhitectonică intimă a repetițiilor paralelistice și a simetriilor atât de proprii catrenelor-poezii arhetipale.”⁴⁴

În plan stilistic, geometrizarea nu este decât o aparentă simplificare, pentru că, în fond, în acest fel, „prin îmbucarea ermetică în perechi a rimelor bimembre [arhetipul] își asumă o dificultate stilistică maximă: el normează un fel de „rimare la pătrat” în care nu caracterul insolit al rimei ori al succesiunii de rime interesează, ci punerea cât mai perfectă în rol a unei

40 *id., ib.*, p.187.

41 *id., ib.*, p.162.

42 *id., ib.*, p.54.

43 *id., ib.*, p.311.

44 *id., ib.*, p.189.

atari „ridicări la pătrat” prin care patru cuvinte terminale de vers își răspund unul altuia într-o adevărată „mașină infernală” a rimării. O extremă convocare în expresie poetică a potențelor unei limbi se realizează astfel. Performanța rimării arhetipale ar trebui să-o numim o luminoasă minune a tehnologiei poetice originare (ulterior pierdută ori trecută în altceva).”⁴⁵ Miza unui astfel de *joc* geometrizat *al rimei* este maximală; ea „colează (prin medierea *cvasi-identității* fonice) termeni opuși prin aceea că aparțin de două mari clase semantice într-adevăr polarizate: pe de o parte – termeni ce transpun în limbaj starea universului interior, subiectiv, pe de alta – termeni comunicând *înfățișările* universului obiectiv, din afară. Aceasta e jocul mare al rimei ce se relevă în arhetip, adică dincolo de universalizarea convențională și de degradările ulterioare ale prezenței ei în poezie. Acolo, la bază, ea e o tehnică a legăturii interiorității și exteriorității, ceea ce rimează mereu sunt eul și lumea, ființa individuală și Firea [...].”⁴⁶

Evident, dincolo de recomandările strict tehnice care se pot desprinde dintr-un astfel de exercițiu de abstractizare a unei materii atât de sensibile cum este expresia verbală a poeziei, perspectiva de cuprindere și adâncime pe care el o deschide poate constitui un model, bazat pe o încrucișare de coordonate fundamentale, de asumare a condiției lirice atât din versul cult, cât și din cel folcloric. Însuși autorul ipotezei admite că formula algebrică inițială a arhetipului liric s-a complicat, dacă nu chiar s-a degradat, în timp, unitatea lui cristalină de catren emblematic risipindu-se în cele patru vânturi ale efuziunii verbale din poezia istorică. „Poezia modernă – auzim – nu

e în stare să-și poarte crucea, s-a aruncat în felurile rumori și rari sunt poetii ce mai găsesc drumul spre aleanurile umane fundamentale, spre temele cu adevărat justificative în absolut ale liricii”, notează autorul studiului.⁴⁷ Câteodată, însă, strălucirea lui de stea polară mai apare, în sublimările de expresie ale marilor poeți; de multe ori, fantasma lui ideală abia se străvede printre schelăriile unor edificii lirice mai ambițioase în a realiza amplitudinea; și într-un caz, și în celălalt, și chiar când nu se zărește deloc, el poate fi presupus și, până la urmă, identificat, reconstruit din sfârâmăturile risipite în care s-ar părea că s-a pierdut.

În fond, ceea ce ne comunică studiul lui Ion Pogorilovschi, în esență, și ceea ce merită să reținem pentru noi este ideea că poezia română, fie ea orală (folclorică), fie ea scrisă (cultă), este întemeiată pe ecuația existențială fundamentală care condiționează reciproc perspectiva subiectivă și pe cea obiectivă, conștiința propriei individualități, a eului, și sentimentul plinătății cosmice, lumea. Această formulă de bază poate fi citită ca atare, în expresia ei concentrată și simplificată la maximum, geometrizată, dar poate fi dibuită și printre versurile unor construcții ample, unde există potențial și se manifestă, am zice, pulsatil. Nu cred că se poate încerca o convertire a versului în spectacol, mai ales când această tentativă este una strict individuală, ca un fel de pariu al unui singur actor al spectacolului cu poezia, a cărei miză nu poate fi alta decât înțelegerea ei cât mai deplină, dacă presupusul performer nu se situează, pe sine, pe deplin conștient, în acel punct de miră în care se concentreză perspectiva strict individuală și dacă, în același timp, din această zonă concentrat-sensibilă, înțelegerea și interpretarea sa nu trimit

45 *id.*, *ib.*, p.207.

46 *id.*, *ib.*, p.369.

47 *id.*, *ib.*, p.369.

raze luminătoare, pentru publicul receptor al poeziei pe care el o propune, înspre dimensiunile fundamentale ale existenței unanime. Cu alte cuvinte, orice interpret conștient al poeziei române va trebui să-și asume transmiterea, simultană, a unui

mesaj strict individualizat, dar și a unuia de confundare intelectivă și sensibilă, totodată, în marea existență.



Bibliografie:

- Alecsandri, Vasile. *Poezii populare ale românilor*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante de Gheorghe Vrabie, București, 1965, Vol. I-II.
- Bârlea, Ovidiu. *Folclorul românesc*, Editura Minerva, București, 1981
- Bîrlea, Ovidiu. *Procesul de creație al baladei populare române*, în *Revista fundațiilor*, 8, 1941
- Buhociu, Octavian. *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, Editura Minerva, București, 1979
- Croce, Benedetto. *Poezia. Introducere în critica poeziei și literaturii*, traducere și prefață: Serban Stati, Editura Univers, București, 1972
- Delavrancea, B. Șt.. *Din estetica poeziei populare*. Discurs de recepție la Academia Română în 22 mai 1913, București, 1913
- Densusianu, Ovid. *Aliterațiunea în literatura română populară*, în vol. *Opere*, București, 1968, vol I, pp.98-137. Reeditare de B. Cazacu, V. Rusu și I. Șerb
- Fochi, Adrian. *Estetica oralității*, Editura Minerva, București, 1980
- Pogorilovschi, Ion. *Arhetipul expresiei lirice românești*. Editura Cartea Românească, București, 1987
- Vrabie, Gheorghe. *Folclorul*, Editura Academiei R. S. R., București

Intonațiile metaforei sau despre jocurile asemănării

Prezentă printre instrumentele retoricii (redusă, uneori, la simpla elocuțiune) și interesată predilect de persuadarea, influențarea sau manipularea receptorului, metafora (alături de variantele sale: metonimia și sinecdoca) acționează prin transfer de sens. Să observăm de la bun început faptul că, în *Poetica* și *Retorica* lui Aristotel, metafora, în pofida analogiei a două categorii de sens, este o specie nominală (și, curios, este tratată ca gen), prin care se recurge la o deviere ornamentală la nivelul termenului. Dar, în utilizarea ei, se sugerează și evitarea exagerărilor, pentru a permite acea „pură delectare” (Empedocle) sau bucurie în fața *strălucirii* expresiei, la care, mai târziu, vor face din plin apel poeticile teatrale:

„Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analogie.”¹

¹ Aristotel, *Poetica*, 1457b 7-8, p. 94.

Ea aplică formula *recurenței* și descrie, pentru moment, argumentarea și exprimarea clară, vie, dar dezvăluie și sensuri neașteptate ale lucrurilor², fiind invocată alături de chestiunile ce privesc logica asemănării (sau a similarității între două lucruri) și aducând în discuție, inevitabil, *imaginea*.

Frontiera imaginarului: metafora

Umberto Eco remarcă, în descrierea metaforei aristotelice, o importantă funcție cognitivă, întrucât ea nu poate fi produsă prin imitație, ci doar prin joc intelectiv: „talentul metaforei nu poate fi luat cu împrumut de la alții și de aceea e materie nu de pură imitație, ci de invenție.”³ Concept de o însemnatate majoră la Aristotel, cel al

² Cf. Aristotel, *Retorica*, 1412a 10-18, p. 335.

³ Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 61.



Umberto Eco

„asemănării”, face un semn spre *același*, la apropierea de natura ființei umane (ceea ce relativizează identitatea de care se vorbește adeseori în preajma metaforei), respectând cerințele „verosimilului”, ale „copiei” și ale „necesarului”: „De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși ca noi, trebuie urmată pilda bunilor portretiști, care, silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecăruia, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare.”⁴ Pe aceeași bază a transpunerii contigue de sens este înțeleasă metafora la Quintilian:

„În general, metafora este asemănare prescurtată. Deosebirea constă în faptul că în asemănare se face comparația cu obiectul pe care voim să-l exprimăm, pe când metafora

constă în punerea termenului de comparație în locul numelui lucrului însuși.”⁵

Să recunoaștem, însă: metafora nu este și nu se folosește de vreun truc; ea profită de jocul ludic al cuvintelor sau al imaginilor, fără a încerca să ne înselăm asupra termenilor comparației. Ba mai mult, ea ne scurtează drumul de acces și ne poate orienta spre termenul prim, amplificându-i însușirile și relevându-ne (organizând informațiile despre) ceea ce altfel nu am fi putut vedea. Altfel spus, se constituie ca mijloc al cunoașterii. Aristotel nu uită să amintească, într-un număr mare de exemple neașteptate, o relație de primă importanță a metaforei – relația cu privirea celui care o întâlnește în actul propriei reprezentări, adică în timpul în care se petrece⁶.

În lucrarea lui Lambert, *Neues Organon* (1764), tributară speculațiilor de filosofie a limbajului, metaforizarea este văzută ca un proces de comparație și imagine, așa cum semantizarea cuvintelor este rezultatul reanimării mijloacelor cognitive complexe la care omul apelează în proiectarea discursurilor poetice. În asocierea cuvintelor și a ideilor, Lambert a evidențiat două nivele: cel dintâi, *intern*, aparține definițiilor și comparațiilor și se manifestă prin *conceptualizare*; al doilea, *extern*, aparține metaforelor și se constituie prin procedee de transformare: „De multă vreme este cunoscut faptul că noi comparăm lumea vizibilă cu lumea invizibilă, lumea corpului cu cea a intelectului, emoțiile cu gândurile și că folosim aceleași cuvinte

5 M. Fabio Quintilian, *Arta oratorică*, vol. II, traducere de Maria Hetco, Editura Minerva, București, 1974, VIII, 6, 9, p. 358. Asemănarea va fi invocată și de Jakobson; conform acestuia, metafora rezultă printr-o combinare de cuvinte, pe baza unor echivalențe semantice.

6 Aceasta face din metaforă un construct viu, în mișcare. Cf. Aristotel, *Retorica*, 1410b 30-35, p. 329.

4 *Ibidem*, 1454b 8-11, p. 85.

și expresii pentru diferitele domenii. Prin aceasta cuvintele obțin o dublă sau chiar o multiplă semnificație.”⁷ Metafora, apreciază savantul alsacian, a fost nevoie să apară în urma avansului conceptelor față de cuvinte și ca efect al exploziei polisemantice a expresiilor lingvistice:

„Cum o limbă nu are la dispoziție decât un număr limitat de cuvinte, complet insuficient descerierii tuturor conceptelor și modificărilor acestora, nu putem pretinde ca semnificația fiecărui cuvânt să posede o extensie bine definită. Dacă s-ar întâmpla astfel, nu am putea avea decât atâtea concepte câte cuvinte există într-o limbă.”⁸

Pe baza teoriei substituției (în care se înscriu principiile retoricii moderne ale lui Pierre Fontanier, invocate în *Figurile discursului*, 1827⁹, dar și în cele asumate, mai apoi, de lingviștii saussurieni), dar și a asocierii ideilor, semnificația metaforei se plasează în prelungirea sensului deținut de un termen „primitiv”, adică propriu, cu care se află într-o permanentă relație de similitudine; în acest caz, metafora este formulată ca trop (sau cuvânt) tratat ca unitate lingvistică distinctă; s-ar putea spune că tropii săi sunt înrădăcinați ca „figuri prin care dăm unui cuvânt o semnificație care nu este în mod direct semnificația acestui cuvânt.”¹⁰ Mai apoi, prin restaurarea legilor care direcționează schimbarea de

7 Johann Heinrich Lambert, *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*, Erster Band, ed. Günter Schenck, Akademie-Verlag, Berlin, 1990, § 45, p. 23.

8 *Ibidem*, §156, p. 415.

9 V. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, préface de Gérard Genette, Éditions Flammarion, Paris, 1968.

10 César Chesneau du Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Périsse et Compère, Paris, 1988 [1730], p. 11.

sens a cuvintelor, s-a ajuns la integrarea creativității în procesul metaforizării:

„Metafora este un trop prin care un cuvânt, propriu unui obiect, unei calități sau unui fapt pe care-l desemnează, ajunge să descrie un alt obiect, o altă calitate sau un alt fapt, în virtutea asemănării pe care spiritul o percepce între ele.”¹¹

Mai aproape de timpul nostru, cei care au adoptat *teoria tensiunii* (E. Benveniste, M. Black, A. Richards și alții), au desprins metafora din izolaționismul la care îi obliga metafora-cuvânt (dar și menținerea ei în granițele speciei), plasând-o în contextul frazei, aducând mai aproape semnificantul și semnificatul proiectat. Aceasta a condus la discutarea metaforei în relație cu spațiul semantic în care este produsă; ca urmare, afirma Jurij Lotman, imaginea metaforică „poate fi comparată cu felul în care granițele spațiului fizic sunt desenate pe hartă: la o deplasare reală pe teren, linia geografică se șterge, iar în locul ei apare o pată.”¹² Metafora este supusă intemperiilor timpului, fiind fie scoasă din uz, fie recuperată pe straturi de semnificație diferite de cele obișnuite, fiind expresia *stilului* creatorului sau, după Lotman, a *inspirației*.¹³

Analizată strict tehnic, metafora – după Anne Herschberg-Pierrot – este implicată într-un proces al substituțiilor și

11 Albin d'Abel de Chevallet, *Origine et formation de la langue française*, seconde partie, livre I, section II, seconde éd. [revue de Chevallet et, après sa mort, par sa femme], Imprimerie Impériale Dumoulin, Paris, 1858, p. 216.

12 Jurij Mihailovic Lotman, *Cultură și explozie*, traducere de George Ghețu și Justina Bandol, prefată de Livia Cotorcea, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 37.

13 *Ibidem*, p. 38. Aceasta ne amintește de poziția lingvistică istorică de la începutul secolului al XIX-lea, prin care putem trata metafora ca „urmă” lăsată de spiritul ființei umane în substanță cuvintelor.

urmează traseul de la sensul uzual, literal, al termenului (sau al semnului, de orice natură ar fi acesta) la sensul figurat¹⁴. De aceea, ni se pare firească observația lui Michel de Certeau, cel care, în capitolul IX al lucrării sale, *L'invention du quotidien, I* (1980)¹⁵, reține că, în Atena de astăzi, pentru mijloacele de transport în comun se folosește cuvântul „metaphorai”. Semnificativă pentru înțelegerea termenului nostru este „mișcarea” fulgurantă care incumbă transpoziției de sens; beneficiile caracterului său itinerant le regăsim în tipologia sa, afirmată prin împrumuturile *realității* prezentului agreat și substituirea unui *real* incert, trecut, inventat adeseori. Aceasta ne-ar îndreptăți să descriem metafora ca semn *dublu*, ca semn al relației și al analogiei (întărind definiția aristotelică). Însă, dacă ne fixăm pe un traseu ușor diferit al mesajului și renunțăm la simpla imaginație reproductivă, metafora ar fi concepută în urma dezicerii de sensul vechi (pe care-l pierde din vedere) și a asimilării unuia nou. Realitatea căreia i se consacră prin eliberare de rigorile fruste ale obiectivității este, în acest fel, modelată până la limita completei sale înnoiri.

Formele diferenței

În concepția lui Ricœur, printr-un demers de tip hermeneutic, metafora poate evita contradicția dintre conținutul enunțului și cuvântul rostit (sau scris). În fapt, fiind generatoare de sens semantic – prin funcțiile sale: cognitivă, de depășire a identificării și acceptare a diferenței, dar și de „deștelenire” a expresiei căreia i se

¹⁴ Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Éditions Bélin, Paris, 1993.

¹⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. 1: Arts de Faire, Union générale d'éditions 10-18, Paris, 1980.

dăruiește – „deviază” limitările la care ar obliga-o principiile semioticii ori cele ale semanticii. Prinț-un efect curios, de-a-ndoasele, metafora nu mai este implicată într-o simplă formulă a substituției, cum se poate vedea în schema clasică a comunicării, formulată de Jakobson (unde, în favoarea metaforei, ca instrument al sensului, este aruncată în joc funcția poetică), ci într-o teorie a asemănării (a analogiei „de atribuire”, ar spune Ricœur, diferențiindu-se de „asemănarea” la care a recurs Aristotel) și a *tensiunilor unificate*:

„Asemănarea este atunci categorială ce corespunde operației predicative în care «a apropia» întâlnește rezistența lui «a fi îndepărtat»; altfel spus, metafora arată travaliul asemănării pentru că, în enunțul metaforic, contradicția literală menține diferența; «ceea ce este același» și «ceea ce este diferit» nu sunt doar amestecate, ci rămân opuse.”¹⁶

Aceasta ne face atenții la acele voci care susțin că metafora nu se bazează doar pe reprezentări tangibile, ci și pe senzațiile pe care le înaltă, doar că ele sunt cu atât mai remarcabile cu cât se leagă mai firesc de reprezentările reale, posibile, concrete. Din acest punct de vedere, metaforei îi este prilejuit transferul la nivelul expresiei și manifestarea sa *euristică*, alături de cea *argumentativă*, motiv suficient pentru a o recristaliza din produs al limbii în generatoare a limbajului, precum și a o utiliza ca „punct nodal” în „redescrierea” lumii fenomenele, a realității, a referentului inițial, prin multitudinea de sensuri și de semnificații pe care le cuprinde și pe care îi le întreține. Având ca scop simplificarea definiției, la I.A. Richards, metafora este o „tranzacție între contexte”, fie „ilustrativă”, fie

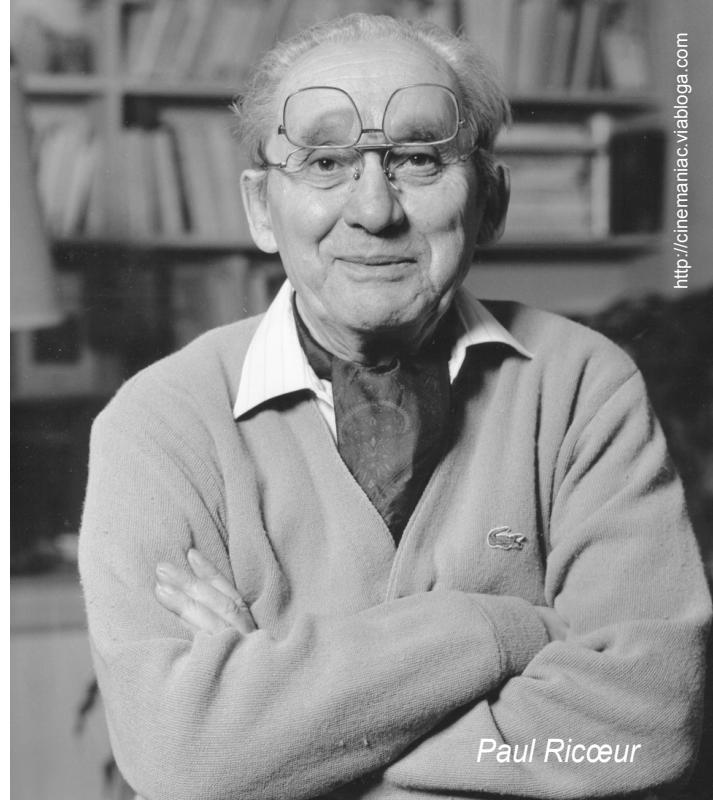
¹⁶ Paul Ricœur, *Metafora vie*, traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1984, p. 306.

„explicativă”¹⁷; dacă în primul caz, jucând un rol *constatativ*, nu ține seama de cel care vorbește (sau construiește metafora), în celălalt, prin excelență *performativ*, este implicat subiectul. Aceasta din urmă este metafora pe care o întâlnim, de regulă, în reprezentarea teatrală; aici gestul sau cuvântul actorului se bazează pe metaforă ca pe un mod de a sugera și nu de a arăta, de a strecu sensuri și efecte și nu de a desemna. Altăminteri, scena nu ar putea aspira la redare acurată, nemediată a operei dramatice.

La Ricœur, perspectiva hermenetică asupra metaforei – repetăm: producătoare de sens semantic – nu poate fi separată întru totul de ordinea expunerii *ethos-ului*, în care *persoana* se înscrie în limitele unei triade sistemicе, configurate de împrumuturile *sinelui*, de *altul* și de *limbajul* la care se recurge¹⁸. În reprezentarea teatrală, însă, metafora este designativă, operează atât pe principiul evocării cât și pe cel al dezbaterei, fiind totodată revelare a unei realități (a unei imagini fenomenele) și închidere sau ermetizare a alteia. Cu gândul de a reveni, într-un fel sau altul, la trecutul lucrului comparat, metafora teatrală resimte efectele timpului (ale duratei bergsoniene) și urmările unei comunicări umane extrem de complexe, echivoce, în permanență fiind datoare efortului interpretării și intuiției. Atunci când procesul creației este îngreunat de prezența unei diversități de elemente disparate, metafora poate îndeplini rolul de coagulant. Ea nu se întrezărește în afara actelor de discurs și, ca urmare, cuvântul care o marchează nu

17 I[vor]. A[rmstrong]. Richards, *Principii ale criticii literare*, în românește de Florica Alexandrescu, cuvânt înainte de Anca Roșu, Editura Univers, București, 1974, pp. 230-231.

18 V. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre. L'Ordre Philosophique*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, pp. 345-367.



Paul Ricoeur

profită de semnificații proprii: „Metafora este un mijloc aproape fraudulos prin care o mare varietate de elemente pot fi țesute în pânza experienței.”¹⁹ Sensul reprezentăției este dat de *contextul* în care metafora „inter-acticează” cu alte metafore, cu alte semne, făcând posibilă producția metaforică.

Dacă ținem seama de analiza semantică a lui Max Black²⁰, atunci și în procesul organizării semnelor metaforice teatrale putem numi „focus” metafora propriu-zisă (echivalentul cuvântului-metaphoră), și „frame”, contextul (sau restul frazei). Black concluzionează că atenția ne este atrasă de un termen central, particular, care asimilează valențe ale metaforei doar într-un context în care restul termenilor sunt, de regulă, non-metaforici; astfel, metafora nu doar reflectă într-un mod inedit

19 I.A. Richards, *Principii ale criticii literare*, p. 231. V. și *The philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York and London, 1936 [1967].

20 V. Max Black, *Models and Metaphors: Studies in language and philosophy*, cap. III: „Metaphors”, Cornell University Press, Ithaca, 1962, pp. 25-47. V. și idem, *More about Metaphor*, în Andrew Ortony (Edited by), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, New York, 1979, pp. 39-40.

lumea, ci o și sprijină în demersul ei de a se constitui ca atare. Prin mijloace specifice, din cele două unități evidențiate, este selectată o trăsătură comună care satisfac cerințele genului și care nu impiețează recunoașterea conținutului și nici pe cea a vehiculului. Între cele două elemente se formează o unitate cu formă și conținut clare, conservată în timp prin oglindiri mutuale și prin recunoașteri succesive de semnificație. Spectatorul este atras și el în procesul metaforizării, de privirea sa depinzând instituirea jocului asemănării, al imaginației, al metamorfozelor. *Pupila* spectatorului „hrănește”, în mod frapant, mecanismele comparației și ale metaforizării la care facem apel: ea reține, prin concentrare, multitudinea de imagini și semne, oscilând între incompatibilitate și adecvare, pentru a-i „ocroti” sensurile latente, nebănuite, surprinzătoare, dubitative ale abstractizărilor artei. Or aceasta reclamă, din nou, soluția lui Ricœur, cea care mediază între teoria substituției și teza interacțiunii între metaforă-cuvânt și metaforă-frază, aruncând în joc problematica metamorfozelor, a echivalenței, dar și a asemănării, a raportului individual cu *altul* semnificativ, un *altul* pe care nu-l poate evita și de care nu se poate dezice. Ca urmare, putem valida metafora ca prim constituent al limbajului teatral, de vreme ce prin intermediul ei este posibilă descrierea mecanismelor de „tranzitie” între diferențele situații scenice.

Atrasă spre o aprehendare a limbajului (și o reabilitare a hermeneuticii), problema metaforei constituie o temă centrală în dezbatările lui Ricœur. Demonstrațiile sale filosofice s-au opriț asupra modului în care expresia poate fi deținătoare de sens. Astfel, „efectul de sens” aparține întregului discurs, dar este direcționat spre un singur termen, conferind metaforei identitate semantică: „cuvântul protejează

capitalul semantic constituit de aceste valori contextuale sedimentate în aria lui semantică; el aduce în frază un potențial de sens; acest potențial nu este inform: există o identitate a cuvântului.”²¹ Prin atributele referențiale ale metaforei este instituită utilizarea *deviantă* a predicatorilor, iar prin aceasta, în ansamblul său, discursul este augmentat cu o funcție ontologică de bază, care o ajută în păstrarea identității.

Utilizatorul metaforei teatrale se angajează și el în *actul* rescrierii lumii în care trăiește prin atribuirea de noi și noi predicate, deci, prin alipirea de termeni îndepărtați sensului comun, trezind în spectator figuri ale unor reprezentări îndepărțate. Înținând metafora ca *aserțiune metamorfozată*, Barthes insistă asupra caracterului *intentional* al termenului, de comprimare a unui conținut între limitele expresiei²². Însă, în teatru, rezultatul întâlnirii spectatorilor cu interpreții scenici produce un salt dincolo de locul aserțiunilor, conducând metafora în plin câmp al performativității. Având loc actul fizic al întâlnirii (al coincidenței între actul rostirii și ceea ce este rostit), reprezentarea are ceva în comun cu utilizarea verbului „a iubi”:

„*A iubi* nu există la infinitiv (decât printr-un artificiu metalinguistic): subiectul și obiectul [dorinței – n.m.] sunt prezenți în cuvânt în același timp cu proferarea lui.”²³

Pentru ca transferul metaforic să-și păstreze interesul, trebuie ca imaginea pe care o crează să dovedească tăria de a renunța la anumite trăsături și capacitatea de a face loc altora noi, dotate

21 Paul Ricœur, *Metafora vie*, p. 207.

22 Cf. Marielle Macé, *Barthes et l'assertion*, în „Revue des Sciences Humaines”: *Sur Barthes*, n° 4 (268), 2002, p. 152.

23 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 175. V. și Estelle Moline, *De la performativité de je t'aime*, în: „Revue des Sciences Humaines”: *Sur Barthes*, n° 4 (268), 2002, pp. 167-168.

cu o suficientă încărcătură de nedefinit. Relația fundamentală pe care metafora o mediază și asupra căreia revine cu obstinație este relația ființei umane cu forțele absolutului, ușor de recunoscut în discursurile metafizice primitive, unde lumea obiectuală este însuflată prin efortul personificării (idee exploatață de filosofia animistă, dar, peste ani, și de promotorii romanticismului) și a dorinței de a înțelege scopurile voinței inexorabile. Cunoașterea în acest caz este o cunoaștere izvorâtă de creația căreia omul i-a dat formă, ceea ce face din metaforă, pe urmele lui Giambattista Vico (filosof al secolului al XVIII-lea), produsul „unei mentalități prelogice”²⁴. Obiectiv urmat în construcțiile scenice, unde prin metaforizare se deschide arealul perceptiilor și al vieții interioare. De altfel, putem spune că reprezentarea teatrală este în sine metaforică: ea este redare însuflată și extensie a evenimentelor vieții. Chiar și atunci când ochiul spectatorului întâmpină rezistența reprezentărilor abstracte, se complace în căutarea rădăcinilor lucrului sau ale acțiunii concrete. Înainte de a-i confira particularități deosebite imaginii teatrale, metafora descrie sentimentele spectatorului în fața cuvintelor sau a imaginilor construite. Respectând cerințele analogiei și ale sinteticului (regula celor trei unități, dar, mai ales, cea din urmă cerință a clasicismului, regula unității de acțiune!), spiritul și corpul actorului își cedează unul altuia însemnele definitorii printr-un demers de tip simpatetic. Gestul actorului, mimica, pantomima, postura pot întări, prin transfer sau proiecție materială, sensul, înțelesul, nuanța actului scenic, dar, cu maximă necesitate, intervin în

²⁴ Tudor Vianu, *Problemele metaforei* (1957), în *Opere*, vol. 4: *Studii de stilistică*, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, București, 1975, p. 201.

reglarea termenilor supuși metaforizării: elimină atât surplusul ocurențelor și al discriminărilor excesive, cât și pe cel al identificărilor pernicioase. Cunoașterea de sine este urmată, într-un ciclu neîntrerupt, de o abandonare a sinelui și de o dedicare lumii exterioare, celuilalt, *diferitului*. Iar între *distanțarea* și *iluzia* scenică se interpune, din nou, metafora, imaginea speculară ținând în balans activ receptarea și înțelegerea adecvată a creației.

Metafora și perspectiva psihanalitică

Procesul plăsmuirii ne întoarce în mod univoc spre actul de început al metaforizării, mizanscena fiind invocată ca ipostază totodată asemănătoare și diferită de textul dramatic. În același fel, în spectacolul de teatru, acțiunea însăși este metaforizată sau, cel puțin, pregătește terenul pentru contractarea metaforei: publicul întâmpină gestul interpretului cu un anumit adaus de înțelesuri încă înainte ca acesta să-și destăinuască pe deplin conținutul, apartenența la un idiom, la un fapt sau lucru. În teatru (iar exemplul cel mai fidel este cel al lui Artaud), redescrerea realității prin metaforă se produce în antiteză cu relevanțele semantice ale constructelor textuale uzuale. Aceasta pare să susțină teza „metaforei vii”, evaluată în cadrul unor soluții ontologice. Dincolo de cuvânt, reprezentarea scenică vine în susținerea producției metaforice, prin aceea că spectatorului îi este permisă valorizarea *asemănării* în lipsa inserărilor cronotopice: la distanță de un enunț (sau act) inițial, ea face posibilă raționalizarea efectelor metaforice, structurarea mesajului vizual și introducerea ordinii de drept și a clarității între atributele consemnate.

Prin metafora teatrului nu se renunță la realitatea transfigurată, ba chiar uneori aceasta este invocată cu scopul de a-i surprinde forma și a-i lumina conținuturile mai puțin evidente, lacunare, deci restituindu-i și recunoscându-i attributele inițiale. Ceea ce, însă, trebuie reținut este faptul că metafora scenică iluminează din clipa în care spectatorul sesizează falia cronotopică, fisura ce desparte timpul și spațiul scenic de cel al ficțiunii, dar și de locul publicului. El se înscrie în ordinea unei receptări a lui *a vedea ca* și nu a lui *a vedea* (după modelul lui Wittgenstein, foarte asemănător cu cel aristotelic, al diferenței de „predicație” între *a fi ca* și *a fi*). Altminteri, din superpozabilitatea acestora ar rezulta o sinteză uniformizatoare, fastidioasă. O întrebare se iveste acum: ținând seama de toate acestea, putem numi *teatralitatea* ca fiind implicită sau explicită reprezentăției?; sau, parafrazându-l pe Nelson Goodman²⁵, să înlocuim întrebarea: „Ce este teatralitatea?” cu întrebarea: „Când este teatralitate?”. Dacă în comparația sa cu visul, teatrul (și, împreună cu el, metafora apelată) își exprimă unele rețineri, întrucât imaginea visată apare, prin sublimarea reprezentărilor inconștiente, ca variantă a unei realități autentice, dezinvestite de înțelesurile adiacente, nu același lucru se poate spune și despre reverie, unde sunt acceptate, față în față, ambele imagini, semnificative, dar autonome, în ciuda numeroaselor similitudini.

Funcția visului este îndreptată spre liniștirea spiritului, spre odihnă și spre alungarea răspunsurilor iscoditoare, pe când reveria (asemenea metaforei) nu abandonează interpretarea lucidă, nu renunță la căutarea valențelor singulare

²⁵ Nelson Goodman, *When is Art?*, în: David Perkins, Barbara Leondar (Eds.), *The Arts and Cognition*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1977, pp. 11-19.

ale reprezentărilor vieții. Totuși, în *Interpretarea viselor* a lui Freud, condensarea și deplasarea profită de însemnele metaforei, prin concentrarea gândurilor și a ideilor refulate și în vederea „rescrierii” lor în formă substitută, sublimată. Mai târziu, la Lacan, condensarea și deplasarea se vor constitui la nivelul semnificantului, iar acesta din urmă, păstrând traseele metaforei și metonimiei, se va regăsi în ceea ce lingviștii numesc semnificat. Desigur, noua concepție poate provoca perplexitate adeptilor semioticii clasice:

„[...] definiția dată de noi este: un semnificant este ceea ce reprezintă subiectul pentru un alt semnificant.”²⁶

La gânditorul francez, obstrucția unității subiect-semnificant izvorăște din negarea autorității fenomenologiei și din îmbrățișarea unei viziuni structuraliste. Lacan a dorit, în acest fel, să exprime independența și primordialitatea semnificantului față de semnificat, dar, pe de o parte, a trasat inconștientului un destin aparte, pe de alta, a rețezat o bună parte din sănsele exploatarii imaginarului. Psihanaliza invocă, în acest fel, o dublă scindare, a *eului* imaginat de subiectul inconștient și a acestuia din urmă de semnificantul care, în fapt, se desprinde dintr-un lanț de semnificații adiacenți și care fac din *sens* o întărire continuă mișcare. Subiectul – repetăm: înțeles ca *subiect al inconștientului* (concept care trebuie îndepărtat de descrierea pe care Freud a dat-o *eului*) – delegă *cuvântului-simbol*, adică semnificantului (sau, mai precis, și rului de semnificații), potențialitatea reprezentării și conectării limbajului la un dincolo de conștiință.

În locul *clivajului* freudian (sau al clivajului *obiectului bun* și al *obiectului*

²⁶ Jacques Lacan, *Subversion du sujet et dialectique du désir*, în *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 819.

rău, la Melanie Klein), este propusă *despicarea* (*refente*, în franceză), o a doua scindare, formulată ca înstrăinare de sine, însotind aşa-numitul *fading* (termen preluat de autor din limba engleză), adică de ivirea sau, dimpotrivă, mascarea subiectului în lanțul semnificaților. Ca urmare, Lacan va propune, spre sfârșitul anilor '60, „subiectul barat”, având sigla \$, pentru a pune în evidență imposibila evitare a sciziunii. Aceasta ne permite să concluzionăm, pe fundamentalul psihanalizei, că nu este niciodată pe de-a întregul posibilă cunoașterea de sine, subiectul având acces doar la simboluri, adică la ceea ce semnificații transpar. Lacan ajunge chiar să considere că această cunoaștere este o iluzie și că singurul spațiu în care îi poate fi întreținut conturul este spațiul relațiilor intersubiective. Probabil din acest motiv a sfârșit prin a valida conștiința ca produs al concepției și nu a putut-o privi în evoluția sa.

Atunci când omul își declară cunoașterea de sine, el se află în defect, în amăgire, în imaginar. Din spaima față de o dinamitare a eului, subiectul trăiește ceea ce Lacan numea imersiunea în „cunoașterea paranoică”; dar singura șansă de salvare a eului este încredințarea adevărului cunoașterii simbolice, ariei de pertinență a inconștientului, despre care subiectul, în afara psihanalizei, nu știe și nu are putință să știe nimic. În acest fel, făcând parte din ordinea simbolicului, subiectului lacanian îi este imposibilă recluziunea în perimetru obiectivării; el nu este și nu poate fi *ceva*-ul reificării. Tot aşa, *dorința* – și ea inconștientă – scapă expresiei limbajului, neputând fi în nici un chip satisfăcută, în ciuda persistenței cu care subiectul o caută, adresându-se Celuilalt cu iubire. Una dintre interpretările date de Lacan dorinței este de sorginte hegeliană (și a fost

preluată de psihanalist prin intermediul lucrărilor Andrei Kojève): dorința se consumă prin tot ceea ce Eul întreprinde pentru a obține recunoașterea Celuilalt și, implicit, cunoașterea realului care-l constituie; ea se exprimă fidel prin relația stăpân-slugă, la care subiectul aspiră prin toate mijloacele care îi stau la îndemână. Fiind „dorință pentru dorința celuilalt”, va face ca incursiunile subiectului să fie derobate de orice responsabilitate și să se transforme în *agon*, în luptă pe viață și pe moarte. De aici se deschid două trasee de înțelegere a *sensului*: fie neîmplinindu-se, recunoașterea se confirmă ca esență a tragicului, fie unul recunoaște superioritatea celuilalt, confirmând dramaticul finței umane. Dar, în ambele situații – în prima, a conflictului stăpân-stăpân, în cea de-a doua, a relației dialectice stăpân-sclav – stăpânul suportă criza neîmplinirii ontologice: mai întâi, recunoașterea este imposibil de atins, iar apoi, recunoașterea unei fințe inferioare îi produce o profundă nemulțumire, determinându-l să-și îndrepte atenția spre un altul, spre un alt Celalalt, a cărui dorință încearcă să o subjuge. Însă, afirmă Lacan, în opoziție cu concepțiile hermeneuticii, sensul, oricum încercăm să-l definim, este descris ca efect și nu își află în sine originea, ci în afara sa. Prin aceasta, efectul de sens se distinge și de efectul de semnificare (produs în urma articulării semnificantului cu semnificatul), apărând cu o putere sporită interesele construcției metaforei.

Prin abordarea hegeliană a recunoașterii, Lacan reafirmă locul intersubiectivității ca tărâm predilect de manifestare a dorinței, dar și a cunoașterii (*savoir*). Astfel, în scena de teatru-în-teatru din *Hamlet* (în reprezentarea *Uciderii lui Gonzago*), Lacan intuiște în efectul răsturnat al oglindirii mizanscenice, un fel



Karl Gustav Jung

de imersiune a realității *în* ficțiune, ceea ce face din teatru o realitate mult mai reală decât realitatea însăși. Pe de altă parte, să nu neglijăm faptul că această realitate este una „comentată” cu ajutorul *narațiunii* care se alătură acțiunii dramatice:

„Într-adevăr, narațiunea dedublează drama cu un comentariu, în absența căruia punerea în scenă nu ar fi posibilă. [...] altfel spus, nici o dramă nu ar putea să mențină interesul privirii sau al auzului [spectatorilor – n.m.] fără o iluminare piezișă, dacă putem spune astfel, pe care narațiunea o dă fiecărei scene, din punctul de vedere al fiecărui interpret asupra a ceea ce este jucat.”²⁷

Așadar, prin epic, ficțiunea dramatică este cadrată scenic, după o tehnică împrumutată din pictură, cum este cea a *iluminării piezișe* sau a *anamorfozei* din tabloul *Ambasadorii* de Hans Holbein, asupra căreia Lacan s-a aplecat în altă parte

(în *Séminaire*, Livre XI²⁸). Dacă, în piesa lui Shakespeare, explicațiile fantomei l-ar fi îndreptățit pe Hamlet să treacă fără ezitări la pedepsirea ucigașului tatălui său, întrebarea care se pune este: ce anume l-a împiedicat pe erou să treacă la fapte? Pentru a găsi răspunsul potrivit, Lacan a privit oarecum *oblic* spre scenă, remarcându-l pe Hamlet ca subiect al dorinței mamei și nu ca subiect al unei simple dorințe oedipiene, adică *pentru* aceasta²⁹. Dilema inconștientă a personajului shakespearean este de a avea sau a nu avea (în fapt, de a fi sau a nu fi) *falus*³⁰, ceea ce-i învederează „tragedia dorinței”³¹.

Revenind la definiția metaforei, să spunem că Lacan s-a îndepărtat de

28 Lacan a atras conceptul de *anamorfoză* în cadrul teorie sale cu privire la constituirea subiectului. V. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, Paris, 1973, pp. 75-84.

29 Jacques Lacan, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. James Hulbert, in: Shosahana Felman (Ed.), *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1982, p. 12.

30 Sub denumirea de *falus* (termen postat în centrul teoriei psihanalitice lacaniene) este regăsit, în două abordări distincte (cea din 1958 și cea din 1972-1973), semnificantul dorinței. V. Jean Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, sub direcția lui Daniel Lagache, traducere de Radu Clit [et al.], coordonator: Vasile Dem. Zamfirescu, coordonare lexicografică: Alexandru Skultéty, Editura Humanitas, București, 1994, p. 154; Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, traducere din limba franceză de Matei Georgescu [et al.], Editura Trei, București, 2002, p. 267. În cea de-a doua abordare lacaniană, falusul este înscris ca funcție falică, dând substanță imaginarului V., în acest sens, Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XXII: *R. S. I.*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Version Association Freudienne Internationale, p. 105 și Roland Chemama (Sub direcția lui), *Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepție. Mateme*, ediția a II-a, traducere, avanprefață și completări privind psihanaliza în România de Leonard Gavriliu, Editura Enciclopedic Gold, București, 2009, pp. 114-117.

31 Cf. *idem*, *Desire and the Interpretation of Desire*, p. 11.

27 Jacques Lacan, *Le séminaire sur „La lettre volée”*, in *Écrits*, p. 12.

teoriile retoricii, preluând într-o mare măsură concepția lui Jakobson, pe care a transformat-o într-o formă de manifestare substitutivă a limbajului (ca urmare, opunându-se acestuia) sau, altfel, într-un semnificant ce operează în locul altui semnificant și pe care, chiar dacă îl ocultează, îl păstrează în lanțul semnificant. Aceasta produce, prin însăși natura înlățuirii, „scânteia creaoare”; astfel, cu privire la teoria semnului, se decide în detrimentul relației, psihanaliza lacaniană reținând ascunderea unuia dintre termenii implicați: „scânteia creaoare a metaforei nu se iveau din utilizarea simultană a două imagini, adică a doi semnificați actualizați în mod egal.”³² Însă Jakobson trebuie invocat alături de Hegel, întrucât schema metaforizării urmează de aproape formula *Aufhebung*-ului din *Fenomenologia spiritului*: așa cum „numai perceptia are în esență ei negația, diferența”, suprimarea (*das Aufheben*) „este în același timp o negare și o păstrare.”³³

În statuarea *conceptului* filosofic, Derrida va remarcă și el uzura metaforelor originare ale limbajului:

„Diferența dintre metaforele efective și metaforele dispărute corespunde opoziției tradiționale dintre metaforele vii și metaforele moarte. Mai cu seamă mișcarea metaforizării [...] nu este altceva decât o mișcare de idealizare. Si trebuie înțeleasă ca fiind sub autoritatea categoriei idealismului

32 *Idem*, „L’instance de la lettre dans l’inconscient, ou la raison depuis Freud”, în *Écrits*, p. 507. „Sub acest unghi – remarcă Bernard Toboul – sensul este însoțit de adevăr, dar nu în prelungirea unui sens originar [...], ci în plin non-sens. [...] metafora devine un dispozitiv de limbaj care, în cadrul non-sensului, provoacă, în scurt-circuit, efectul de sens.” – *La condensation, la métaphore et le réel, ou la structure revisitée*, în „Figures de la psychanalyse”, nr. 1 (11), 2005, p. 43.

33 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei RPR, București, 1965, p. 63.

dialectic și anume a schimbării (*Aufhebung*), adică a memoriei care produce semne, aprofundându-le (*Erinnerung*) prin înălțare, suprimând și conservând exterioritatea sensibilă.”³⁴

Rostul utilizării metaforelor nu se dovedește a fi gratuit, suficient să fie, ci unul care urmărește producerea de sens prin mecanisme aluzive – un argument în plus în favoarea echivalenței între metaforă și condensare. Semnificantul servește ca element de echilibru al metaforei și ca „suport pentru o întreagă serie de transferuri.” Un exemplu este cel al simptomului, care se manifestă aidoma metaforei, ca surplus al semnificației obiectului refuzat³⁵. În opozitie, metonimia se constituie, printr-o combinatorie a limbajului, anterior metaforei, oferind imaginea concatenării liniare de semnificați și a pendularii între polii unui *înțeles* niciodată atins; un exemplu al metonimiei este cel al dorinței inconștiente (*dorința dorinței Celuilalt*, cum ar spune Lacan), supusă căutării fără încetare și veșnicei amânări. Împreună, metonimia și metafora descriu imaginea bifrons a *semnificației*, la care autorul ajunge uneori, în mod neintenționat, pe căi ocolite; dar, în timp ce metonimia ne semnalează doi semnificați actualizați în egală măsură, metafora ne interesează prin *relația* existentă între cei doi semnificați, „în care unul se substituie celuilalt, luându-i locul în lanțul semnificant, semnificantul ocultat rămânând prezent în conexiunea sa (metonimică) în restul lanțului.”³⁶

34 Jacques Derrida, *La Mythologie Blanche* în *Marges Philosophique*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p. 256.

35 În acest sens, Lacan vorbește despre „mecanismul cu dublă detență al metaforei” (*ibidem*, p. 518) și de proximitatea naturală inconștient-simptom.

36 Jacques Lacan, *Écrits*, p. 507.

Metafora nu păstrează sensul vechi, ci îl denunță, cu scopul instalării unui sens nou, odată cu ieșirea din scenă a semnificantului care-i dă naștere. Or, toate acestea ne atenționează și asupra fantasmei care se strecoară dinspre mănuchiul lucrurilor imaginare înspre „scenă”, corijând presupozițiile cu privire la inconștient ale întemeietorului psihanalizei, Sigmund Freud. Aceasta constată, în *Scriitorul și activitatea fantasmatică*³⁷, că în procesul creației este transpusă o lume a fanteziei, diferită de cea reală și îmbogățită cu o cantitate însemnată de afectivitate³⁸; avându-și izvorul în dorințele neîmplinite, fantasma reprezintă tocmai iterarea lor într-o manieră substitută, proprie iluziei. De altfel, cu doar aproximativ un an în urmă, Freud menționase, în *Delir și vise în Gradiva de Jensen*:

„Ele [fantasmele – n.m.] sunt substitute și mlădițe ale amintirilor refulate, împiedicate de o rezistență să pătrundă nemodificate în conștiință; intrarea lor în câmpul conștiinței este plătită cu prețul transformărilor și deformărilor impuse de cenzura exercitată de rezistență.”³⁹

Lacan va pătrunde critic observațiile lui Freud, sesizând caracterul discursiv, neîngrădit al imaginarului, dar și parteneriatul, deloc de neglijat, al fantasmelor cu dorințele inconștiente sau protecția cu care fantasma își însوțește subiectul (ceea ce o califică drept formătune de compromis), apărându-l, prin funcția sa semnificantă, de efectele traumatizante ale absenței din Celălalt.

37 V. Sigmund Freud, *Opere*, vol. I: *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1999, pp. 89-96.

38 V. *ibidem*, p. 90.

39 *Ibidem*, p. 57.

Nefiind absorbit de *gândire*, ci de *limbaj*⁴⁰, inconștientul indică un statut etic⁴¹ și – fundamentându-se, astfel, ca discurs – reconfigurează adevărul cu privire la *existent* prin figurile metonimiei și ale metaforei (aceleași care au putut fi remarcate la Freud în procesele de deplasare și de condensare): prin cea dintâi, existentul trece de la o semnificație la alta, ajungând în pragul reprezentării originare și a unui Altul absolut (care nu trebuie identificat cu Suprăul); prin cea de-a doua (organizată prin asocierea a două sau mai multe imagini), se reface semnificația pură și, astfel, existentul se identifică cu Altul unei alterități veritabile.

Visul compensator și metafora

Recunoscându-l în „calea regală” de acces la inconștient, visul este beneficiarul unui sens profund, însă încifrat, ascunzându-și sursa primă, pe care nu-l putem elibera complet din analiza metaforei. Constituie dintr-un conținut latent și un conținut manifest, visul este locul electiv de satisfacere a dorințelor inconștiente, refulate, prin deghizarea acestora în reprezentări acceptate de sistemul preconștient-conștient. Se poate observa cu destulă ușurință: conținutul metaforei scenice se prelungește și el spre un conținut manifest: vizualul, *imaginalul*, și spre un conținut latent, profund, central: o imaginea subînțeleasă, fantasma subiacentă, *imaginarul*. Acestei metafore îi sunt remarcate câteva particularități: în afara contextului creează sentimentul lipsei a ceva care ne-ar trimite, în mod

40 Însă limbajul lacanian este diferit de cel al lingvisticii, el nu este consemnat ca mijloc al comunicării, ci ca experiență, motiv pentru care îl și înscrie prin *la langue*.

41 V. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI: „Statutul inconștientului, pe care vi l-am arătat a fi atât de fragil pe plan ontic, este etic” (p. 34).

firesc, la sensul mesajului; construcția sa (structura, morfologia) este diferită de cea a „termenilor” dramatici uzuali și obligă la *ilustrarea electivă* a conținutului; în afara spațiului teatral, conservă un caracter ilogic – ceea ce ne solicită un efort suplimentar în interpretarea fiecărui „simptom”, în înțelegerea adecvată a mesajului și a afectelor transferate –, prin care suntem conduși la nucleul dur al reprezentăției și al metaforei (cel care corespunde conținutului latent al visului).

Descriind logica metaforei, Gadamer formulează un traseu integrator, prin care semnificația tropilor dobândește autonomie:

„Metafora menține aparența unei transpuneri, adică ea acționează ca printr-o trimitere înapoi către domeniul semantic originar din care este scoasă și din care a fost transpusă într-un domeniu de aplicație nou, atâtă vreme cât tocmai acest context este încă conștientizat ca atare. Abia atunci când cuvântul este oarecum înrădăcinat în utilizarea sa metaforică și a pierdut caracterul receptării și al transpunerii, el începe să-și dezvolte semnificația din noul context ca «propriu».”⁴²

Așadar metafora poate fi reperată în momentul în care controlul asupra sensului aplicat termenului nu mai aparține obiectului desemnat, ci celui care-l interpretează. În psihologia analitică a lui Jung (în *Les formations de l'inconscient*, 1958) se subliniază că psihicul este implicat în raționamente imagistice de desprindere a unui sens dintr-un „aglomerat” de non-sens, metaforele dezvoltând aptitudini speciale și servind eului ca bază de înțelegere a ceea ce inconștientul transferă spre conștient sub forma conținutului manifest. Diferența (și uneori divergența) dintre Freud și Jung constă în faptul că, în timp ce primul a

42 Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, p. 489.

clamat *patologicul* ca punct de reper al investigațiilor sale psihanalitice, ultimul a păstrat în orizontul de așteptare al analistului *normalitatea* finței umane. Iar visul, prin componenta sa manifestă, nu mai are, ca la Freud, profilul unui simptom, nu ne mai invită la o prudentă (și ipocrită) analiză, prin asumarea inconștientului în care sunt injectate dorințele prohibite și nu se teme defel de corecția pe care i-ar aplica-o supraveul.

Reprezentările visului sunt, în general, într-o imagine *simbolică*, însă nemediată, deloc preocupată de disimularea trăirilor indezirabile conștientului. De aceea visul, la Jung, păstrându-și forța imuabilă, poate trezi un interes profitabil pentru interpretarea metaforei teatrale: ambele nu ascund, ci fac evidentă realitatea subsumată, prezentând doar acomodarea interpretului cu o „gramatică” pustiită: „Ele sunt manifestările nefalsificate ale activității creațoare inconștiente.”⁴³ Visul nu se limitează la o „realizare de dorință” (ca la Freud, unde – observă Jean Laplanche și J.B. Pontalis în *Vocabularul Psihanalizei* – trebuie să se confunda cu „fantasma”⁴⁴), ci își asigură, în plus, o funcție compensatorie. Pentru Jung, forma autentică de manifestare a metaforei este cea a mitului, a structurilor arhetipale, recuperate de visele și fantasmele subiectului, dar și de dorința omului de a-și interpreta realitatea în care trăiește

43 Karl Gustav Jung, *Psihologia analitică și educația*, în *Opere complete*, vol. 17: *Desvoltarea personalității*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2006, p. 113.

44 Jean Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, p. 456-457; v. și *ibidem*, pp. 154-160.

prin mijlocirea simbolurilor⁴⁵. În urma analizelor viselor unei paciente fobice, Jung conchide:

„Visele conțineau intențiile ei reale, care trebuiau adăugate la celelalte conținuturi ale conștiinței, spre a le compensa acestora unilateralitate excesivă. Numesc de aceea visele compensatoare deoarece conțin acele reprezentări, sentimente și gânduri, a căror absență din conștiință lasă o gaură ce se umple nu cu discernământ, ci cu angoasă.”⁴⁶

Cu cât mai limitat este aportul conștientului, cu atât crește gradul de obiectivare al visului – afirmă Jung⁴⁷; în acest fel trebuie să înțelegem și *împlinirea* spre care tinde *inconștientul colectiv*, iar pe urmele acestor aprecieri, vedem în psihodrama clasică, moreniană, că instalarea echilibrului între conținuturile latente ale visului și imaginea proaspătă, izvorâtă din conștient, va reuși să se consacre ca o realitate indisolubilă; putem să ne amintim de un singur exemplu, cel al fantasmei lui Jacob Moreno, în care inițiatorul psihodramei se compara cu Johnny Appleseed (1956).

Într-un fel asemănător visului, metafora teatrală se înscrise în compensarea rezecției sensurilor laterale ale termenilor

45 La Jung, mitul aparține de structura mai largă a inconștientului colectiv, cel care face posibile și descărcările simbolice; de altfel, pentru autor, în traducerea mecanismelor inconștientului, „comprehensiunea miturilor și a simbolurilor este esențială”. – Karl Gustav Jung, *Analiza viselor*, ediție critică, selecție de texte, introducere și note de Jean Chiriac, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Aropa, București, 2003, p. 93. V. și *ibidem*, p. 69. Cf. idem, *Wounded Healer of the Soul, an illustrated biography by Claire Dunne, introduction by Jean Houston*, London, Continuum, 2000, pp. 72-73.

46 Karl Gustav Jung, *Psihologia analitică și educația*, p. 114.

47 În: Karl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 2: *Psihologia fenomenelor oculte*, traducere din limba germană de Dana Verescu, Editura Trei, București, 2004, p. 75.

primari și invocă un proces analitic conștient. În acest caz, deschizând paleta interpretărilor, spectacolul nu mai este altceva decât o artă al cărei motiv central de dezbatere îl constituie teatrul. Ceea ce ne permite să aducem în preajma discuției o interpretare semiotică, mai exact, cea dată de Jurij Lotman, în *Cultură și explozie* (1992), unde visul este descris ca domeniu de manifestare individuală sau ca „limbaj pentru un singur om”⁴⁸ și nicidecum ca demers suprapersonal, cum s-a putut vedea la Freud sau la Jung:

„Visul e o oglindă semiotică, în care fiecare vede reflectarea propriului limbaj. Caracteristica de bază a acestui limbaj este indeterminarea totală, lucru care-l face incomod pentru transmiterea mesajelor repetitive și extrem de bun conducător de informație nouă.”⁴⁹

Travaliul cunoașterii metaforice

Însă, oricum am interpreta metafora teatrală – fie în relație cu visul, fie în contextul reveriei –, nu-i putem îndepărta funcția eliberatoare a spiritului (a eului care scapă din frâiele conștiinței justițiare), oricât s-ar împotrivi impulsurile conștiinței. Punerea în funcțiune a motoarelor fanteziei – a relației compensatorii dintre realitatea exterioară și reprezentările interioare, cu menținerea, fatalmente, a autonomiei lor – presupune și ea o decelare a registrelor metaforizării. Ca și în cazul visului, discernământul și descifrarea metaforei teatrale este riscantă fără o cunoaștere (și interpretare) a celui care o înscrise scenic (a personajului-actor)

48 Jurij Mihailovic Lotman, *Cultură și explozie*, traducere de George Ghețu și Justina Bandol, prefată de Livia Cotorcea, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 192.

49 *Ibidem*, p. 189.

cu scop creator; privite altfel lucrurile, „metafora – subliniază Alain Juranville – survine prin act creator pentru a rezolva o contradicție, dar ea însăși pune la încercare o nouă contradicție, care nu va putea fi rezolvată decât printr-o nouă creație metaforică.”⁵⁰ Asemenea visului descris de Jung, metafora teatrală redă, simplu, ceea ce ex-pune (adică acoperă *pata oarbă* a destinelor personajelor, ca să preluăm metafora lui Jung); altfel, abaterea de la semnificațiile care îi incumbă ne-ar îndepărta mult de înțelesul just al operei. De aici, avantajul cunoașterii teatrale este acela că se bucură din plin de una dintre metodele însemnate ale validării și comunicării intuiției și diminuării indeterminării lor: construcția imaginii, investirea *imagisticului*. Așa, cele două categorii care interesează metafora teatrală, *imaginarul* și *imagisticul* sunt simultane, evoluând ca posibile conținuturi ale cunoașterii.

De fapt, în teatru (și, în general, în arte), travaliul cognitiv nu este posibil decât în măsura în care lumea, percepță ca manifestare insolită, este *trăită* conform pretențiilor spiritului, printr-o altă formulare, prin adevărate la cerințele interiorității, prin intuiție, prin formele antropomorfizate ale tropilor pe care-i inspiră (ceea ce aduce, oarecum neașteptat, în prim plan estetica lui Alfred Biese și lucrarea sa, *Die Philosophie des Metaphorischen*, 1893⁵¹). Tot așa, observa cu inspirație Derrida, metafora se bucură de ocurențe apropiate, fiind întrețărită identitatea în substanța diferenței, în imposibilul opțiunilor exlcusive: unui

50 Alain Juranville, *L'inconscient comme l'autre dans le discours*, în: „Revue philosophique de la France et de l'étranger”, tome 130, n° 2, 2005, p. 158.

51 Alfred Biese, *Die Philosophie des Metaphorischen. In Grundlinien dargestellt*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg und Leipzig, 1893.



Edmund Husserl

predicat i se poate atașa un sens secundar doar atunci când referentul său prim este întâmpinat ca realitate materială și când, irigând sensibilitatea spectatorului, conturează o „metaforizare a metaforei”. Imaginea pe care o crează este aidoma unui palimpsest, în forma căruia este recunoscută arhitectura termenului originar, lumea reprezentată *hic et nunc* lăsându-se traversată de semnele trecutului.

Pentru Derrida, prin deconstructivism ne-am găsi în fața unei imposibile conceptualizări a metaforei, chiar dacă aceasta – conform tezei „mitologiei albe” (elaborată în 1971) – aparține de însuși discursul filosofic. Se pare că aceasta ar fi, după Ricoeur, o formă prin care Derrida ar încerca să aplice deconstrucția la principiile armonizatoare ale metafizicii heideggeriene. Obligându-ne să privim încă o dată spre punctul de origine al tropului (al semnului-metaforă), remarcăm că acesta se dezice, în parte, de rigorile impuse de retorica și poetica

Stagiritului și exclamă un permanent apel la *pertinența* atribuirilor și la trăsăturile *ambivalenței*, poate printre cele mai rezistente dintre toate cele care-i conferă structura de bază. În fine, metafora teatrală, aidoma celei literare, organizează într-un mod aparte limbajul scenic și se adresează publicului cu dorința de a-i semnala o realitate extra-scenică, deja elaborată în lăuntrul unei gândiri teatrale conceptuale (proprietăți semnificativă definite de Saussure), la care nu și-a adus nici un aport, dar pe care-l determină să apară printr-un efect de oglindă: prin metaforă, obligat fiind la un efort al privirii și al auzului, spectatorul reînvață traseul spre sine și spre celălalt, spre sine în calitate de celălalt (luând ca reper *Meditația a V-a* a lui Husserl); această formă ambivalență de constituire a alterității (adică de altul sesizat ca diferit de mine și asemănător cu

mine prin surprinderea celuilalt în miezul propriei mele experiențe) nu presupune doar „intenționalitatea implicită și explicită în care existența celorlalți se «constituie» pentru mine și se explicitează pe sine în conținutul său legitim, adică în conținutul său care «umple» intenții”⁵², ci și alipirea unei funcții referențiale metaforei pe care se bazează, în ciuda situației în contradicție cu numeroasele teorii ale nonreferențialității discursurilor ficționale (cum este cea radicală, a lui Northrop Frye, dezvoltată în *Anatomia criticii*).⁵³



52 Edmund Husserl, *Meditația a V-a*, în *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie*, traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăiuțu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 126.

53 V. Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere de Dominica Sterian și Mihai Spărișosu, prefată de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972.

Bibliografie

- Aristotel, *Poetica, studiu introductiv*, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, București, 1998.
- Aristotel, *Retorica. Fragmente sau tratate*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftei, Editura IRI, București, 2004.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- Biese, Alfred, *Die Philosophie des Metaphorischen. In Grundlinien dargestellt*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg und Leipzig, 1893.
- Black, Max, *Models and Metaphors: Studies in language and philosophy*, cap. III: „Metaphors”, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, vol. 1: Arts de Faire, Union générale d'éditions 10-18, Paris, 1980.
- Chemama, Roland (Sub direcția lui), *Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepții. Mateme*, ediția a II-a, traducere, avanprefață și completări privind psihanaliza în România de Leonard Gavriliu, Editura Enciclopedic Gold, București, 2009.

- Chevallet, A[lbín d'Abel] de, *Origine et formation de la langue française*, seconde partie, livre I, section II, seconde éd. [revue de Chevallet et, après sa mort, par sa femme], Imprimerie Impériale Dumoulin, Paris, 1858.
- Derrida, Jacques, *La Mythologie Blanche în Marges Philosophique*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985.
- Dumarsais, César Chesneau du, *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Périsse et Compère, Paris, 1988 [1730].
- Eco, Umberto, *De la arboare spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, préface de Gérard Genette, Éditions Flammarion, Paris, 1968.
- Freud, Sigmund, *Opere, vol. I: Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1999.
- Frye, Northrop, *Anatomia critică*, traducere de Dominica Sterian și Mihai Spărișosu, prefață de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972.
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001.
- Goodman, Nelson, *When is Art?*, in David Perkins, Barbara Leondar (Eds.), *The Arts and Cognition*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1977.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Academiei RPR, București, 1965.
- Herschberg-Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Éditions Bélin, Paris, 1993.
- Husserl, Edmund, *Meditația a V-a*, în: *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie*, traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăiuțu, Editura Humanitas, București, 1994.
- Jung, Karl Gustav, *Analiza viselor*, ediție critică, selecție de texte, introducere și note de Jean Chiriac, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Aropa, București, 2003.
- Jung, Karl Gustav, *Opere complete*, vol. 2: *Psihologia fenomenelor oculte*, traducere din limba germană de Dana Verescu, Editura Trei, București, 2004.
- Jung, Karl Gustav, *Opere complete*, vol. 17: *Dezvoltarea personalității*, traducere din limba germană de Viorica Nișcov, cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2006.
- Jung, Karl Gustav, *Wounded Healer of the Soul*, an illustrated biography by Claire Dunne, introduction by Jean Houston, Continuum, London, 2000.
- Juranville, Alain, *L'inconscient comme l'autre dans le discours*, în „Revue philosophique de la France et de l'étranger”, tome 130, no 2, 2005.
- Lacan, Jacques, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. James Hulbert, in: Shosahana Felman (Ed.), *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1982.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XXII: R. S. I.*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Version Association Freudienne Internationale [s.a.], Paris.

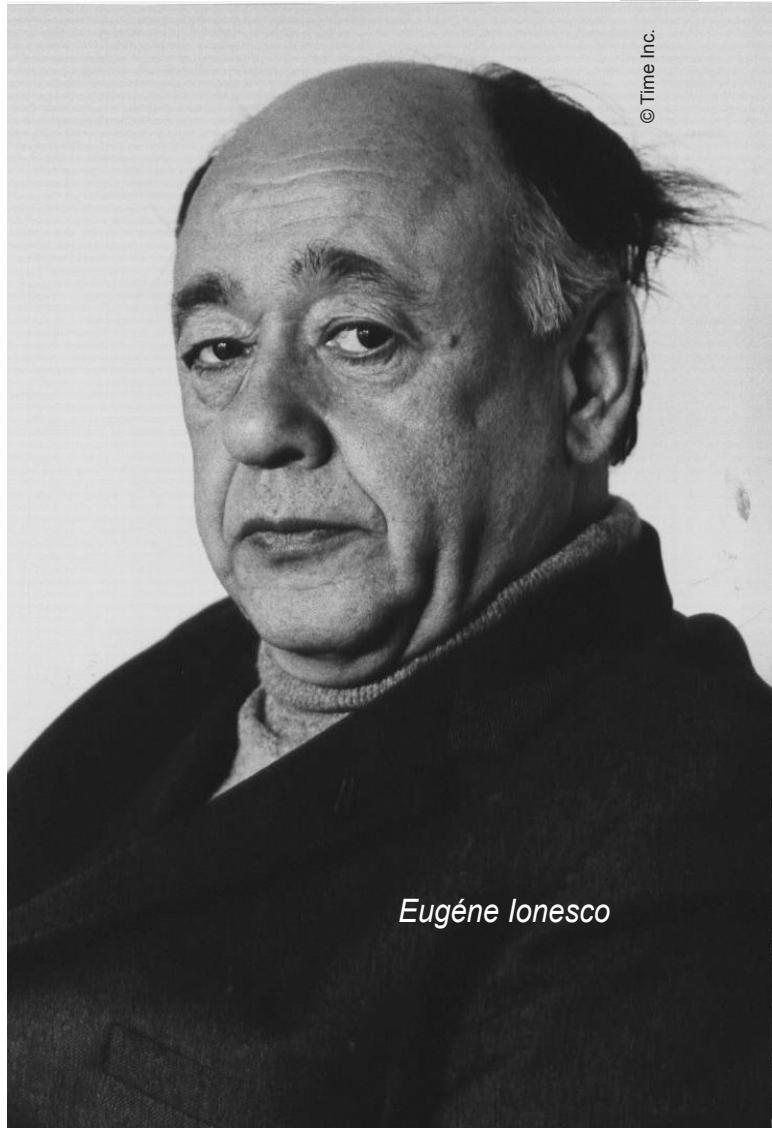
- Lambert, Johann Heinrich, *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*, Erster Band, ed. Günter Schenk, Akademie-Verlag, Berlin, 1990.
- Laplanche, Jean; Pontalis, J.B., *Vocabularul psihanalizei*, sub direcția lui Daniel Lagache, traducere de Radu Clit [et al.], coordonator: Vasile Dem. Zamfirescu, coordonare lexicografică: Alexandru Skultéty, Editura Humanitas, București, 1994
- Lotman, Jurij Mihailovic, *Cultură și explozie*, traducere de George Ghețu și Justina Bandol, prefață de Livia Cotorcea, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.
- Macé, Marielle, „Barthes et l'assertion”, în *Revue des Sciences Humaines: Sur Barthes*, no 4 (268), 2002.
- Moline, Estelle, „*De la performativité de je t'aime*”, în *Revue des Sciences Humaines: Sur Barthes*, no 4 (268), 2002.
- Ortony, Andrew (Edited by), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, New York, 1979.
- Quintilian, M. Fabio, *Arta oratorică*, vol. II, traducere de Maria Hetco, Editura Minerva, București, 1974.
- Richards, I[vor]. A[rmstrong]., *Principii ale criticii literare*, în românește de Florica Alexandrescu, cuvânt înainte de Anca Roșu, Editura Univers, București, 1974.
- Richards, I[vor]. A[rmstrong]., *The philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York and London, 1936 [1967].
- Ricœur, Paul, *Metafora viei*, traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodi, Editura Univers, București, 1984.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre. L'Ordre Philosophique*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.
- Roudinesco, Élisabeth; Plon, Michel, *Dicționar de psihanaliză*, traducere din limba franceză de Matei Georgescu [et al.], Editura Trei, București, 2002.
- Toboul, Bernard, „La condensation, la métaphore et le réel, ou la structure revisitée”, în *Figures de la psychanalyse*, no 1 (11), 2005.
- Vianu, Tudor, „Problemele metaforei” (1957), în *Opere*, vol. 4: *Studii de stilistică*, antologie, note și postfață de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, București, 1975.

Ion M. Tomuș

Exilul personajului în dramaturgia lui Eugène Ionesco

Trebuie precizat, încă de la început, că dorim ca discuția despre exilul personajului în dramaturgia lui Eugène Ionesco să facă abstracție, pe cât se poate, de detaliile biografice ale autorului. Motivul pentru care formulăm un astfel de deziderat constă în faptul că ne propunem ca studiul nostru să se concentreze pe universul scrierii, cu legile sale de funcționare și cu principiile sale specifice de existență. O permanentă referire la reperele esențiale ale biografiei ionesciene ne va îndepărta de valorile estetice ale teatrului său și va face ca discursul nostru critic să țină cont de mecanismele sociale și politice ale timpului în care a viețuit marele dramaturg, care sunt, toate, chestiuni îndelung discutate.

De altfel, în ceea ce privește abordarea noastră cu privire la exilul interior al personajului din dramaturgia lui Eugène Ionesco, trebuie să spunem



Eugène Ionesco

că vom acorda atenție unei nuanțe aparte: nu ne interesează determinările socio-politice ale exilului, cu tot ceea ce implică acestea. Ne vom concentra pe senzația (auto)izolării într-un spațiu geografic nou, laolaltă cu ceea ce rezultă din aceasta: imposibilitatea comunicării, eventuala incapacitate de a recunoaște trăsăturile individuale ale semenilor, neputința de a se adapta și întreaga dramă care rezultă din aceasta. Ne interesează mai puțin motivul exilului, cât efectul lui asupra universului spiritual al personajului ionician și consecința lui fundamentală în scriitura ioniciană: absurdul. Dacă există izolare și nu se poate comunica, exilul nu trebuie să fie neapărat într-un spațiu nou, el poate fi și „acasă”.

Credem cu tărie că opera literară este un univers aparte, care, deși este mereu sub influența lumii exterioare, ar trebui studiat și analizat conform propriilor reguli. Este evident că interferențele dintre *viața* și *scriitura* oricărui autor sunt inevitabile, iar acesta este și cazul lui Ionesco, dar, ceea ce ne interesează pe noi sunt principiile care manevrează actanții dramaturgiei ioniciene, izolarea lor, dirijarea lor spre o formă specială de exil. Mai mult decât atât, credem că poate fi deosebit de interesant de analizat acest demers din perspectiva implicațiilor scenice care pot face parte din această ecuație.

Pe lângă distanțarea de universul specific unui anumit individ, de izolarea lui într-un spațiu socio-lingvistic, exilul poate presupune și o atitudine impusă de subiect: auto-exilul. În general, efectele, atât ale auto-exilului, cât și ale exilului, sunt aceleiași, dar ceea ce, totuși, le diferențiază, este un alt tip de relație cu lumea înconjurătoare.

Prima piesă de teatru a lui E. Ionesco și, fără îndoială, cea mai cunoscută, este *Cântăreața cheală*, cu premieră la 11 mai 1950, la Théâtre des Noctambules din Paris. Indicațiile scenice pe care le oferă autorul sunt aparent neutre, dar credem că este nevoie de o lectură mai atentă:

„SCENA I

Interior burghez englezesc, cu fotoli englezesci. Seară englezescă. Domnul Smith, englez, în fotoliul lui englezesc, încălțat cu papuci englezesci, fumează din pipa sa englezescă și citește un ziar englezesc lângă un șemineu englezesc în care arde un foc englezesc. Poartă ochelari englezesci, mustăcioară căruntă englezescă. Alături de el, într-un alt fotoliu englezesc, Doamna Smith, englezoiacă, cărpește ciorapi englezesci. Moment prelungit de tăcere englezescă. Șaptesprezece bătăi de pendulă englezescă.”¹

S-a spus, în multe rânduri, că repetiția obsedantă a „englezescului” din prima indicație scenică a *Cântăreței chele* ar fi, de fapt, expresia textuală a atitudinii autorului cu privire la universul spiritual al britanicilor, oarecum stereotipizat, cu totul diferit de cel al francezilor, familiar lui Ionesco. Putem nota aici umorul dramaturgului, ironia lui cu privire la relația dintre poporul francez și cel englez, dar și caracterizarea cu totul aparte a atmosferei în care se regăsește familia Smith, într-o seară oarecare a existenței lor „englezesci”. Mai mult, este evident că repetiția aceasta obsedantă este destinată, în primul rând, cititorului textului ionician, deoarece este destul de dificil de redat scenic, devenind figură de stil a scrierii.

¹ Ionesco, Eugène. *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas. București, 2003, p. 39

Ei bine, acesta este momentul să ne întrebăm dacă nu cumva putem citi prima didascalie a lui Ionesco drept o indicație cu privire la un oarecare exil al personajelor sale, în speță, domnul și doamna Smith. Evident, răspunsul este *da*, deoarece autorul a reușit să ne indice un spațiu foarte bine delimitat: acela al englezescului. Dacă vom continua cu lectura piesei, parcurgând primele replici ale celor două personaje, ne va fi ușor să observăm că se va trasa un contur geografic al lumii lor: reperele spațiale marchează ceea ce doamna încearcă să-i comunice soțului: aflăm că ei locuiesc la marginea Londrei, vizavi se află o băcănie, în capul străzii, la colț, se mai află o băcănie, negustorul de iaurt e bulgar și a învățat meserie la Adrianopol, dar provine de la Constantinopol.

Avem, deci, primul element care reclamă exilul: *spațiul* – este bine delimitat, marcat cu prezicie de către Ionesco (în didascalie) și de către doamna Smith (în relatăriile ei despre împrejurimi, chiar din punctul de vedere al gospodinei). Pe lângă acesta, ne lovim și de problema limbajului – cea prin care a fost, de obicei, abordat teatrul ionician. Dialogul dintre cei doi, din momentul în care domnul Smith se hotărăște să vorbească și renunță la plescaitul din limbă, va face referire la Bobby Watson: membrii unei întregi familii se numesc Bobby Watson (ce nume *englezesc*, de altfel!), detaliu care ne indică permanentă căutare printr-un labirint de oglinzi care indică toate același lucru. Ei bine, acesta este semnul clar al exilului soților Smith: a fost delimitat spațiul, iar acum s-au rostit numele familiei Watson - toți se numesc Bobby, deci deosebirea dintre ei este posibilă doar cu ajutorul unor detalii suplimentare. De exemplu:

„DOAMNA SMITH: Nu, eu mă gândeam la soția lui. O ceha Bobby, la fel ca pe el, Bobby Watson. Fiindcă aveau același nume, nici nu-i puteai deosebi când îi vedea împreună. Abia după moartea lui s-a putut afla cu adevărat care-i unul și care-i altul. Dar până și-n ziua de azi mai sunt unii care o confundă cu mortul și-i prezintă condoleanțe. Tu o cunoști?”²

Izolarea în care se regăsesc personajele nu le permite să distingă fețele și trăsăturile specifice ale indivizilor din societate. Exilul este evident: lumea exterioară funcționează după niște reguli (Ionesco le-a numit absurde) pe care familia de pe scenă nu le poate înțelege, nu se face distincția între persoane (pentru că numele lor sunt la fel), de unde senzația singurătății și inutilității în cadrul mașinăriei societății este cât se poate de evidentă.

Celălalt cuplu al piesei, soții Martin, reprezintă și ei o provocare din perspectiva exilului lor într-un nou spațiu determinat. Recunoscându-se, cei doi poartă un dialog în care ne este prezentată evoluția lor, pas cu pas, de la Manchester, până la Londra, în strada Bromfield, pentru ca să descopere, în final, că sunt căsătoriți unul cu celălalt. Coïncidența le unește destinele, iar dialogul lor este construit pe principiul pieselor de domino: dacă toate detaliile se adeveresc (călătoria de la Manchester cu același tren, în același compartiment, coabitarea în același apartament din Londra etc), înseamnă că se întunesc toate condițiile pentru ca locul și rostul lor în lume să fie dezvăluite:

„DOMNUL MARTIN: (...) Atunci, stimată doamnă, cred că nu mai încape nici o îndoială, ne-am mai văzut, iar dumneavoastră sunteți chiar soția mea... Elizabeth, te-am regăsit!
(...)

² Idem, p. 43-44

DOAMNA MARTIN: Donald, tu esti, *darling!*³

Regăsirea lor poate indica finalul exilului. Se pare că lumea are, în sfârșit, un sens pentru ei, dar, intervenția lui Mary răstoarnă situația:

„MARY: Acum Elizabeth și Donald sunt mult prea fericiti ca să mă poată auzi. Pot deci să vă dezvălu un secret. Elizabeth nu-i Elizabeth și Donald nu-i Donald. Iată dovada: Copilul despre care vorbește Donald nu este fiica Elizabethei, nu-i aceeași persoană. Fetița lui Donald are un ochi alb și unul roșu, la fel ca fetița Elizabethei. Numai că, în timp ce copilul lui Donald are ochiul alb în dreapta și ochiul roșu în stânga, copilul Elizabethei are ochiul roșu în dreapta și ochiul alb în stânga! Deci tot eșafodajul de argumente al lui Donald se prăbușește ciocnindu-se de acest ultim obstacol care spulberă întreaga teorie. În ciuda coincidențelor extraordinare care par probe irefutabile, Donald și Elizabeth, nefiind părinții aceluiași copil, nu sunt Donald și Elizabeth. Degeaba crede el că e Donald, degeaba se crede ea Elizabeth. Degeaba crede el că ea e Elizabeth. Degeaba crede ea că el e Donald. Se înșală amarnic. Dar cine e adevăratul Donald? Cine-i adevărată Elizabeth? Si cine are interesul să perpetueze această confuzie? Habar n-am. Mai bine nu încercăm să aflăm. Să lăsăm lucrurile aşa cum sunt. (*Face câțiva pași spre ușă, apoi revine și se adresează publicului:*) Numele meu adevărat este Sherlok Holmes (*Iese.*)”⁴

Uneltele logicii, aşa cum sunt ele folosite de către Mary, ne explică faptul că exilul este departe de a se fi sfârșit pentru soții care tocmai se regăsiseră. Oricum, pentru aceștia contează mai puțin, din moment ce servitoarea se adresează doar publicului, ei nu cunosc încă rezultatul demersului logic, care îi plasează încă în exil.

³ Idem, p. 53

⁴ Idem, p. 53-54

Este momentul să formulăm concluziile privitoare la prima piesă de teatru a lui E. Ionesco: exilul ne este sugerat indirect, însă cât se poate de evident, prin contextul în care autorul își plasează personajele. Repetarea până la obsesie a „englezescului”, delimitarea unui oarecare spațiu geografic, regăsirea în spațiu a celor doi soții Martin, dar, mai ales, imposibilitatea de comunicare dintre personajele piesei sunt mărcile care subliniază efectele exilului. Specificitatea teatrului ionescian, mai precis, absurdul pe care îl reclamă autorul de la orice situație, declanșează izolarea personajului, care este echivalentă exilului. Repetiția obsedantă a unor cuvinte sau propoziții, până atunci când totul este lipsit de sens și se ajunge doar la exprimarea verbală a unui înveliș vocal, care devine un fel de muzică de fond în tentativa de comunicare a personajelor din *Cântăreața cheală*, este un rezultat al experienței autorului de a învăța singur o limbă străină (în spătă, engleză), ca orice alt exilat. În final, se poate spune că de la această încercare a lui Ionesco (să nu uităm că primul titlu al piesei a fost *Englezescă fără profesor*) s-a ajuns la ceea ce poate fi citit și interpretat și în „cheia” exilului personajelor dramatice: actanții sunt complet singuri în univers, nu se pot baza pe nimici, actul de comunicare cu cei din jur este redus la zero, spațiul geografic în care evoluează le este familiar într-o măsură mult prea mică, iar drama omului modern, absurdul, este drama exilului „acasă”.

Următorul text dramatic ionescian care ne interesează din punctul de vedere al izolării personajelor și al unui posibil exil în care acestea evoluează este *Scaunele*. Piesa, cu premiera la 22 aprilie

1952, la Teatrul Lancry, ne propune o situație cel puțin la fel de interesantă, în ceea ce privește problematica exilului interior al personajelor, ca și *Cântăreața cheală*. De data aceasta, problema cea mai importantă nu mai este aceea a (im) posibilității personajelor de a comunica, ci izolarea lor în univers. Deducem această idee din faptul că nu știm aproape nimic despre locul acțiunii, decât că este „o încăpere foarte săracăcioasă”.⁵ Dialogul derizoriu dintre cei doi bătrâni ne face, totuși, să avem o oarecare idee despre unde s-ar putea petrece acțiunea: pare să fie undeva într-un punct extrem de izolat. Ei bine, iată, avem primul semn al exilului celor două personaje.

Ceea ce se adaugă în *Scaunele*, față de *Cântăreața cheală* este plasarea acțiunii într-o dimensiune temporală aparte, posibil într-un viitor îndepărtat (dacă ar fi să receptăm ca atare replicile personajelor):

„BĂTRÂNUL: (...) Unde era satul ăsta? Mai ți-ii minte?

BĂTRÂNA: Nu, puiule, nu mai știu.

BĂTRÂNUL: Cum se-ajungea acolo, unde-i drumul? Locul se chema, cred, Paris...

BĂTRÂNA: Parisul n-a existat niciodată, puiule.

BĂTRÂNUL: Orașul ăsta trebuie să fi existat, odată ce s-a scufundat. Era orașul lumină, fiindcă lumina s-a stins, s-a stins, de patru sute de mii de ani... N-a mai rămas din el decât un cântec. (...) Un cântec de leagăn, o alegorie: *Paris sera toujours Paris*.⁶

Detaliul acesta nou, dimensiunea unei temporalități alterate, este un semn al evoluției mijloacelor de compunere a situației absurde.

⁵ Ionesco, Eugène. *Teatru. II. Jaques. Viitorul e în ouă. Scaunele*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas. București, 2003, p. 77

⁶ Idem, p. 81

Dar, probabil că personajele cele mai importante ale piesei sunt invitații care sosesc, pentru a asista la importanța comunicare pe care Bătrânul are de gând să o susțină. Aici este „cheia” piesei, dacă este să o receptăm din punctul de vedere al unui posibil exil al personajelor ionesciene. Scaunele, ca semn al prezenței celor care sosesc, aglomerează spațiul de joc, devenind parte integrantă a schemei dramatice, aşa cum este concepută ea de către Ionesco. Faptul că personajele sunt, totuși, singure, nu face decât să coaguleze posibilele trimiteri la existența în exil și izolarea personajelor pe care cititorul / spectatorul le poate vedea / auzi. Singurătatea va fi exacerbată prin ingeniosul procedeu de sugerare a unei oarecare prezente care nu poate fi percepută de către public.

Volubilitatea personajelor din *Scaunele* poate semnifica tentativa lor de a se adapta la o condiție umană care presupune izolarea și singurătatea aproape absolută într-un univers despre care nici ele, dar nici noi nu știm mai nimic.

Ceea ce deosebește exilul personajelor din textul pe care îl discutăm acum și cel din *Cântăreața cheală* este actul de comunicare. Dacă în textul precedent, comunicarea era absolut imposibilă, chiar distrusă prin argumentele unei logici implacabile și perfecte (momentul Mary), iar cuvintele, prin repetiție, sunt decojite de orice urmă de sens, în *Scaunele*, bătrâni par să comunice cel mai bine tocmai cu personajele pe care noi, ca public, nu le putem vedea. Detaliul este deosebit de interesant, deoarece credem că este cea mai bună dovdă a alienării structurii lor interioare și a dramei în care se regăsește condiția umană. Semnul absurdului din piesă nu este imposibilitatea de a vedea niște personaje, ci nivelul absolut superficial în care funcționează fluxul de



Rinocerous, regia Gábor Tompa
Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu

comunicare. Dacă vrem, pe lângă un exil într-un spațiu geografic absolut derisoriu, cele două personaje ale lui Ionesco sunt exilate într-un nivel special de realitate - acela al dialogului „tip”, care uzează de anumite formule de comunicare, cum ar fi cele de politețe, de exemplu.

Următorul text care ne atrage atenția, din punctul de vedere al exilului personajului, este *Ucigaș fără simbrie*. Așa cum știm, este prima piesă în care apare Bérenger, celebrul personaj ionician, care a fost receptat drept un prototip al neadaptatului, al naivului, al individului care se agăță de fondul său profund uman, la care nu este dispus să renunțe, cu nici un preț, așa cum vom descoperi, ulterior, în *Rinocerii*.

Deschiderea piesei marchează noul spațiu în care evoluează Bérenger - acesta se va descoperi pe sine, dintr-odată, în minunatul oraș construit de către Arhitect: „...Nemaipomenit! Formidabil! Colosal! Mi se pare un miracol... (...) Vă felicit din toată inima, domnule Arhitect, e minunat, minunat!... (...) E de-a dreptul incredibil, ați realizat ceva incredibil. Realitatea depășește imaginația!... (...) Ce frumos e, ce gazon superb, ce covor de flori... Ah! florile astea cu savoare de legume, legumele astea cu parfum de flori... și cerul albastru, un cer albastru extraordinar.”⁷

Plasarea personajului într-un topos nou, despre care vom afla că este cu totul diferit de cel care îl cunoștea Bérenger până la acest moment poate semnifica exilul acestui personaj, deoarece naivul actant ionician nu mai are nici un punct de reper în minunatul oraș, pe care abia acum îl descoperă, universul nu îi este cunoscut, iar principiul de funcționare al

⁷ Ionesco, Eugène. *Teatru. V. Improvisație la Alma. Ucigaș fără simbrie*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas. București, 2004, p. 70

acestui mediu nu este acordat cu resorturile sale intime.

Ucigaș fără simbrie este una dintre puținele piese ale lui Ionesco în care putem identifica o schemă „clasică” a unui principiu dramatic: pe de-o parte îl avem pe Bérenger, care se regăsește pe sine într-un mediu geografic nou, ce pare că i se potrivește de minune, iar ca și opus al acestei situații, avem ucigașul, care bântuie noua minune a lumii, murdărind-o cu crimele sale. Brodată pe această schemă de principiu dramatic, care susține textul dramatic ionician, în subtextul replicilor se poate repera situația dramatică a exilatului care trăiește drama neadaptării la regulile unei noi lumi. Exilul lui Bérenger este unul dublu: atât interior, cât și exterior. Aspectul exterior este cât se poate de evident și ține de izolarea sa în miracolul nouui oraș, precum și de tentativele sale din ce în ce mai hotărâte de a-i descoperi limitele și principiile de funcționare, ajutat de Arhitect. Ceea ce ne interesează mai mult, totuși, este dimensiunea interioară a situației în care se regăsește naivul personaj ionician. În cheia de lectură pe care am aplicat-o, exilul interior al lui Ionesco este evident, devenind o adevărată povară atunci când Ucigașul începe să își facă simțită prezența. De altfel, aceasta pare să fie singura soluție pe care Bérenger ar fi în stare să o aplice pentru a-și păstra raporturile cu orașul nou: retragerea în sine și agățarea cât mai solidă în puritatea condiției sale umane. Exilându-se, folosindu-se de toate resorturile universului său spiritual profund omenesc, „eroul” nostru va putea opune rezistență inumanului, murdăriei și crimei.

Ne apropiem de încheiere, aruncând o privire asupra unui alt text dramatic ionician – *Rinocerii*, unde vom descoperi că situația lui Bérenger se complică

definitiv. Aici, exilul interior devine singura posibilitate de a se salva și de a rămâne *om*. Discuția despre acest aspect al teatrului lui Ionesco trebuie să evalueze atât *Ucigaș fără simbrie*, cât și *Rinocerii*, din același punct de vedere. Bérenger, tipul naivului, este exilat în propria sa umanitate, de care trebuie să țină și cu dinții, pentru a nu se rinoceriza. Îl vom descoperi singur, părăsit de toți cei din jur, care au preferat să se transforme, fascinați de putere și de urât. Exilul este, din nou, unul interior, dar, ca și nuanță, trebuie adăugat că este cu atât mai grav cu cât personajul este *acasă*, singur, în lumea care până de curând i-a fost familiară, apropiată și prietenoasă. Acum, trebuie să se izoleze, deci să se exileze, căci naivul Bérenger pare să fie din ce în ce mai puternic: nu este în stare să fie punctual, îi place să bea cam mult, poartă haine șifonate, dar nu vrea și nu poate să își abandoneze condiția. Celebrul

monolog din finalul piesei certifică starea de exil în care s-a refugiat, izolarea în care se află, singurătatea salvatoare.

În final, trebuie spus că abordarea dramaturgiei lui Eugène Ionesco din această perspectivă, a exilului interior al personajelor sale, ni se pare o pistă deosebit de tentantă pentru o eventuală cercetare care să privească, punctual și cât mai detaliat, fiecare piesă. Revenim la afirmația de la începutul studiului nostru, susținând că neimplicarea biografiei personale a dramaturgului într-un astfel de demers este o necesitate, din punctul nostru de vedere, căci va marca și va evidenția structura intimă a fiecărui actant, printr-o percepție critică multidimensională, conducând înspre concluzia, extrem de tentantă, a absurdului care poate fi un rezultat al exilului.



Bibliografie

- *** *Enciclopedia dello spettacolo*. Fondata da Solvio D'Amico. Unedi – Unione Editoriale, Roma, 1975
- Ducrot, Oswald și Schaeffer Jean-Marie. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. Editura Babel, București, 1996
- Ionesco, Eugène. *Note și contranote*. Editura Humanitas, București, 1992. Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop
- Ionesco, Eugène. *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas, București, 2003.
- Stanislavski, Constantin. *La construction du personage*. Préface de Bernard Dort. Traduction de Charles Antonetti. Pygmalion, Paris, 1998
- Wunenburger, Jean-Jaques. *Filosofia imaginilor*. Traducere de Muguraș Constantinescu. Ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu. Polirom, 2004.

Moartea personajului – tendință în teatrul postmodern

Studiu de caz: Sarah Kane

Soarta personajului în teatrul postmodern

În ceea ce privește teatrul postmodern, ne vom referi la unul din modurile actuale de a face teatru, și nu la o caracteristică unică de practică teatrală contemporană. Includem, în această ecuație, trei autori contemporani: Sarah Kane, Rodrigo García și Martin Crimp.

Iată, sunt trei producători de texte pentru teatru, având maniere diferite de percepere a relației realitate-ficțiune, a rolului teatrului și construirii unei piese de teatru, uniți printr-o singură asemănare: aceea de a-și fi impus propriul stil în teatru.

Cei trei autori propun, fiecare, o perspectivă inedită asupra relației om-univers, asupra raportării eului la realitate.

Prin tradiție, personajul teatral corespunde unei viziuni asupra lumii în care realitatea se distinge de ficțiune, iar arta încearcă să ofere o asemănare virtuală a unei lumi reale. Această tradiție favorizează existența unui text dramatic anterior spectacolului.

În acest caz, putem vorbi de dubla existență a personajului: în imaginația cititorului, atunci când lecturează piesa, și în fața privirilor spectatorului, ca încarnare scenică în spectacol. De multe ori, citind un text, ne imaginăm personajul cu puterea minții, iar asistarea la spectacol ne schimbă total viziunea asupra celor citite. Grație viziunii regizorale, personajul „citit” poate să difere în mare măsură de personajul văzut pe scenă.

În postmodernism, viziunea mimetică asupra artei riscă să nu mai

corespondă profilului unei societăți confruntate cu performanțele vitezei și ale rapidității informației. Se renunță, astfel, la viziunea unitară asupra unei lumi în care realitatea și ficțiunea sunt clar delimitate, în favoarea unei viziuni care încearcă să redea, printr-o multitudine de tehnici, imaginea unei lumi fragmentate, în care realul este invadat de ficțiune. După cum susține și Bonnie Marranca în introducerea la o carte despre teatrul experimental al anilor '70, „este un teatru care elimină toate considerentele de ordin teatral, aşa cum sunt ele înțelese, în mod convențional, în termeni de subiect, personaj, decor, imagini și mișcare. Actorii nu creează „roluri”, în schimb, ei funcționează ca mijlocitori prin intermediul căror dramaturgul își exprimă ideile; ei sunt folosiți ca imagini și imagini-reprezentare. Textul este doar un pretext – un scenariu”¹.

Teatrul postmodern oferă o nouă perspectivă asupra procesului teatral. Nu se mai pornește de la ideea nevoii de înscenării unui text deja existent și de la necesitatea creării unui univers scenic care să corespundă universului textual al personajului. Teatrul postmodern se bazează pe existența spectacolului. Contingența actorului, într-un spațiu deschis spectatorului, este preocuparea sa majoră. Din această perspectivă sunt construite atât textele, cât și personajele teatrale. Redefinirea raportului textualitate-teatralitate, dintre scris și spus (făcut), influențează inevitabil statutul personajului clasic și raportul său cu acțiunile scenice. Pornind de la construcția unor acțiuni scenice, actorul părăsește „halatul” septic al personajului tradițional, îmbrăcând șorțul unui pictor care amestecă

diferite culori pe scenă. Personajul teatral dispare, în sens tradițional, de pe scena postmodernă, fiind înlocuit de termenul „figură teatrală” și asigurând veridicitatea prezenței actului scenic.

Sarah Kane și metamorfozarea personajului

Sarah Kane este una dintre cele mai proeminente voci ale mișcării „in-yer-face” care a avut loc în anii '90 în Anglia. Grupul dramaturgilor „in-yer-face” a fost adept al căutării unor noi posibilități teatrale, descoperind o nouă estetică, denumită „agresivă și de confruntare”. Motorul pornirii acestei mișcări a fost reprezentarea piesei lui Sarah Kane, *Blasted*, pe scena teatrului de la London's Royal Court, în luna ianuarie 1995. „With its explicit scenes of sexual abuse and cannibalism, its blatant language and rawness of its emotions *Blasted* was both shockingly radical in form and deeply unsettling in content. It was attacked by critics with unprecedent fury and the resulting uproar demonstrated that, far from being irrelevant, theatre could be highly provocative and controversial.”²

Nu vom trata aici efectele produse de spectacolele autoarei, ci ne vom concentra atenția asupra modului de construire a pieselor și, în special, a personajelor sale, pentru a vedea ce înnoire aduce teatrul ei în viziunea asupra personajului, sau a dispariției sale în teatrul postmodern.

1 Apud Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*. Editura Meridiane, 1999. p.185

2 Aleks Sierz, *Introducere la In-yer-face theatre*, British Drama Today, Faber &Faber 2000, p. XII.

Blasted. Personaje în acțiune

Piesa începe cu Ian, un bărbat de vârstă medie și Cate, o Tânără femeie, intrând într-o cameră scumpă de hotel din Leeds. Primele cuvinte ale autoarei sunt descrierile camerei de hotel „the kind that is so expensive it could be anywhere in the world. There is a large bed; a mini-bar and champagne on ice: a telephone; a large bouquet of flowers; two doors – one is the entrance from the corridor, the other leads off to the bathroom.”³

Autoarea oferă informații privind spațiul, obiectele și personajele pe care spectatorul le vede pe scenă, informații adresate regizorului, care au și o mare importanță în construcția întregii piese. Fiecare element fixat de autoare în text își are relevanță în evoluția piesei.

Personajele sunt și ele descrise și construite de autoare în detaliu: „Ian is 45, Welsh born but lived in Leeds, much of his life and picked the accent. Cate is 21, a lower-middle-class Southerner with a south London accent and a stutter when under stress.”⁴

Din indicațiile autoarei și din dialogul dintre cele două personaje aflăm despre Cate că este o Tânără femeie naivă care a venit să își viziteze fostul prieten, un jurnalist aflat pe moarte. Ian este bărbatul de vârstă medie, autodestructiv, care face abuz de puterea fizică pentru a o subjugă pe Cate. Ian este descris a fi jumătate gol, având talia acoperită de un prosop; bea gin și fumează excesiv. Aflăm că i-a mai rămas doar un plămân, că este pe moarte și că încearcă să profite la maxim de ultimele momente de viață.

Dialogul dintre cei doi aduce în față spectatorului principalele teme ale piesei:

³ Kane, Sarah. *Complete Plays*, Ed. Methuen, 2001 p. 3.

⁴ *Idem*



Sarah Kane

homosexualitate, rasism, vegetarianism, dependență, crimă, violență, naționalism, fanatism, toate acestea fiind probleme ale societății engleze (și nu numai) de la sfârșitul secolului XX.

În structura personajului Ian sunt încorporate toate aspectele negative: este homofoob, rasist, vulgar și este un simbol al imaginii opiniei publice distorsionate, create de tabloide.

Cate este frumoasă, Tânără, naivă, crede în iubire și în toate principiile care ar trebui să orânduiască lumea. Este victimă puterii fizice a lui Ian și, într-un plan mai general, este victimă obișnuită a oricărei societăți în care se aplică legea junglei și în care doar cel mai puternic învinge.

Piesa este compusă din două părți: prima are loc în camera de hotel din Leeds și prezintă raportul „victim-predator” instaurat între Cate și Ian; cea de-a doua intervine odată cu apariția Soldatului în camera de hotel, care se transformă în câmp de luptă. Din structura piesei fac parte cinci scene, fiecare încheindu-se cu sunetul



Afișul companiei de teatru *Nineteentwentynine* la spectacolul *Blasted* de Sarah Kane

ploii, reconstituind, pe rând, specificul celor patru anotimpuri și marcând, astfel, un cerc al violenței, privită sub mai multe aspecte: de la violența autodestructivă pe care o practică Ian, la violența în doi – un raport în care există o victimă și un asupritor, locul acțiunii se mută în planul violenței practicate în război.

Apariția Soldatului în scena a treia, după ce camera de hotel a fost bombardată, marchează degradarea spațiului, a limbajului și a întâmplărilor scenice. Soldatul este un exemplar și mai degradat decât jurnalistul Ian, iar poveștile de tabloid despre dealeri de mașini prinși și condamnați vor marca dialogul. Soldatul vorbește despre atrocitățile războiului și este nemilos în producerea de crime infantile și în violurile comise asupra unor tinere fete: „Saw a child most of his face

blown off, young girl I fucked hand up inside her trying to claw my liquid out”⁵

Din violator în prima parte, Ian devine, în partea a doua a piesei, victimă violului Soldatului, care în final îi va mâncă până și ochii.

Scena a patra începe cu însemnarea că Ian l-a împușcat pe Soldat și că stă așezat lângă el. Scenele sunt prezentate în fragmente din ce în ce mai mici, până când devin o serie de imagini cu Ian, cu viața sa distrusă – o ființă umană redusă la esență: plâns, excremente, rupt, singur, murind.

Ultima scenă o arată pe Cate îngropând copilul pe care l-a născut în scena a patra, pe străzi, copil care nu a supraviețuit. Vedem ce s-a ales de Cate, care acționează ca un produs al societății și al sistemului în care a trăit: e o supraviețuitoare, a renunțat la idealism și principii de viață cum ar fi vegetarianismul; în ultimele imagini o vedem așezată lângă cadavrul lui Ian, înfulecând o bucată de carne.

Titlul *Blasted* nu se referă doar la faptul că scena este bombardată, locul acțiunii distrus. Este vorba de evoluția raportului victimă-asupritor, care se folosește de toate mijloacele construcției piesei: schimbare de loc, evoluția personajelor. *Blasted* se referă și la vizuirea de construcție a personajelor, care aruncă în aer limitele convenționale ale unui personaj teatral de tip naturalist. Autoarea crează personaje bine definite, dar nu din dorința de a oferi o poveste cu pildă. Nu întâlnim caractere în pielea personajelor, acestea fiind mai degrabă folosite ca pioni pentru a întruchipa cei doi actanți principali ai operei lui Kane: victimă și asupritorul.

Nu putem susține nici faptul că cele trei personaje din piesă sunt create

⁵ Sarah Kane, *Complete Plays*, p. 65

ca aparținând, fiecare, unei tipologii. Personajele evoluează prin trecerea de la victimă la asupritor.

În *Blasted*, forma piesei conține esența ei: în partea a doua textul decade, confruntând spectatorii cu experiența la care înainte au fost doar privitorii. Majoritatea regizorilor au montat spectacolul în mod naturalist în prima parte, considerând cea de a doua parte asemenei unui vis, sau unei scene de coșmar. Opinia lui Kane: „In a production that works well, I think the first half should seem incredibly real and the second half even more real. Probably, by the end, we should be wondering if the first half was a dream.”

Această piesă este exemplul de construcție dramatică în care personajul și acțiunea sunt folosite ca instrumente ale aceleiași opoziției binare: victimă-asupritor. Cele două nu pot exista una fără celalătă, fapt demonstrat de prezența și acțiunile celor trei personaje. În fond, fiecare dintre ei sunt, pe rând, victimă și asupritor. Relațiile Cate-Ian, Ian-Soldat pot fi considerate embleme ale aceleiași monede. Ceea ce aduce nou relația Ian-Soldat, este înlocuirea, în a doua parte a piesei, a războiului între doi indivizi, cu războiul exterior și toate atrocitățile și nedreptățile sale. Există o foarte mare asemănare între uzul violenței într-o relație umană și uzul puterii dintr-un război. și de ce nu ar fi un act de violență privată primul act al unui război civil?

Blasted este un exemplu de piesă în care acțiunea dramatică servește personajelor (definite biografic, social și sexual). Conflictul dintre cele două forțe (cel slab și cel puternic) nu este anihilat. Deznodământul ne arată o eroină schimbătă, devenită puternică prin forța împrejurărilor. Personajele sunt astfel captive în mecanismul polar care

fundamentează textul. Intriga și acțiunea sunt influențate de ideologia care stă la baza piesei și care poate fi cuprinsă într-o singură frază: nu poți fi puternic fără a ști ce înseamnă să fii slab, sau, orice act de violență ne transformă în victime.

Phaedra's Love / Iubirea Fedrei. Pionii unei paradigmă

Urmărind acest fir al violenței, vom întâlni în următoarea piesă a lui Kane, *Phaedra's Love*, trecerea de la războiul civil la războiul în familie. Dramatismul reiese din conflictul existent între cele două extreme ale iubirii: abnegație totală și pasiune sfâșietoare.

Personajele numite la început sunt: Hippolytus, Phaedra, Strophe, Doctor, Priest, Theseus. Piesa debutează cu indicații privind prima scenă în care Hippolytus este aşezat în fața televizorului mânând *junk food*. Acțiunea are loc în palat, casa familiei regale, în camera lui Hippolytus, camera lui Strophe și, în ultima scenă, în fața castelului.

Hippolytus este încarnarea lipsei dorinței și a castității sufletești. Orice emoție și, în special, iubirea, constituie o amenințare pentru el. Instinctul sexual care, în mod normal, ar trebui să stabilească un contact între el și cei din jur, este sufocat și exprimat prin masturbare. Hippolitus este imun la oricine și la orice. Intangibilitatea lui îl face să fie scârboș și plăcădit de orice i s-ar oferi: „He sits in a darkened room watching television. He is sprawled on a sofa surrounded by expensive toys, empty crisp and sweet packets, and a scattering of used socks and underwear. He is eating a hamburger, his eyes fixed on the flickering light of a Hollywood film... He examines

the sock carefully then blows his nose on it.”⁶

Phaedra este mama vitregă a prințului răsfățat și e îndrăgostită de el, fiind polul opus al lui Hypolitus. Dragostea ei depășește dragostea de mamă, ea este îndrăgostită în absolut. Întâlnirea dintre cele două forțe opuse, cei doi poli extremi ai iubirii, le este fatală ambelor personaje care încorporează acești doi poli. Abuzată de Hypolitus, Phaedra își găsește sfârșitul în suicid, iar Hypolitus, găsit vinovat, este condamnat și, în lipsa oricărei autoapărări, este ucis de mulțime.

Piesa se încheie cu imaginea lui Hippolytus care privește spre cer și vede vulturi dând târcoale locului. „*Hippolytus: Vultures. (he manages a smile) If there could be more moments like this. Hippolytus dies. A vulture descends and begins to eat his body*”⁷

Deznodământul piesei are loc în momentul în care personajele se anulează între ele și intră în neființă, devenind hrana pentru vulturi. Acțiunea și personajele se interpun, având ca singură rezolvare dizolvarea în moarte. Personajele sunt construite ca încarnare a părților unui principiu existențial: iubirea și aspectele sale extreme. Existența Phaedrei nu ar fi posibilă și nici dramatică dacă ar fi scoasă din relația de contradicție polară pe care o are cu Hypolitus. Destinul personajelor este interdependent, iar acțiunile lor sunt doar urmări ale trăsăturilor cu care i-a înzestrat autorul. Iată, deci, o descentralizare a dramaticității care nu este reprezentată doar de conflictul aflat în conștiință sau în acțiunile unui singur personaj. Personajul, ca și concept dramatic, este pus în legătură cu acțiunea. Actorul care va interpreta acest personaj o va face probabil în mod naturalist, având,

totuși, conștiința interpretării unui rol aparținând unei constelații mai largi, care îi include și pe ceilalți actori, dar și restul elementelor ce contribuie la construirea dramaticului.

Cleansed / Purificare. Personajul și descompunerea sa fizică

Iubirea (și limitele ei) este un subiect abordat de autoare și în cea de a treia piesă. De această dată, iubirea este analizată ca un experiment. Într-o instituție săracă de un torționar (numit de autoare, doctor) pe nume Tinker, pacienții se îndrăgostesc unii de alții. Tinker le testează iubirea și își supune „pacienții” la diferite teste, pentru vedea cât de departe pot merge îndrăgostitii cu promisiunile de iubire. Datorită sadismului lui Tinker, trupurile încep să se descompună, iar experimentele sale implică înlăturarea de membre, de piele, de organe genitale, până când în final, inevitabil, fiecare personaj are ceva din structura fizică a celorlalți.

Dintre toate piesele lui Kane, *Cleansed* pare a fi cea mai șocantă ca tematică și imagini. Autoarea își plasează personajele în relații incestuoase (Grace și Graham), sau de homosexualitate (Rod și Carl), testând multe din ipostazele iubirii în cuplu: iubirea neîmpărtășită (Robin și Grace), dezamăgirea în iubire (Carl și Rod) sau ispășirea prin iubire (Tinker sfărșește prin a se îndrăgosti de unul din pacienții săi). Putem afirma faptul că subiectul principal al piesei este iubirea, iar încarnarea sa scenică este personajul lui Tinker. Relațiile dintre ceilalți pacienți reprezintă pentru Tinker testarea iubirii, până când, în final, se îndrăgostește el însuși de Grace.

6 Op.cit., p. 103

7 Op.cit., p. 111

Motivele cruzimii și sadismului lui Tinker nu sunt explicate în text, ele sunt date din fișa personajului care acționează sub influența caracterului său. De o violență și un sadism duse la extrem, acțiunile personajelor se autoanulează, păcatele sunt dizolvate prin exploatarea maximă a actului de violență. Teatrul lui Sarah Kane nu își propune un efect moralizator, ci realizarea scenică a ideii de violență și soc. Toate acțiunile care par respingătoare în textul scris, sau atunci când auzim de ele, devin realitate pentru Kane, vizând imaginația regizorului și reacția publicului. Carl îi promite lui Rod iubire veșnică și faptul că nu îl va trăda niciodată, o promisiune pe care Rod nu o poate face: „Rod: I can't promise you anything... I love you now. I'm with you now. I'll do my best, moment to moment, not to betray you. Now. That's it. No more. Don't make me lie to you”⁸. Tinker decide să testeze promisiunea lui Carl: îl prinde în scena a patra singur, îl maltratează, și îl interoghează până ce Carl cedează: „Rod not me... don't kill me... Rod not me”⁹. Tinker îl pedepsește tăindu-i limba, după care urmează alte membre, cu ajutorul cărora Carl a încercat să își comunice dragostea pentru Rod. Rod va înțelege motivele lui Carl de a fi cedat, și îl iartă, iar atunci când Tinker îl întreabă pe Rod: „You or him, Rod, what's it to be?” Rod răspunde matur: „Me. Not Carl. Me”¹⁰. Tinker îi taie gâtul.

Cleansed este piesa în care personajele sunt purificate prin sacrificiul iubirii. Ideologia piesei, prin care iubirea este prezentată ca element salvator, și care îl subjugă, în final, și pe tortionarul necruțător, anulează forța de acțiune a personajelor care, deși au o biografie, nu

8 Op.cit., p. 117

9 Op. cit., p. 142

10 Op. cit., p. 142

sunt deținătoarele alegerilor destinelor lor. O singură instanță decisivă, Tinker, este cel care interacționează cu toate personajele, marcând un fel de fir roșu al acțiunii. Vorbim de personajul lui Tinker, deși acesta nu este descris în didascalii de autoare. Figura lui Tinker se trasează pe parcurs din acțiunile sale, dar rămâne nedeterminată. Tinker ar putea fi un tortionar, doctor, traficant sau un personaj fictional, după cum o insinuează numele său.

Piesa tratează identitatea personajelor prin prisma efectelor iubirii. Relativizarea personajului ca și concept este prezentă, atât în tematică cât și în acțiune scenică.

De exemplu, cuplul Grace – Graham: relația dintre un frate mort din cauza unei supradoze și a surorii sale Grace, îndrăgostită de imaginea fratelui pe care o va prelua în finalul piesei. Pentru a deveni Graham, Grace preia atât imaginea fratelui ei mort, cât și gesturile sale. Îi cere lui Tinker hainele fratelui său, pe care le îmbracă (informație cuprinsă în dialog) și învăță mișcări de dans de la Graham (informație cuprinsă în didascalii).

Relativizarea personajelor are loc la nivel ideologic prin acest schimb de identitate personală și sexuală a personajelor, dezmembrarea fiind una psihică, dar, mai ales fizică. Personajele își sacrifică organe genitale pe scenă sau împrumută elemente ale sexului opus (Robin preia hainele lui Grace), pregătind stadiul secundar de dezmembrare psihică întâlnit în următoarea piesă a autoarei.

Crave. Personajul și descompunerea sa psihică

Crave este o compoziție fragmentată, construită din replicile a patru voci,

numite de autoare: A, B, M, C. „Replici” e, totuși, mult spus, deoarece comunicarea nu este perceptibilă. Cele patru voci pot fi privite ca un ansamblu de texte la care participă patru timbre vocale, sau ca un singur discurs fragmentat interpretat de patru actori.

Nu există un context concret, doar un indiciu fragmentar al narativului. Vocile își descriu dorințele, își amintesc pierderile din trecut și își interoghează viitorul, în pragul unei crize psihologice. Din nou, dragostea este dezbatută și analizată din mai multe puncte de vedere: dragostea primară și sexuală, dragostea maternă, dragostea abuzivă.

Conceptul de personaj este alterat. Piesa renunță la orice liniaritate sau definire a unui profil psihologic sau social. Cele patru voci nu sunt încarnarea unor ființe fizice. Limitele dintre „personaje” dispar.

Efectul scenic al piesei este muzical, sensurile textului nefiind de descoperit prin analizarea fiecărei fraze, ci prin privirea replicilor pe bucăți: deși vocile provin de la patru entități fizice diferite, impresia este aceea de glas comun.

„M: I looked for you. All over the city.
B: I really don't.
M: Yes. Yes.
A: You do.
M: Yes.
C: Please stop this.
M: And now I have found you.”¹¹

Patru corpuri diferite, ocupând o singură viață, se combină pentru a evoca sensul puternic al unui eu fragmentat.

Dacă celelalte piese ale autoarei mai păstrau încă personajul înțeles ca și concept clasic derivat din *Poetica* lui Aristotel, acest text renunță în întregime

11 Sarah Kane, *Crave*, p.157

la acest concept, apropiindu-se mai mult de *Teatrul Cruzimii* descris de Antonin Artaud: „le théâtre doit s’égaler à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les caractères, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l’individualité humaine et où l’homme n’est plus qu’un reflet”¹²

Crave se apropie de Teatrul Cruzimii descris de Artaud, pentru că, aşa cum o dorește autorul, teatrul nu mai este o reprezentare a vieții, ci viața însăși și nereprezentabilul pe care îl conține. Vocile din *Crave* se pronunță, fiind marcate de o forță necunoscută, un principiu ordinat aleatoriu. Structura dialogului nu fixează o logică a întâmplărilor. Dramaturgul a așternut pe hârtie elementele unui discurs care trebuie pus în scenă pentru a deveni palpabil. Se pare că intenția auctorială este de a deteatraliza textul, de a-l lipsi de tot ceea ce este secundar principiului dramatic. Textul poate fi lecturat și interpretat în sute de feluri, atât de cititorul de texte dramatice cât și de regizor. Structura să încurajează implicarea originalității regizorului și a rezultatului lucrului dintre regizori cu actori. Apariția scenică a actorilor va influența felul în care cele patru voci se adresează publicului și comunică între ele. Actorul nu va primi un rol stabilit căruia va trebui să îi slujească. Cele patru voci vor fi împărtășite actorilor care le vor da glas, neurmărand crearea unui scenariu care să le implice. În acest fel, spectatorul este, și el, chemat să își folosească imaginația pentru a primi și digera informația în felul său. Din cauza invaziei de informații, de fraze, întrebări și răspunsuri care nu urmează neapărat un fir logic, spectatorul va fi nevoit să

12 Antonin Artaud, *Le théâtre de la Cruauté*, apud Jaques Derrida, *L’écriture et la différence. Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. Points, Éditions du Seuil, 1967, p.343

își împartă atenția pentru a rămâne în final doar cu câteva imagini sau idei vagi despre spectacol.

4.48 *Psychosis / Psihoza* 4.48. Criza reprezentării și criza personajului

Teoria despre artă a lui Aristotel își va găsi drumul în practica teatrală până la apariția criticii lui Nietzsche asupra viziunii europene a teatrului și a nevoii spectatorului de a-și identifica dublul pe scenă și așteptările acestuia la o cunoaștere discursivă a lumii și a sinelui. Ingredientele *Poeticii* aristoteliene vor fi atacate rând pe rând; primatul poveștii, supremăția dialogului, necesitatea raportului cu realul, pretenția rațiunii de a înțelege, conceptul de catharsis (purificare prin foc), căutarea fericirii prin construcția unui ordin intelectual nu rezistă noii concepții despre teatru. Filosofia și istoria umanității joacă un rol important în această dezvoltare, sau transformare a concepției despre teatru. Progresul științei, al tehnicii, al psihologiei, care bulversează, sunt ingrediente ce influențează schimbarea percepției asupra existenței eului în lume și a legăturii sale cu arta. În *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached susține că aspectele principale ale teatrului, care au fost analizate și reanalizate, începând cu secolul al XVII-lea, sunt raportul teatrului cu realitatea, al personajului cu persoana, al reprezentăției cu publicul. „La réalité? Personne ne va bientôt plus prétendre qu'elle soit exclusivement identifiable à l'univers de la perception, nature, matière ou société [...]. La personne? On découvre simultanément que l'individu n'est pas une catégorie universelle et génériquement descriptible, mais une entité qui ne se

réduit pas plus au moi psychologique qu'au moi social”¹³

„În consecință, teatralitatea riscă a nu se mai putea defini prin puterea sa de asemănare, ci prin capacitatea de a impune un univers original și necunoscut, construit prin convenție și animat de un adevăr care îi este propriu. Iluzia scenică nu va mai încerca să facă uitat teatrul din spatele de pseudo-duplicat al lumii exterioare, ci va încerca să dezvolte natura sa de artă și va crea ficțiuni singulare, recunoscute ca atare și în care artificiul garantează adevărul profund. Cât despre spectator, el nu va mai face parte dintr-o masă care trebuie instruită sau moralizată, ci teatrul îi se va adresa în mod individual pentru a-l mișca în mod poetic, dându-i, astfel, acces la o regiune a vieții de unde a fost expatriat.”¹⁴



4.48 *Psychosis* de Sarah Kane, regia Melanie Stewart, Department of Theatre and Dance, Rowan University

4.48 *Psychosis* este o piesă care vorbește despre depresie și colaps mental.

Titlul se referă la ora 4.48, cea mai întunecată oră înainte de răsărit, ora în care își fac apariția disperarea și psihoza, o stare în care nu mai există limite între viața trăită și cea imaginată, între sine însuși și ceilalți. Textul conține dialoguri închipuite sau adevărate între pacienți și doctori, însemnări despre disperare, suferință, tulburări mentale. Replicile pot apartine unui bărbat sau unei femei, autoarea nu specifică sexul sau numărul personajelor în didascalii.

O piesă lipsită de orice structură dramatică tradițională, lipsită de conflict, personaje, acțiune și dezvoltare a acțiunii. Autoarea ne propune un discurs fragmentat al uneia sau mai multor voci aflate în pragul depresiei. Textul este compus asemenei unui poem sau a unui jurnal în care sunt trecute toate stările depresiei. Limita dintre realitate și ficțiune, dintre adevăr psihologic și închipuire este depășită. Există și momente de luciditate „At 4.48 when sanity visits / for one hour and twelve minutes I am in my right mind”¹⁵

Locul și timpul nu sunt precizate în didascalii și nu apar nici în text. De fapt, autoarea renunță chiar la a preciza personaje sau numele lor la începutul piesei. Totul începe cu paranteza autoarei „(A long silence)”.

Primul fragment instaurează un fel de dialog al unei voci cu Tăcerea. După fiecare replică urmează tăcere. Ritmul piesei este structurat de această tăcere care întrerupe gândurile rostite. Vociile par a fi diferite glasuri ale aceleiași conștiințe. Uneori sunt dovezi ale inconștiului, alteleori ele incorporează iluzii, temeri sau sunt dovezi ale unei lucidități crude.

Limbajul este format din îmbinarea diferitor fragmente care oglindesc, ca un caleidoscop, fațete ale aceleiași minti: de

la motivele depresiei, la părerea despre lumea actuală, despre dezamăgire și trădare, tristețe irecuperabilă, dezgust față de medici și medicamente, ironie pentru rețetele încercate fără rezultat, fiecare set de afirmații este expus într-o altă formă. Monolog, listă de jurnal, înșiruiri de fraze alegorice, dialog închipuit, repetiție „No hope No hope”, versuri albe „my thought walks away with a killing smile / leaving discordant anxiety / which roars in my soul”.¹⁶ Limbajul dramatic reiese din modalitatea fragmentată, colorată, de a da glas trăirilor. Nu este o copie a limbajului curent, ci o îmbinare originală de texte care fințează această conștiință chinuită. Puternic personalizată, limba folosită poartă însemnalele oralității, care fac posibilă o interpretare credibilă. „Dr. This and Dr. That and Dr. Whatsit who's just passing and thought he'd pop in to take the piss as well.”¹⁷

Textul este în mare parte scris la persoana întâi dar, în multe locuri, vocea autorului se confundă cu cea a „personajului”. Ceea ce face ca atmosfera să fie una intimă, iar spectatorul este solicitat să participe la o dezvăluire extrem de personală, aflată la granița trăirilor cu imaginația.

Interferența limbajului cu acțiunea și disparația personajului

Analizarea limbajului unui text dramatic este importantă nu doar la nivel formal, al aparenței textuale sau lexicale. Textualitatea piesei servește, de cele mai multe ori, drept înveliș caracteristic al conținutului dramatic, oferind un prim nivel al expresiei conflictului dramatic. Limbajul dramatic se deosebește de cel aleatoriu, folosit în mod cotidian, dar și de

16 Op.cit., p. 218

17 Op.cit., p. 209

15 Sarah Kane, 4.48 *Psychosis*, p. 229

limbajul literar al romanului, prin intenție. Limbajul poate fi marca personalității personajului sau poate fi ustensila acțiunii dramatice. În 4.48 *Psychosis* oralitatea limbajului nu este o caracteristică a personajului, întrucât personajul însuși nu este clar construit. E greu de vorbit despre un personaj, acolo unde nu există acțiune. Singura „acțiune” existentă în piesă este lupta interioară care are loc în mintea „personajului” (devenit „figură teatrală”). Cu ajutorul limbajului, „figura teatrală” își exprimă de fapt neputința de a acționa: „I used to be able to cry but now I am beyond tears / I have lost interest in other people / I can't make decisions / I can't eat / I can't sleep / I can't think / I cannot overcome my loneliness, my fear, my disgust / I am fat / I cannot write / I cannot love”¹⁸. Limbajul, cu toată bogăția expresiilor folosite și a vastei palete de formule de exprimare, nu face decât să exprime neputința de a acționa, lipsa dorinței, statornicirea și risipirea conștiinței în lipsa factorului activ. Limbajul înlocuiește acțiunea. Michel Vinaver construiește un tablou al axelor dramaturgice în care plasează la poli opuși cele două funcții pe care le poate avea limbajul într-o piesă de teatru: cuvântul este acțiunea, și cuvântul ca instrument al acțiunii. Restul elementelor dramatice sunt polarizate în jurul acestor două ipostaze. Privind schema și aplicând cele două situații piesei 4.48 *Psychosis*, regăsim asemănări cu cazurile în care cuvântul e acțiune. Aceasta implică: un slab interes în construcția piesei pentru situație, puține evenimente, spațiul de interpersonaje primează personajelor, prezentul ca unică realitate, importanța ritmului.

Ritmul în 4.48 *Psychosis* este sacadat, impus de ordinea cuvintelor, a replicilor întrerupte pe alocuri de tăceri lungi, sau tăceri scurte, apăsătoare

„abstraction to the point of / unpleasant / unacceptable / uninspiring / impenetrable / irrelevant / irreverent / irreligious / unrepentant / dislike / dislocate / disembody / deconstruct”.¹⁹

Câmpul lexical este vast, cuprindând o familie bogată de cuvinte a unor termeni precum neutralitate, absență, negație, refuz.

În cazul lui Sarah Kane, jocul dintre realitate-ficțiune alternează tot timpul. Indicile privind locul și timpul acțiunii sunt vitale în stabilirea acestui raport, realitate-ficțiune. De exemplu, în *Blasted*, prima parte a acțiunii are loc într-o cameră de hotel din Leeds, descrisă în detaliu de autoare în didascalii. În cea de a doua parte, când totul este aruncat în aer, sugerând izbucnirea războiului, în mod neașteptat și distrugerea spațiului intim, camera de hotel este transformată în câmp de luptă. Raportul realitate-ficțiune este stabilit la un prim nivel de autoare și în mod secundar de cel care înccenează piesa. Mulți regizori au tratat prima parte a textului în mod realist, încadrand partea a două în mod simbolist – această interpretare stabilind clar partea reală și cea ficțională. Pentru autoare, însă, alegerea realității este o decizie de păstrare a spațiului sau a timpului. Pentru a încadra ambele părți într-o realitate credibilă, este nevoie fie de schimbarea spațiului și păstrarea timpului istoric, fie de păstrarea spațiului și alterarea timpului. Din punctul de vedere al autoarei, într-o producție credibilă, prima parte ar trebui să pară incredibil de reală, iar cea de a două și mai și, aşa încât, la final, publicul să se întrebe dacă, nu cumva, prima parte a fost un vis.

Celelalte spații din piesele autoarei ne indică lumi intermediare, aflate la limita realității cu ficțiunea (un palat imperial în *Phaedra's Love*, o curte de școală, laborator septic în *Cleansed*), sau a conștiinței cu inconștiul

18 Op.cit., p.207

19 Op.cit., p.222

(nici un indiciu de loc și spațiu pentru *Crave* sau *4.48 Psychosis*). Noțiunile de timp și spațiu nu sunt determinante în teatrul postmodern, sau sunt relativizate, prezentate din mai multe perspective (în *Atentate la viața ei* avem șaptesprezece perspective diferite, șaptesprezece situații diferite). Conceptul de reprezentare își schimbă înțelesul și, din punctul de vedere a ceea ce este reprezentat (realitate importată sau realitate produsă pe scenă), dar și prin modalitatea de a aborda anumite subiecte în fața spectatorului. La

întrebarea „cum?”, teatrul postmodern se folosește de cursa de șoareci hamletească, explicată ca metaforă a convențiilor dramatice de Nicole Boireau. Acesta susține că adevărul poate fi accesat cu ajutorul lumii fictionale, iluzioniste și că doar prin teatralitate putem dezvăluia adevărul. Teatrul exprimă realitatea folosindu-se de convenții artificiale.²⁰

20 <http://www.ezilon.com/articles/5103/1/Defining-Postmodern-Theatre>

Bibliografie

- Abirached, Robert, *La crise du personage dans le théâtre moderne*. Édition Gallimard, Paris, 1994
- Connor, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*. Editura Meridiane, București, 1999;
- Counsell, Colin, *Signs of performance. An introduction to Twentieth Century Theatre*. Routledge, 1996;
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence. Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. Editions du Seuil, Points, 1967;
- Kane, Sarah, *Complete Plays*, Ed. Methuen, 2001;
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Armand Colin, Paris, 2004;
- Sierz, Aleks, *In-yer-face theatre*”, British Drama Today, Faber & Faber, 2000;

Claudia Maior

Nudul pe scenă

„Când totul se prăbușește, ai dreptul să te dezbraci.”

Heiner Müller

Teatrul contemporan alocă o pondere din ce în ce mai mare corpului actorului, trecând de la faza de corp al personajului, la cea de trup al actorului interpret, care își joacă propria corporalitate.

Astăzi, spectatorul are un alt tip de raportare față de imaginea redată de corpul actorului. Sala de teatru, ca spațiu al întâlnirii, „susține privirea față în față, comuniunea și totodată confruntarea dintre corp și spirit.”¹

Regia contemporană se concentrează din ce în ce mai mult asupra corpului viu al actorului, de la care pornește conceperea elementelor reprezentăției, într-un spațiu de joc ce poate fi chiar

¹ Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale*. Secolul XX, editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004, p. 27

lumina care conține mișcarea corporală. Odată cu Artaud și *Opera de artă vie*, spectatorul se constituie ca parte unitară a creației, împarte cu actorul legile creației și ale scenei, iar pentru înțelegerea sensului ființei care se recunoaște pe sine prin sine, nimic din esența reprezentăției nu este dinainte stabilit. „Aici, în acest loc al operei transferate privirii, suntem așteptați de un spirit care își exhibă trupul însotitor.”²

Într-un cadru în care actorul și spectatorul își împărtășesc corporalitatea și spiritualitatea, nu se putea lăsa mult așteptată dezvăluirea singurului secret care îi mai despărțea: golicuinea trupului, nuditatea: „pe scenă, nudul va apărea

² Ibidem, p.139

întotdeauna ca o întâlnire directă, ca o relație nemijlocită.”³

Înainte de a vedea unde anume și cum începe această dezvelire, se impune clarificarea raporturilor nudului cu interdicțiile și tabu-urile. Scena, ca imagine a unei societăți întoarse pe dos, își reclamă drepturile la „autoguvernare”. Deși, de multe ori, legile scenei sunt aceleași cu ale contingentului, normele sociale, etice și morale, capătă o altă dimensiune, ce are ca sursă directă teatralitatea înscenării. Astfel, norme sociale care în cotidian pot avea dezaprobaarea omului, pe scenă, sub auspiciile estetismului, beneficiază de o altă modalitate de percepție și acceptare (chiar și în cazul dezaprobației, percepția este una pozitivă), datorate, în primul rând, conștientizării actului teatral, ca înscenare, și nimic mai mult.

În Evul Mediu, nudul, atât în viața socială, cât și în ceea ce privește apariția lui în artele spectacolului, ținea de tabu, fiind asociat cu o interdicție de ordin religios. În această perioadă apar primele nuduri în arta teatrului, însă golicirea corporală nu este revelată în totalitate,

păstrându-se unele obiecte de costum. Pentru a exemplifica, trebuie doar să ne amintim misterele în care Iisus apărea cu un singur element vestimentar: pânza, care îi acoperea coapsele. În această perioadă, poate la fel de mult ca în zilele noastre, ideea de nuditate era asociată cu cea de durere. Corpul gol, odată expus scenic, este supus și suferinței: scenele în care Iisus este crucificat, momente pline de cruzime, în care unii interpreți, din cauza durerilor nedisimulate, a săngelui real, care curgea în timpul reprezentărilor, nu de puține ori, mureau.

Nudul pe scenă a ținut de interdicție în perioada regimurilor totalitare, în care arta era supusă din plin cenzurii, regimuri în care puține teatre au reușit să arate ceea ce, cu sute de ani înainte, se putea vedea în piețele publice.

Nudul, în percepția spectatorului și a creatorului, a avut un parcurs foarte interesant, metamorfozându-și formele de înțelegere și expresie, de la tabu, la interdicție, apoi reîntorcându-se la tabu, un tabu voit încălcăt, astăzi. Tabuurile din viața de zi cu zi, sub estetismul scenei,

Eu, Rodin de Patrick Roegiers, regia Mihai Măniuțiu,
Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu



devin tabuuri încălcate cu bună știință, acceptate ca atare. Astfel, de-a lungul timpurilor, tabuul a suferit unele mutații, atât în ceea ce privește sensul pe care i-l alocă spectatorul, cât și, în ceea ce privește acceptarea lui.

Tabuul capătă două forme diferite de înțelegere: în contingent, normele etice, morale și religioase au o semnificație directă, cu repercusiuni de ordin fizic și moral asupra individului, iar în cazul înscenării, luând forma teatralității și a metaforei, acestea acționează asupra experienței personale a spectatorului, asupra simțului estetic, cu un singur amendament: spectatorul nu va uita niciodată că se află în fața unei înscenări, și nu a realului. Tabuul nudului pe scenă provine din teama de incest, una dintre cele mai mari temeri ale omului societății primitive. Corpul gol al femeii ne duce cu gândul la trupul dezgolit al mamei și, implicit, la sexualitatea ei. Nudul actriței, în schimb, așezat în lumina rampei, prin formele sale de expresie, se lasă interpretat, primid noi și noi înțelesuri. Spectatorul și actorul, față-n față, încalcă în mod conștient unul dintre cele mai temute tabuuri, care are capacitatea de a trezi în ei o memorie latentă, cea a începaturilor. Oglindirea nudului într-o imagine scenică are drept efect epurarea celor mai mari temeri neconștientizate ale omenirii. Așadar, în zilele noastre, nudul ține de tabu, tocmai datorită unei încercări de *resacralizare* a artei, o întoarcere la origini, la locurile și temele sacre ale începaturilor.

Acum se impune întrebarea: care este sursa rușinii în fața propriiei goliciuni? Grădina Edenului, în care Adam și Eva erau goi, un timp biblic în care datorită absenței noțiunii de păcat, de bine și rău, trupul omenesc avea doar scopul de a-și purta suflul (*lăcaș al spiritului*), un timp

egal cu sine însuși, care nu avea drept consecință deteriorarea trupului. Totodată, această acceptare a goliciunii ca pe un dat firesc, este și rezultatul neconștientizării ei. Dar, odată cu descoperirea pomului cunoașterii binelui și a răului, omul a avut revelația propriei goliciuni, exterioare și, deopotrivă, interioare. De atunci, acestuia îi e rușine de propriul corp, și-l ascunde pentru că îi amintește de încălcarea, de către cei doi strămoși biblici, a primului tabu. Astfel, teama ca celălalt să nu îți vadă trupul gol, poate fi tradusă prin frica de a repeta încălcarea tabuului, o încercare de obținere a iertării și a recuperării *paradisului pierdut*.

Sunt esențiale ipostazele în care nudul apare în viața umană: nașterea, reproducerea și moartea. Înțând cont de cele de mai sus, putem afirma că exhibarea corpului gol pe scena contemporană este un act de revoltă, atât față de imposibilitatea recuperării timpului și spațiului biblic, cât și față de normele sociale, etice și morale.

Nudul pe scenă a fost inaugurat, pentru prima oară, de către arta dansului, la începutul secolului XX, când Isadora Duncan dansa goală pe terasele Partenonului, sugerând, astfel, o întoarcere la origini. Acestei variante a nudității îi răspunde, câțiva ani mai târziu, o alta, mai frivolă și mai sfidătoare, revelația corpului „negru” al Josephinei Baker. De atunci dansul s-a eliberat de cenzură lăsând trupurile goale să se exprime liber. Această încălcare a interdicției anunță o descătușare a corpului, reorânduirea raporturilor cu acesta, înfrângerea și anularea cenzurilor tradiționale.

În capitolul „Corpul gol, avatarurile unei revolte”, George Banu descrie teatru ca un reflex concentrat al lumii, statut necunoscut dansului. Acesta se lovea de mai multe obstacole decât dansul, de interdicții impuse atât de civilizația

costumului, cât și de exigențele esteticei reprezentării.⁴ „Cei doi (actorul și dansatorul) întrețin raporturi complet diferite cu lumea și cu imaginea pe care o au în ochii publicului.”⁵

Odată cu anii '68 se reușește o izbândă pe plan social, dar și în domeniul esteticii, codurile și normele societății și artei fiind atunci contestate. Living Theatre este un deschizător de drumuri, dar care a iscat ample proteste propunând nudul pe scenă. Astfel, actorii s-au dezbrăcat în fața spectatorilor, care continuau să poarte costum și cravată, un model neconvențional stătea față-n față cu un model protocolar, iar niciunul nu se recunoștea în celălalt, nici spectatorii în acest gen de expresie și nici creatorii în snobismul sălii.

Dezarmat, dar puternic, nudul deschide calea schimbărilor viitoare. Expunerea nudului nu este însă un simplu fenomen social, ci e rezultatul unei serii de mutații estetice, ce îl au pe Artaud ca termen de referință. Conform lui Artaud, teatrul pretinde suprimarea autorității textului și restabilirea legăturilor cu originile, al căror principal locaș rămâne corpul. Corpul gol atestă o revoltă și, în același timp, o mutație. La Artaud, nudul nu are nimic gratuit sau frivol: „Artaud resimte înaintea altora distragerea de la înțelegerea omului ca ființă legată prin fire nevăzute de trupul său, și prin trup, de Cosmos, anticipând excursul antropologilor, pentru care corpul nu este angrenat în satisfacerea unor scopuri exterioare.”⁶

În țările estice, datorită puterii totalitare, nudul a fost supus unei interdicții majore. Excepții sunt Polonia și Ungaria, unde cenzura lua o formă mai

blândă. La Grotowski întâlnim imaginea Printului care are coapsele înfășurate cu o pânză albă, imagine ce ne duce cu gândul la imaginea lui Hristos.

„Corpul gol se afirmă ca purtător al ideilor refulate pe care noua generație dorește să le regăsească, să le reactiveze și să le impună.”⁷ Odată cu creșterea numărului de reprezentații teatrale în care nudul este prezent, acesta încetează să mai perturbe, nu mai apare ca expresie a unei atitudini contestatare radicale, fiind inclus în spectacole obișnuite, chiar și în comedii (cele mai multe dintre acestea, banalizând nudul, degradându-l).

Dacă, la început, apelul la corpul gol se făcea, mai ales de către Living Theatre, în numele unui discurs scenic adresat lumii întregi, ca o chemare la eliberare prin întoarcerea la origini, la alți artiști el intervine în miezul operei, al cărei dureros mesaj îl pune în valoare, nemaivând nimic adamic: „Nudul este rebel. Revoltat și nesupus, el face din platoul de joc un loc al efervescenței, al afirmării corpului ca agent perturbator.”⁸

Cu timpul, trupul gol începe să-și găsească propria logică, se lasă interpretat. De acum, nudul evită tratarea decorativă, încadrându-se în travaliul teatral, ca un corp normal, cotidian. Dar corpul gol poate deveni gratuit și ludic. „Scăpat de sub apăsarea interdicțiilor, de obligația refulării, corpul gol sfărșește prin a fi un corp vid. Vid de sens, vid de sex”.⁹

Una dintre problemele esențiale ale regiei moderne este raportarea și încadrarea nudului în spațiul scenic și ascunderea sau reliefarea lui prin ecleraj. Lumina are funcția de a sublinia fizionomiile și de a pune în valoare mișcarea, gestul, corpul, mimica. Această

4 *Ibidem*, p. 198

5 Crișan, Sorin, *op. cit.*, p. 142

6 *Ibidem*, p. 200

7 *Ibidem*, pp. 198 - 199

8 *Ibidem*, p. 205

9 *Ibidem*, p. 35

lumină aduce un element nou pentru secolul XX: clarobscurul. „Umbra, apropiată clarobscurului, reordonează relațiile, întâlnirea personajelor (obligate a se căuta pentru a se recunoaște – c.f. Hegel și principiul recunoașterii), cât și a acestora cu publicul.”¹⁰

Se pare că nudul este percepțut de către spectator în mod diferit, în funcție de lumină, în raport cu spațiul și spațialitatea, în funcție de așezarea în sală. O lumină puternică, ce are calitatea de a revela în amănunt detaliul corpului, ba mai mult, se extinde până în spațiul spectatorului, invadându-i intimitatea, va obține o inhibare din partea spectatorului, care își va simți violate spațiul și intimitatea, ceea ce duce la mecanismul autoapărării, ce îl va determina să refuze convenția sub forma unei dezaprobații sau sub sintagma „nu-mi place”.

Un exemplu fericit de „îmbrăcare” a nudului cu lumină este cel de la Oktana Dance Theatre (Grecia), cu spectacolul *The Son (Fiul)*. Aici, lumina oscilează de la clarobscur până la o lumină puternică, ce inundă întreaga hală în care a avut loc reprezentarea. Scena e plină de pământ și e învăluită de lumina unor neoane. În mijloc, un nud masculin, care se naște din pământ, dezgropând alte două nuduri. E un joc al seducției și al terorii, un spectacol revoltat și revoltător, despre metamorfozarea corpului gol, reînviere a mitului androginului, femeia având o barbă roșcată, lungă, până în pământ. Aici, nudul exprimă neputința regăsirii originilor, ce amintește de ritualurile primitive, în care hoardele de sălbatici imitau animalele totem. Corpul gol nu are nimic vulgar, conține sexualitate, fără a ajunge însă la pornografia (cum se întâmplă în multe

10 Schechner, Richard, *Performance - introducere și teorie*, antologie și prefată de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronym, editura Unitext, București, 2009, p.89



Lulu, de Frank Wedekind, regia Siviu Purcărete, Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu

produții contemporane), nici măcar atunci când aduce în fața spectatorilor momentul actului sexual.

Mecanismele de apărare ale omului, și aici mă refer în mod direct la spectator în timpul unei reprezentării, nu îi dau voie să se distanțeze de imaginea corpului gol, decât în clipa în care o distanță suficientă de mare desparte reprezentarea teatrală ca act de creație și nimic mai mult, de spațiul destinat lui, spațiu care trebuie să îi creeze tot confortul. Dar ce se întâmplă în momentul în care regizori ca Silviu Purcărete (în *Faust*), „atentează” la confortul anonimatului său, lansându-i o provocare nouă? Invită publicul pe „scenă”, să fie actant în Noaptea Valpurgiei și foarte aproape de el se desfășoară imagini cel puțin neașteptate: un nud feminin, cu un cap de porc purtat pe sus, din care încă mai curge sânge, un nud plin de sângele animalului, care trece la distanță de câțiva centimetri de spectator. Privitorul nu simte acest lucru ca pe o adresare directă,

ci ca pe o atmosferă de bâlci, carnaval, la care ia parte voit. Purcărete imaginează pentru spectatori, o Noapte a Valpurgiei care, departe de a ne duce cu gândul la infern, ne înfățișează tot felul de jocuri, temeri, obsesii, vise ale copilăriei – o copilărie a jocului hiperbolizat, dar și o „copilărie” a teatrului, cu formele sale ritualice, de începuturi, sugerând o imagine pe dos a jocurilor din copilărie.

Așezarea în sală este un factor important care influențează perceperea nudului. Același regizor, Silviu Purcărete, propune în *Lulu* o așezare a publicului după modelul arenelor romane destinate luptelor cu gladiatori, în mijloc o masă ca aceea folosită la morgă pentru autopsii, pe care nudul actriței principale poate fi „analizat” în câteva scene de către

spectatori. Dacă în *Faust* Purcărete optează pentru estetica urâțului, aici putem observa estetica frumosului. Corpul gol, îmaculat al personajului principal feminin, este antitetic pornirilor depravate, pe care le are aceasta.

În raport cu nudul, spectatorul poate să se situeze pe pozițiile recunoașterii, și atunci acesta își identifică în actorul gol propria golicuine, recreând spectacolul și plasându-se pe sine pe scenă, în locul actorului. Distanțarea este, de fapt, în cazul acesta, refuzul neconștientizat al recunoașterii.

Întrucât, astăzi, nudul pe scenă încearcă resurrecția unui timp ritualic, al originilor, este necesară, în încheiere, delimitarea tuturor componentelor pe care le implică ritualul pe de o parte, și teatrul, pe de alta:

EFICACITATE

↔

ENTERTAINMENT

Ritual
rezultate
legătura cu un altul absent
timp simbolic
interpret posedat, în transă
publicul participă
publicul crede
critica descurajată
creativitate colectivă

Teatru
amuzament
doar pentru cei prezenți
accentul pe acum
interpretul știe ce face
publicul urmărește
publicul apreciază
critica înflorește
creativitate individuală¹¹

11 Schechner, Richard, *Performance – introducere și teorie*, antologie și prefată de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, editura Unitext, București, 2009, p.89

Bibliografie:

- Banu, George, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, traducere din franceză de Delia Voicu, editura Nemira, București, 2008
- Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004
- Schechner, Richard, *Performance – introducere și teorie*, antologie și prefată de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, editura Unitext, București, 2009

Imaginea cinematografică în spațiul teatral

Teatru și cinematograf

Dacă ar fi să privim începutul teatrului (și mă refer la teatrul antic și ideea de amfiteatr, care provoacă spectatorului unghiul plonjat) și la începuturile filmului (iluziile teatral-cinematografice provocate de Méliès), putem afirma că a existat, în decursul istoriei acestor arte, nevoie de a îmbina actul teatral (când spun act teatral mă refer la cuvânt și gest) cu imaginea teatrală (vizualitatea unui spectacol).

Așa se explică, de pildă, încălțămintea supradimensionată a actorilor din teatrul antic, în sensul că ea asigură, astfel, înălțime actorilor și, implicit, o anume distanțare între protagonist și receptor. Nefiresc de înalte, cu gesturi larg teatrale, personajele păreau mult mai aproape de zei decât de oameni.

A existat, permanent, tendința ca cele două arte – cea teatrală și cea filmică – să se completeze una pe alta. Mari filme în care actul teatral este asumat sunt *Intoleranța* de Griffith, socotit o capodoperă și o inovare în ceea ce privește limbajul teatral redat în imagini cinematografice, aşa cum unul din cele mai interesante filme, comentat și astăzi pentru surprinzătoarele experimente teatral-cinematografice, este *Metropolis* al lui Fritz Lang.

Se pare că, încă de la nașterea sa, filmul, prin iluștrii săi creatori, a simțit o acută nevoie de a se desprinde de legătura sa paternă – teatrul, încercând mereu să-și creeze o identitate proprie, de sine stătătoare și recunoscută unanim. Ba, unii comentatori ai fenomenului cinematografic de la începuturile lui, cântau prohodul dispariției teatrului.

„Acum, deși cu întârziere, intelectualii își dau seama că dibuirile, întârzierile și banii cheltuiți în cursul dezvoltării acestei noi arte se datorează indiferenței și disprețului lor. Și dacă ei tot mai visează la o artă dramatică în criză, se știe că cinematograful va ucide probabil într-o zi teatrul, dacă acesta nu se va orienta către forme mai pure și mai absolute”, spunea Léon Moussinac – teoretician, istoric și critic de film francez (1890-1964), într-un articol apărut în *L'Age ingrate du cinema*, la Paris, în anul 1946. Sau, în 1910, scriitorul ceh Karel Kapec, afirma într-o intervenție a sa cu privire la apariția cinematografului:

„O nouă scenă a fost dată spectatorului contemporan: un pătrat luminos pe un perete vertical. În timp ce un alt patrulater, vechea estradă a ceremoniilor scenice, epuizează ultimele sale posibilități folosind scânduri, pânză și butaforie. De aproape patru sute de ani, se perfecționează și se aplică ceea ce uzual se denumește tehnică teatrală, de patru secole se duce luptă pentru obținerea realului pe scenă și a iluziei în sala de spectacol. Și, iată că acum, în numai patru ani și ceva, cinematograful a ajuns din urmă aceste secole, a pus stăpânire pe real și pe iluzie, pe comic și pe tragic, pe forme și pe mișcări, pe caracterul dramatic al formelor și al mișcărilor, iar în viitor va pune stăpânire și pe muzică. Nu încape nici o îndoială, cinematograful a devenit pentru teatru un concurent nou și necruțător”. Referindu-se la abuzul de dialog în film, Fritz Lang spunea în *Cahiers du Cinéma* în 1964: „Suntem de acord, filmul înseamnă imagine în mișcare și nu teatru filmat.”

În sprijinul acestei idei de permanentă trecere reciprocă în spațiul definit al celor două arte, această fugă mereu necesară și mereu dătătoare de izvor de creație, putem

cita cazul ilustru al lui Peter Greenway în celebrul film *Pillow Book*, în care spațiul teatral este un incitant amestec de forme cinematografice și de efecte multimedia, (infra-ecrane, ecran dublu însemnând secvențe cinematografice diferite, iar regizorul atașează, în partea de jos a ecranului, un poem).

Pe de altă parte, cinematograful contemporan și poetica unor mari autori includ, tot mai des, formula teatrală în arta cinematografică. Din acest amestec s-a dezvoltat filmul-metaphoră sau parabola, spre exemplu *Călăuza*, *Sacrificiu*, *Nostalgie*, ale marelui regizor Andrei Tarkovski: „Filmul este adresat foarte personal, fiecărui spectator în parte și de aceea găsește cel mai larg ecou” spunea regizorul rus și cred că această formulă de adresare personală către spectator a filmului este căutată în teatrul contemporan. Prin folosirea imaginilor în detrimentul cuvântului, se face apel la memoria afectivă a spectatorului, dându-i-se o mai mare libertate imaginarului, iar, uneori, imaginea poate trece câmpul conștiștientului și pătrunde în inconștiștient, participarea spectatorului la actul teatral fiind diferită și lipsită de comoditatea participării la un spectacol” cuminte „de text”.

De asemenea, nu putem să nu facem referire la structurile teatral-cinematografice ale lui Lars von Trier; vom lua aici spre exemplificare filmul *Dogville*. Dacă ar trebui să discutăm acest ultim film, convenția teatrală aduce cu ideea teatrului sărac al lui Grotowski, în sensul că decorul cinematografic devine minimalist, fiind mai mult sugerat de gesturile actorilor decât prin elemente concrete (casele desenate cu creta ca un plan al unui arhitect), diferența spațială fiind sugerată prin lumină.

Parcugând din punct de vedere istoric fenomenul teatral-cinematografic, înaintăm în discuția cazului Pier Paolo Pasolini, unul din marii regizori și intelectuali italieni care a redimensionat actul teatral în zona cinematografică. Filmele de referință în această direcție sunt *Medeea* cu Maria Callas în rolul titular, *Odipe Rege*, operă remarcabilă cu scriitoră tipic teatrală, cu joc convențional, cu elemente de antropologie vizuală, reluarea unor obiceiuri, ritualuri, semne, gesturi care țin de arhaic.

Scena elisabetană și italiană au demitizat într-un fel actorul, așezându-l mult mai aproape de spectator și definind ideea de teatru ca o iluzie unanim acceptată. Actorul devinea personaj, iar spectatorul privea personajul înțelegând că este vorba despre o convenție. Chiar dacă spectacolul de tip elisabetan sau commedia dell'arte au avut ca element definitoriu planul general cinematografic, totuși, prin demitizarea teatrului ritual, spectatorul a fost mult mai aproape de actul de creație prezentat. Datorită unei rigidități, adică unui singur unghi de privire și acela în plan larg, regizorul de teatru a fost nevoit să compună tablourile teatrale în imagini cu ajutorul unor efecte, fie că spațiile se luminau și se stingeau în funcție de scenă, fie că existau tot felul de trape sau strapontine care diversificau în spectacol percepția vizuală a privitorului, evident tot la nivelul convenției. Următoarea etapă a fost inversarea spațiului: de multe ori *scena* a devenit un loc al publicului și *stalul*, locul de desfășurare al spectacolului. Astfel actorii au coborât uneori în stal printre spectatori și atunci unghiul de privire s-a diversificat. Astfel, s-au desfășurat primele tentative în a provoca imagine, nu doar teatrală, ci și în fază incipientă, cinematografică. Prim-planul atât de indispensabil astăzi în

cinematografie se pare că își are originea în teatru. Astfel, Erich von Stroheim (actor, regizor de origine austriacă), afirma despre Griffith: „El a fost cel care a inventat primul, cu intenția de a permite și celor plasați mai departe să vadă mai deslușit expresia personajelor din film, aşa cum cei avuți își îngăduiau luxul de a privi prin binoclu ceea ce îi interesa mai mult într-un spectacol de teatru”.

Andriy Zholdak, considerat „copilul rebel” al teatrului european, aflat mereu în gardă, dar și în avangardă, este într-o permanentă căutare, într-o permanentă încercare de înnoire a tehniciilor teatrale prin folosirea noilor media care abundă în spectacolele sale, prin școala pe care a urmat-o (a fost elevul celebrului regizor de teatru Vasiliev), neîndepărțându-se nici de modalitățile de expresie teatrale clasice (acordă o mare atenție și însemnatate textului). A început repetițiile la spectacolul *Othello?* prin a-i pune pe actori să deseneze, să asocieze fiecărei scene o imagine. Unul dintre interpreți a desenat o muscă, zumzetul ei devenind fondul sonor obsesiv pe parcursul întregii prime scene. De asemenea, actorilor le-a revenit sarcina de a identifica și număra toate verbele din text, această reducție la verb a piesei lui Shakespeare dând spectacolului un ritm unic neteatral, cinematografic. Recunoaștem aici o esențializare filmică a desfășurării piesei de teatru, o scenarizare cinematografică a lui Zholdak. Aplicarea construcției scenariului cinematografic de către regizorul ucrainean o regăsim în toate creațiile sale. Poate, cel mai clar, acest procedeu e prezent în *Viața cu un idiot*, unde sunt redate imagini provenite de la cele trei camere care filmează *live* acțiunea, sau unde sunt proiectate filme cu acțiuni petrecute în afara spațiului de joc convențional, din trecut sau din viitor, ori pur și simplu acțiuni-gânduri,

acțiuni-vise ale personajelor-proiecții din filme de cinema la care încești personajele spectacolului de teatru devin spectatori și ale căror destine și tipuri de comportament sunt direct influențate de modul în care există personajele din filmele pe care le vizionează. Dificultatea actorului constă în a interpreta ca în producțiile cinematografice, având partener camera, partenerul uman fiind în aceeași încăpere și răspunzându-i tot prin intermediul unei camere de luat vederi, toate acestea sub privirile spectatorilor care asistă, în același timp, privind la ecrane, la un film. Spectatorii se pot crede în același timp la cinematograf sau, privind în scenă, la un spectacol de teatru.

Acest tip de exprimare teatrală, puternic „afectată” de multimedia, în care sevențele extra-scenice ce pot fi filmate în spațiul exterior celui teatral și aduse înăuntru, înaintea martorilor, recurge la a transforma în imagini bine definite, nu doar povestite și descrise verbal în teatru clasic, poate fi comparată cu acel norișor de deasupra capetelor personajelor din revistele cu desene animate în care, într-un mod ideatic, ne sunt prezentate gândurile ascunse ale protagonistilor. Această posibilitate de a viziona un spectacol de teatru sau a te crede la cinematograf sau amândouă laolaltă, această diversitate de acțiuni reale și virtuale, prezente sau viitoare, dau spectatorului posibilitatea de a-și monta, în timp real, într-un mod personal-optional, propriul său spectacol de teatru-film.

Posibilitatea receptorului de act teatral de a vedea în direct acțiuni din afara spațiului scenic (scena devenind practic moartă), cu ajutorul camerelor de filmat mobile, dă noi tendințe teatrale o notă distinctă, în pas cu noile tehnologii care ne copleșesc și ne creează o tot mai mare dependență și o posibilitate de

exprimare artistică asupra căreia, cred eu, merită să ne aplecăm atenția. Din punctul de vedere al jocului, actorul (atât de neglijat de alți regizori iubitori de imagine ce pun actorul în rând cu lumina, scenografia detronându-i supremația și importanța principală în spectacolele de teatru din anumite vremuri), este poate interesant de analizat pentru complexitatea jocului actoricesc ce oferă o asemenea de montare. Astfel, actorul, în acest caz, este provocat să abordeze cel puțin trei tipuri de joc, acela pentru care s-a „antrenat” într-o școală de teatru tradițională, adică expunerea directă înaintea spectatorului cu tot ce implică o astfel de abordare.

Întâlnirea cu jocul în fața aparatului de filmat în spectacolul de acest tip și în spățiu în *Viața cu un idiot*, conține și filme de sine stătătoare, filmate în afara sălii de teatru și redate prin proiecții către spectatori. Ce mi se pare nou și inedit este tipul de joc pe care trebuie să-l abordeze actorul când, în același timp poate fi văzut direct de către ochiul spectatorului, fără intermedierea camerei de filmat, sau jucând *live*, având camera drept partener. În acest ultim caz, putem afirma, în deplinătatea cunoașterii, că actorul este pus în fața unei noi și inedite provocări. Binecunoscut fiind faptul că între interpretarea unui rol pe o scenă, și apariția în fața unei camere de luat vederi, între aceste două tipuri de abordare în cazul nostru, a acelaiași demers artistic, este o diferență colosală. Deci, putem concluziona, fără a ne arăta pretenția unei descoperiri, că asistăm la un nou tip de joc actoricesc.

De asemenea, Robert Wilson, creator de mari spectacole contemporane, care merge până într-acolo încât îndeamnă la incendierea școlilor de teatru tradițional, afirmând că în teatru îl interesează imaginile și nu mesajele, nu caută explicații, ci arată structuri, nu răspunde

la întrebarea „de ce”, ci îl interesează „ce” și „cum”, stimulând astfel libertatea spectatorului de a interpreta. Limbajul său teatral este special, tradiționala scenă de balet în cutia neagră: culoare laterale măscate cu negru, covor de scenă negru, pentru a evita reflexele de lumină, o folie de protecție ca fundal, în culori mereu schimbătoare, un spațiu negru în care fiecare element poate să apară separat.

Puținele obiecte folosite pe scenă sunt lucrate ca structuri de sine stătătoare și nu definesc un spațiu realist, actorii și cântăreții lui Wilson poartă machiaje expresive: fețe albe, buze roșii, sprâncene negre, frizuri în colțuri. Costumele, de asemenea, nu se prezintă realist, ci expresiv, sunt realizate din materiale neobișnuite, în mod simbolic monocrome. Limbajul corporal al actorilor nu este psihologic, ci unul specific pantomimei sau dansului, actorii execută gesturi mari, mișcări circulare în marginea scenei sau în profunzimea ei, spre cicloramă. Wilson transmite vocile prin intermediul microfoanelor individuale,

astfel vor deveni separate de corpuri și vor deschide o a doua scenă, acustică. Lor li se adaugă adesea efecte sonore amplificate, iritante, comice sau de filme horror. Lumina funcționează ca un actant independent, care nu crează un spațiu, ci izolează gesturi, atitudini, obiecte, fie prin culoare, fie printr-un spot de întărire extrem de strâns, fie prin siluete, aproape întotdeauna prin iluminarea din lateral, care decupează scenă în zone de lumină și zone de întuneric.

Și unii regizori români (Alexandru Darie, Victor Ioan Frunză, Alexandru Dabija, Radu Afrim) au folosit și folosesc încă imaginea cinematografică în sensul decupării textului teatral în secvențe și prezentarea unor imagini care sunt fie compuse în jocul luminii, fie beneficiază de efecte multimedia, imagine de fundal, televizoare, posibile multiplicări în imagine a unor scene de teatru, momente extrascenice prin ieșirea în exterior cu ajutorul imaginii filmice, toate acestea dând spectacolului multiple dimensiuni.

Viața cu un idiot, de Victor Erofeev, regia Andriy Zholdak,
Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu

©Louis Guermond



Astăzi suntem departe de ceea ce altădată însemna suveranitatea textului teatral. Astfel, de multe ori, piesele de teatru și, mai ales, marile piese de teatru, devin, pentru regizori, pretexts teatrale pentru a-și defini o vizionare. În 1925 Abel Gance (cineast francez născut la Paris la 25 octombrie 1889), spunea (într-un articol apărut în *L'Art cinematographique* la Paris în 1927): „Timpul imaginii a sosit!”.

Plecând de la realitatea zilelor noastre, în care aproape nu există punere în scenă fără a se folosi mijloace specifice cinematografului, putem afirma, la rândul nostru, că timpul imaginii cinematografice în spectacolul de teatru contemporan a sosit.

Dacă facem o incursiune printre marile spectacole care au impus elemente cinematografice, ne putem gândi la *Nepotul lui Rameau*, în regia lui David Esrig, unde acel joc al oglindilor mânuite de marele actor Gheorghe Dinică, decupa filmic fragmente din spectacolul de altfel destul de static, propunea tot felul de imagini reflectate, de la publicul din sală, până la personajul Rameau (interpretat de Marin Moraru) și până la imaginile deformate ale mânuitorului (Nepotul – Gheorghe Dinică). La acest spectacol s-a repetat vreme de un an – de reținut fiind faptul că, în formula de manevrare a oglindilor, s-a repetat trei luni, fiind necesare anumite semne indispensabile construirii de imagini. Evident, era perioada când lipsea componenta multimedia și tehnica avansată. Astfel, oglinda nu reprezintă obiect teatral cu semnificație, ci este element purtător de imagine figurată și transfigurată.

Unul din cele mai comentate spectacole ale anilor '70, *Hamlet* în regia lui Dinu Cernescu, propunea imagini (este poate primul spectacol în care nu apare

fantoma tatălui, ci doar o reflexie în oglindă a lui Polonius – astfel se acreditează ideea că adevărul despre moartea tatălui îl află de la oameni și nu de la închipuirile premonitorii) și provoca momente în care spectatorii, alături de actori, petrec clipe de panică (la un moment dat, sala se închide cu lanțuri și e păzită, dând sentimentul celor dinăuntru că se află într-o capcană).

Leonce și Lena al lui Georg Büchner propune suite de imagini anticipând, într-un fel, efectul multimedia de mai târziu.

Liviu Ciulei, ca și Lucian Pintilie, nu au beneficiat de tehnica pe care o propun, în spectacolele lor, Andrei Șerban, Silviu Purcărete sau Robert Wilson, dar, privind atent spectacolele (unele din ele doar din seturi de fotografii), putem să deducem ideea de decupaj teatral cinematografic și în cazul celebrelor spectacole *Revizorul*, *Leonce și Lena* sau *Livada de vișini*.

Impresionant, în sensul multiplicării planurilor teatrale în imagini, este spectacolul Cătălinei Buzoianu, *Dimineața pierdută*, adaptare după romanul Gabrielei Adameșteanu; Cătălina Buzoianu folosește un element strict cinematografic: *flash-back*-ul; se joacă cu timpul și cu spațiul în același fel în care îl propune cinematograful. Unele scene sunt elongate, spațiile teatrale sunt împărțite și separate prin lumină și funcționează în tempi diferiți, ca o anticipare a montajului paralel, specific filmului, iar tot acest amestec de imagine și convenție teatrală provoacă receptorului o incursiune într-un timp istoric de zeci de ani.

Andrei Șerban surprindea, în 1990, publicul românesc cu *Trilogia antică* (spectacol care mai fusese realizat la Teatrul La MaMa din New York), prin anularea aproape completă a ideii de scenă, care se regăsea abia în ultima parte cu *Medeea*. Subsolurile Teatrului Național din București au devenit, în viziunea lui

Andrei Șerban, adevărate labirinturi, în care actul teatral era construit în funcție de actori, dar și de spectatori. Aceștia participau la eveniment și chiar se implicau în tablourile de mare expresivitate, atât vizuală cât și interpretativă.

Dar, poate cazul cel mai evident, în ceea ce privește amestecul de teatru cu cinematograf, este Silviu Purcărete: *Danaidele*, *Ubu rex*, *Richard al III-lea* și, mai ales, *Metamorfoze* și *Faust*, reprezentă maniera clară în care mareale regizor impune un spectacol vizual. Pentru aceasta, regizorul folosește ecrane și obligă de multe ori publicul să privească spectacolul din unghiuri diferite.

Dacă discutăm despre imagine cinematografică, multe din spectacolele lui Peter Brook, Liubinov și mai ales Robert Wilson au atins perfecțiunea. *Visul unei nopți de vară*, pus în scenă de Peter Brook, nu folosește efectul multimedia, ci, mai degrabă, forma umbrelor chinezești. În fața unor scene se află mai multe rânduri de cortină-voal, în tonuri de alb și gri, care se ridică treptat și redimensionează prin colorit și lumină întreg tabloul teatral.

Personajele sunt la început umbre, apoi capătă contur și, când ultima cortină-voal se ridică, lumina se schimbă, personajele fiind luminate în *contre-jour*, deci lumina este pusă intenționat pe spectatori, care fac eforturi să îi vadă, să îi perceapă. Această tehnică de tablou imagistic difuz este specifică cinematografului.

Aceeași căutare în zona imaginii este specifică și creației lui Alexandru Darie (*Săptămâna luminată*, *Amadeus*, *Orfeu și Euridice*), Victor Frunză (*Dragonul, Apa*) și Radu Afrim (*De ce fierbe copilul în mămăligă și Trei surori*) – acesta din urmă ajunge chiar la performanța de a dubla în unele spectacole imaginea teatrală cu cea cinematografică, momentul teatral

petrecându-se concomitent pe scenă, dar și pe un ecran. Această dublare nu are doar valoare spectaculară, ci, la un moment dat, jocul de pe ecran începe să fie diferit (*Povestiri despre nebunia noastră cea de toate zilele și Plaja*).

Între convenție teatrală și elemente specifice multimedia

În timp ce spectacolul teatral devine, în foarte mare măsură, și spectacol cinematografic, filmul, la rândul lui, preia și își asumă elemente teatrale și, nu întâmplător, mari regizori ai lumii au filmat nu doar povești, ci și spectacole.

Au fost voci, din rândul criticii, care au considerat acest fenomen drept teatru filmat sau parabolă teatral-cinematografică, au existat și alte păreri prin care, odată cu ideea de spectacol, filmul își pierde din veridicitate, iar impactul este doar decorativ sau estetizant, dar noi nu suntem în măsură să comentăm acest lucru punându-ne pe o poziție sau pe alta, ci ne vom mulțumi să semnalăm fenomenul, mai ales că el nu este un „accident”, ci o estetică cinematografic-teatrală asumată. Cazurile pe care le punem în discuție sunt: Federico Fellini, Ermano Olmi, Lars von Trier, Peter Greenaway și cel al curentului minimalist.

Ce pot să fie *Satyricon*, *E la nave va* sau *Casanova* decât montări de mare anvergură filmate de Fellini? El a parcurs, de-a lungul existenței sale, drumul de la neorealism (*Şeicul alb*) la postneorealism (*La strada*, *Nopțile Cabiriei*) la cinema-ul plin de propriile fantasme (8 ½) până la convenția teatrală transpusă filmic.

Lars von Trier propune un experiment extrem de interesant la nivelul spațiului cinematografic: peretii sunt doar

semne de cretă pe un platou, ușile nu există, dar se aude zgomot atunci când le deschizi, decorul este minimal, amintind de Teatrul sărac al lui Grotowski. Și totuși, spectatorul, șocat, la început, de acest tip de convenție, și-o asumă treptat, fiindcă jocul actorilor și, mai ales, montajul cadrelor, sunt pur cinematografice, amintind de Dogma 95.

Dar filmul spectacol-total îi propune Greenaway cu *Pillow Book*, unde ecranul cinematografic devine multiecran cu secvențe ce se petrec în paralel, personajele vorbesc și, în același timp, vorbele lor sunt supraimpresionate pe ecran, avem de-a face cu toate efectele specifice multimediei (infraecrane, chromakei, retroproiecție) într-un spectacol în care teatralitatea vine din jocul actorilor și din gesturile lor.

Aminteam de Teatrul sărac al lui Grotowski („o scenă goală, un scaun, poate și o pânză, și multe idei”) pentru a justifica starea actuală a filmului de autor, fie că autorul se numește Ermano Olmi, fie că e vorba de frații Dardenne sau de Tânărul cinematograf românesc: Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Cornelius Porumboiu. Ce înseamnă planul-secvență în *Moartea domnului Lăzărescu* (Cristi Puiu) sau memorabilul plan-secvență al mesei aniversare (4, 3, 2 – Cristian Mungiu), sau secvența DEX, din *Polițist, adjectiv* – Porumboiu, decât filmarea unor scene convențional-teatrale, așa cum, în celebrul film *La mulți ani, doamnă*, Ermano Olmi ne propune aproape o piesă de teatru de sorginte ibsenian-strindbergiană. Să exemplificăm: un salon în care sunt adunați descendenții unei ilustre doamne multimiliardare, în care toți o aniversează și toți se roagă în taină să moară. Bătrâna doamnă este aproape o fantoșă, fiecare gest al ei, fie că este o înclinare a capului, fie că e o simplă mișcare a mâinii, este

interpretat în diverse feluri de cei care o urmăresc în permanență cu privirea. În încăpere este adus cu fast un imens pește marin preparat pentru petrecere. Ciudat! Capul peștelui seamănă identic cu cel al doamnei. Invitații sunt aproape șocați de preferința culinară a bătrânei, dar totul se desfășoară într-o mimare a sentimentelor profunde. Scena de aproximativ cinci minute este filmată dintr-un singur cadru și ai de multe ori sentimentul că te află în fața unei scene de teatru Kabuki jucată de europeni. Era firesc ca Ermano Olmi, regizor de prestigiu mondial (Palme D’Or la Cannes pentru *Arborele cu saboți*) să apeleze la prim-planuri, planuri-detalii sau elegante mișcări de aparat (*travelling-uri* sau *dolly*), dar el nu o face, ci păstrează acel sentiment nu doar de claustrare, dar și de panică, pentru că această „scenă de teatru” într-un singur unghi aproape că te sufocă.

Iluzia teatrală și iluzia filmică

Când discutăm despre cinematograf și teatru, punem în ecuație două iluzii: iluzia în fața unei pânze cu umbre mișcătoare și iluzia unei convenții pe care spectatorul și-o asumă întrând nu doar într-o sală de spectacol, ci într-un timp istoric, într-o poveste sau într-o suită de imagini provocate de gândul unui autor. Poate tocmai de aceea, mulți creatori au încercat să suspende iluzia și să contureze mai bine evenimentul teatral sau cinematografic ca fapt de existență, ca realitate, implicând spectatorul în acest demers. Așa se explică faptul că aparatul de filmat la Lars von Trier este, de fapt, unghiul spectatorului; el nu doar asistă, ci intră în poveste, merge alături de personaje, aproape că dialoghează cu ele.

În procesul de dedramatizare și de deteatralizare, regizorul de teatru a scos spectacolul de pe scenă (fie ea și amplificată de efectul cinematografic), în alte spații neconvenționale în care spectatorul poate să treacă peste actul de creație sau poate să se oprească să-l privească și să-l comenteze. A dispărut, astfel, elementul care îl isteriza pe Gordon Craig, anume „privirea leneșă și aristocrată din stal”. Într-unul din spectacolele realizate de acest mare om de teatru, un actor venea în avanscenă, privea rândul întâi și doi, cu domni îmbrăcați în frac și doamne elegante, apoi tăia la vedere doi cocoși împroșcând cu sânge asistența și provocând un scandal îngrozitor. Gestul acesta, pe care îl vom numi „gest teatral”, conținea, într-un fel, dorința autorului de a implica spectatorul, de a-l face să trăiască emoția, fie și la nivel visceral. Sigur, acest deziderat nu se putea împlini decât printr-o violentare, fiindcă, lucru curios și totodată comic, după câteva reprezentații, cele mai cerute locuri erau în primul și al doilea rând, spectatorii așteptând și chiar dorindu-și reluarea acelui gest teatral. De câteva ori el nu s-a mai repetat, fiindcă Craig a propus altceva, mereu altceva.

Ieșirea teatrului din spațiul scenic nu ține, cum ar părea la prima vedere, de o estetică scenografică, ci de o idee pe care am putea-o sintetiza în formula „lumea e un teatru”, iar fiindcă lumea e un teatru, aceasta poate să-și spună poveștile în stradă (parte din spectacolul *Pescărușul*, unul din primele realizate de Cătălina Buzoianu la Timișoara) în tramvai (*Un tramvai numit Popescu*, regia Gavriil Pinte), în hale dezafectate (*Faust*, Silviu Purcărete), în piscine (*Metamorfoze*, Silviu Purcărete), în tuneluri și hrube (*Trilogia antică*, Andrei Șerban), în mijlocul spectatorilor, anulându-se scena (parțial în *Hamlet*, Dinu Cernescu și *Trei surori*, Radu Afrim). Spectacolele s-au jucat și în ruine antice cu corăbii care veneau dinspre mare (primele experiențe ale lui Purcărete la Constanța), în cetăți medievale, sau pur și simplu în bistro-uri, sau cafenele, în formula *one man show*, ori *one woman show*.

Nu întâmplător, tendința unor mari festivaluri de teatru (vezi Avignon) este aceea de a diversifica spațiul teatral și a provoca montărilor imagine specific cinematografică. Datorită faptului că beneficiază de spații diverse, Sibiul a



Un tramvai numit Popescu,
după Cristian Popescu,
regia Gavriil Pinte,
Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu

propus, prin festivalul său internațional, formule ce pot părea experimentale, dar care nu fac altceva decât să revalueze statutul teatrului astăzi.

Ca și criticul de teatru, care nu mai poate comenta fenomenul fără să țină cont de cinema, și receptorul s-a modificat ca tip de percepție. El este asaltat de imagini mai mult decât de cuvinte, pagina de carte (Paul Elouard făcea un elogiu paginii de carte, aproape sacralizând gestul lecturii) a fost înlocuită cu pagina de internet, momentul teatral nedecupat regizoral devine lung și anevoiește în a fi receptat și, astfel, prin diversitatea spațiilor și prin punerea în diverse situații a receptorului, evenimentul teatral poate să ducă acum la acel catharsis pe care altădată, cu mii de ani în urmă, actorii înălțați pe coturni, îl declamau alături de corul antic tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide. Percepția de atunci, aproape de tip religios, este înlocuită astăzi cu un amestec de placere, interes, curiozitate.

Spații teatrale neconvenționale: Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

Scoaterea spectacolului de teatru din „cutia neagră” convențională, în stradă sau spații neconvenționale, oferă o privire cinematografică actului teatral. Aceste noi spații teatrale sparg convenționalitatea și perpendicularitatea perspectivei teatrale clasice și lasă loc unei noi percepții a spectacolului de teatru, în acest caz, aflat într-o continuă modificare, în funcție de fenomenele meteorologice neartificiale, dacă spectacolul se desfășoară în spații deschise, în funcție de „martorii” prezenti, veniți în mod deliberat să asiste, sau de cei în trecere, mai curioși sau grăbiți, în

funcție de poziționarea față de reflectorul natural (soarele), sau în funcție de picurii de ploaie.

Don Quijote, jucat în Piața Mare a Sibiului, poate deveni, în acel decor conceput de scenografi diferiți, alcătuit din Biserică și Primărie sau Muzeul Brukenthal, sau din acei ochi celebri ai Sibiului din acoperișurile clădirilor, mult mai personal.

Copilul aflat pe umerii tatălui său vede un alt spectacol decât tatăl și un cu totul altul decât un turist aflat dincolo de geamul cafenelei, bând o cafea și ascultând o cu totul altă muzică decât cea din piață. Astfel, unghiul de privire este unul cinematografic, unic. Am încercat – și lucrul acesta ne preocupă – să înțeleg rațiunea estetică pentru care teatrul a împrumutat (și se pare că în ultima vreme o face tot mai mult, devenind aproape dependent), componenta vizual-cinematografică, reducând de multe ori actorul – altădată principalul purtător de mesaj –, la un semn, o convenție, sau la o formă de grup la fel de vizuală ca și efectele multimedia pe care le-am văzut și în care am jucat.

Dincolo de sentimentul de frustrare întreținut de ideea actor-detonator, de replica cu faciesul luminat de projector și care capacitează receptorul, putem constata că arta teatrală, și modalitățile ei de exprimare s-au modificat substanțial și astăzi avem mari spectacole jucate în multiple spații, pe formula cinematografică a planului unu, doi și trei, cu multi-ecrane cu imagini și uneori chiar filme integrate, mergându-se, în fapt, pe ideea spectacolului de autor, unde regizorul-autor total se prezintă ca un mare dirijor de orchestră, iar membrii orchestrei sunt actorii, lumina, imaginea, spațiul teatral, scenografia, efectele sonore.

Astfel prezentându-se realitatea teatrală a zilelor noastre, se impun niște întrebări la care să reflectăm cu seriozitate. De unde această nevoie de imagine în mișcare pe care tot mai mulți creatori de teatru o simt indispensabilă și pe care o imprimă în spectacolele lor? Oare este acest nou val de căutare a imaginii în detrimentul cuvântului determinat de o societate sclavă și dependentă de imagini? „Poate că a trebuit să treacă un timp ca cinematograful și răspândirea lui atât de mare să inițieze publicul deprins doar cu dezvoltarea dramatică a subiectului într-o percepție nouă a frumuseții plastice, a captării și fixării ritmurilor luminii” (Canudo), și astfel, prin film, teatrul, o artă tot mai ermetică și, cum spunea un comentator, tot mai acaparată de intelectuali și tot mai inaccesibilă „vulgului”, să se autoredefinească cu ajutorul tehniciilor cinematografice pe care, alături de celelalte arte, l-a născut și ajutat întru desăvârșire? Până unde și cât din arta cinematografică ar trebui să adopte teatrul, în aşa fel încât să renască în interiorul definirii sale, pentru ca astfel să nu se confunde cu filmul? Care este proporția, măsura (despre care Shakespeare vorbea referindu-se la actori și care, iată, teatrul însuși este nevoit – întru redefinirea sa, la care asistăm și participăm, poate hotărâtor, într-un mod activ –, să o găsească)? Poate teatrul, apelând la mijloace cinematografice specifice și, totodată, păstrându-și specificul de *viu*, de acum acel transfer de energie actor-actor-spectator, să mai estompeze din supremația atât de vizibilă astăzi a filmului, nevoia de scoatere a spectacolului de teatru?

Călătoria de la Sibiu la Rășinari și return cu tramvaiul în care are loc un spectacol de teatru, *Un tramvai numit Popescu*, în regia lui Gavriil Pinte,

după texte antume și postume ale lui Cristian Popescu, poate echivala cu acea călătorie cu vagoneta din *Călăuza* lui Tarkovski, în care decorul se modifică la fel ca și în film, în fiecare secundă, lucru imposibil de realizat în teatrul tradițional. Spectacolul începe încă înainte de întâlnirea actorilor cu publicul plăitor, începe încă din curtea depoului, unde șoferii autobuzelor garate reacționează la apariția inedită a tramvaiului. Acestea este, în mod neobișnuit pentru ei, plin de mirese și de bărbați îmbrăcați în haine de nuntă. Perspectiva asupra spectacolului pe care o resimt spectatorii-călători este modificată de sunetul specific rulajului roților tramvaiului pe șina de fier, de autovehiculele ce rulează în paralel pe șosea și care, într-un mod viu și activ (sonor și prin *flash-uri*, prin încetinirea vitezei, prin fotografiere, etc.), contribuie la felul unic și filmic de percepere a spectacolului teatral.

„Afară ninge... eu sunt” este o replică a personajului central al piesei, care capătă valențe diferite în funcție de starea vremii. Când este iarnă și ninsoarea cade, această replică împinge ochiul spectatorului să constate un adevăr imediat și necondiționat. Pe când, spusă la ora trei după-amiaza, într-o zi de vară, la 30 de grade, ea capătă imediat alte valențe. Călătoria aceasta pe șine a spectatorului poate echivala cu un *traveling* de zece kilometri ce îi dezvăluie acestuia, mereu, alt și alt cadru.

Trecând la unul dintre cei mai fecunzi creatori de teatru ai momentului, Silviu Purcărete, regizor influențat de imaginea filmică și de posibilitățile nelimitate ale cinematografiei, trebuie precizat faptul că el și-a creat un stil inconfundabil. Astfel, aproape că nu există montare care să nu apeleze la tehnici utilizate în realizarea filmului, nu există spectacol fără trucuri,



Metamorfoze, după Ovidiu, regia Silviu Purcărete,
Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu

fără decupaj, proiecții, fără o poetică cinematografică.

Metamorfoze după Ovidiu, spectacol realizat sub bagheta regizorului Silviu Purcărete la Luxemburg, în 2007, cu prilejul împărățirii titlului de Capitală Culturală Europeană de către Luxemburg și Sibiu, spectacol reluat în urbea lui Hermann doi ani mai târziu, vine în sprijinul afirmațiilor de mai sus. Jucat inițial la Luxemburg, într-un cadru alcătuit din curtea unei foste abații, devenite pușcărie, astăzi un frumos și foarte cochet centru cultural, curte traversată pe una din laturile ei de un râu natural și închisă pe aceeași latură de o formațiune stâncoasă impunătoare, acțiunea spectacolului s-a desfășurat efectiv într-un bazin amenajat: focul, cerul și apa intrau în armonii nebănuite. Acest spectacol „pe jumătate teatru, pe jumătate instalație plastică-

panorama”, este extrem de vizual, cu imagini pregnante. Este, de fapt, o traducere în imagini a *Metamorfozelor* lui Ovidiu. Aici întâlnim, de asemenea, acele elemente specifice cinematografiei, iar acțiunea ce se desfășoară sub ochii spectatorilor este permanent pigmentată de filme de sine stătătoare care, proiectate pe zidul natural al fostei cetăți, modifică aproape total timpul de percepție al spectacolului. Pe râul ce curge în paralel cu scena, la sfârșitul reprezentăției, va trece o corăbioară cu pânzele incendiate, de fapt incendiate de proiecția ce conține flăcări și care cade perfect peste pânzele trapezoidale ale ambarcațiunii, care vor arde, cu adevărat și deloc mai spectaculos, abia în ultima seară a ultimei reprezentății.

Faust, după Goethe, în regia aceluiași Purcărete, desemnat la Festivalul de la Edinburgh cel mai bun spectacol în 2008, și cu mare succes de casă la noi în țară, (mentionăm toate astea nu dintr-un interes special pentru premii care, după părerea noastră nu au, de cele mai multe ori, legătură cu arta, criteriile fiind uneori de altă factură, ci doar din dorința de a semnala interesul publicului pentru spectacolele de teatru în care imaginea primează) nu dezmine stilul teatrului – imaginea lui Purcărete se încadrează perfect în tendințele generale ale teatrului contemporan.

Construit într-o locație specială, o hală a unei fabrici comuniste, dezafectată acum, decorul delimită două spații de joc: laboratorul doctorului (care este folosit și ca sală de cursuri pentru discipoli) și un spațiu pregătit special pentru Noaptea Valpurgică, care devine activ ori de câte ori peretele din spate se deschide. Ferestrele mari, de palat, sunt periodic inundate de proiecții cu imagini ce descriu și subliniază acțiunea în desfășurare, astfel, vorbindu-se despre

primavera printr-o proiecție ce sugerează și spațiul exterior ce se vede prin ferestre. Se încearcă o aducere a atmosferei de *primavera*.

Spectacolul abundă de efecte speciale, de proiecții și de tehnică. Publicul este, la un moment dat, ridicat din stal și purtat prin hală, pentru a lua parte la marele dezmaț al Nopții Valpurgice, ce are loc în cel de-al doilea spațiu. Aici, acțiunile se desfășoară de multe ori în paralel, mai aproape de unii spectatori și mai departe de alții; astfel, cei prezenți sunt obligați să-și creeze propriul montaj pe loc, alegând ce cred de cuviință. Trecerea unor actori agătați în hamuri și purtați de o macara rămasă din dotarea halei, ce încă mai funcționează, pe

deasupra spectatorilor, creează acestora un unghi cinematografic frecvent regăsit în producțiile cinematografice și aproape imposibil de realizat într-un teatru convențional.

Nu știm dacă teatrul face bine adoptând forme de manifestare specifice cinematografului, sau dacă autorii de film nu trădează atât de rafinat la începuturi identitatea cinematografică. Știm, însă, că acest schimb, aproape involuntar, există și va exista, apoi mai știm că a dat artei, în general, capodopere incontestabile. Rămâne de văzut și asta doar timpul, evoluția umanității și a tehnicii o va scrie, cine va pierde teren sau, mai rău și de nedorit, va dispărea.



Bibliografie:

- Balazy, Bela, *Arta filmului*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957
- Carabăț, Dumitru, *Studii de tipologie filmică*, București, editura fundației PRO, f.a.
- Faure, Elie, *Funcția cinematografului*, București, editura Meridiane, 1971.
- Lawson, John Howard, *Film și creație. În căutarea unei structuri și a unui limbaj audiovisual*, traducere din limba engleză de Laura și Dorian Costin, București, Editura Meridiane, 1968
- Lindgren, Ernest, *Arta filmului*, cuvânt înainte de Marius Teodorescu, traducere din limba engleză de Simona Balamace, București, Editura Meridiane, 1969
- Martin, Marcel, *Limbajul cinematografic*, prefată de Florian Potra, traducere de Matilda Banu și George Anania, București, editura Meridiane, 1981

Dan Glasu

I. L. Caragiale: exegese scenice din ultimele decenii ale secolului XX

Concepții și viziuni regizorale: Sică Alexandrescu; particularități scenografice în *O noapte furtunoasă*. Note pe marginea *Caietelor de regie*

Afirmația este aparent riscantă, dar o vom dezvolta în cele ce urmează: raportat la creația artistică a lui Sică Alexandrescu, s-ar putea obiecta că ceea ce a intenționat acest regizor a fost tocmai reproducerea scenică într-o modalitate cât se mai poate mai fidelă a universului comic caragialean. Aparatul critic pe care regizorul îl pune la dispoziția cititorului *Caietelor de regie* este edificator în acest sens, declarându-se, în repede rânduri, adeptul unor montări după Caragiale care să respecte în cel mai mic detaliu litera de lege a autorului, ca și contrapunct la montările interbelice, unde accentul a fost mutat spre comicul de situație, de exemplu. Vom ține cont, evident, de contextul

istoric în care Sică Alexandrescu a elaborat aparatul critic despre care vorbim (perioada imediat următoare celui de-al Doilea Război Mondial, când era absolut obligatoriu ca artistul creator să pună accentul pe mecanismul social al operei de artă) și vom trece peste anumite afirmații ale regizorului cu privire la sensul actului artistic. Așadar, se poate obiecta prin următoarea formulă, căreia sperăm că îi va fi trecută cu vederea lipsa academismului: „Dacă Sică Alexandrescu spune negru pe alb în introducerea la *Caietele de regie* că a dorit un produs artistic în litera și spiritul textului caragialev, cum se mai poate vorbi despre originalitate în contextul creației sale regizorale?”.

Ei bine, răspunsul este destul de simplu: originalitatea exogezei scenice a acestui regizor rezultă tocmai din faptul că a dorit o ancorare puternică în directivele autorului. Astfel, demersul s-a constituit într-o deschidere de drum, într-un punct de start care să aibă ca și kilometru zero indicația precisă, exactă, poate chiar „matematică” a lui Ion Luca Caragiale. Ceea ce Sică Alexandrescu nu spune în aparatele critice din *Caietele de regie*, dar lasă să se poată citi în subtext, ca și în spectacolele sale, de exemplu, este că a purtat un deosebit respect personalității artistice a ACTORULUI cu care a colaborat, ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că i-a permis acestuia să își pună în valoare fiecare detaliu care ar putea aduce un plus de expresivitate scenică situațiilor din comedii.

De-a lungul studiului, vom discuta mai pe larg despre o problemă pe care acum ne mulțumim să o semnalăm doar: receptarea exogezei scenice a lui Sică Alexandrescu prin mijloacele din ce în ce mai pretențioase ale paradigmelor postmoderne, în care (încă) ne aflăm, iar cei mai în măsură să răspundă la provocare sunt, în primul rând, reprezentanții tineri ai publicului. Dincolo de caracterul informativ și educativ al spectacolelor acestui regizor, tindem să credem că publicul știe să recepteze la adevărată valoare produsul artistic ce poartă semnătura lui Sică Alexandrescu. Cele mai importante posturi TV românești transmit, periodic, montările sale, ceea ce este un semn foarte clar că publicul larg le cere și rezonează la paradigma exogezei scenice a marelui director de scenă.

În fond, această apetență pentru punerile sale în scenă înseamnă că miza regizorului a fost una de succes: dorindu-și să monteze textele lui Caragiale, astfel încât să respecte până în cele mai mici

detalii intenția autorului, a reușit un produs artistic care e difuzat și acum, la peste treizeci și cinci de ani de la trecerea sa în neființă, iar publicul îl apreciază și azi *exact* pentru motivele gândite de către Sică Alexandrescu: valoarea de document.

Dimensiunea aceasta a unui produs artistic, valoarea sa de document, nu trebuie ignorată cu nici un preț, ci, mai mult, aplicată cu curaj, ca o etichetă, pe exgeza scenică a lui Alexandrescu. În general, teoria modernă a receptării se ferește de astfel de aprecieri și formulări, considerându-le demodate sau chiar depășite, existând chiar „pericolul” ca statutul de document al unui act artistic să dăuneze intențiilor artistice care au stat la baza conceperii sale. Pentru că lucrăm cu tinerii, fiind mereu alături de ei, mereu aproape de spiritul lor, ne vom permite să afirmăm, cu toată tăria, că statutul de document al exogezei scenice a lui Sică Alexandrescu nu trebuie neglijat cu nici un preț, deoarece, doar prin aplicarea unei astfel de etichete, vom reuși să atragem atenția publicului Tânăr asupra unei laturi importante a valorii spectacolelor pe care acest regizor le-a montat cu comediiile lui Ion Luca Caragiale. În fond, eticheta aceasta este benefică tuturor categoriilor de receptori: în primul rând publicului, aceasta fiind prioritatea zero, dar și practicienilor, oamenilor de teatru, deoarece vor avea mereu un reper, un punct de referință, în jurul căruia să își acumuleze energiile creative.

Iată, deci, pe scurt, cum se manifestă caracterul original al exogezei scenice a lui Sică Alexandrescu. Vom enumera și discuta, în cele ce urmează, componentele majore ale universului său scenic.

Cele patru comedii ale lui Ion Luca Caragiale trebuie să fi constituit o reală obsesie (în sensul bun al cuvântului) pentru Sică Alexandrescu, căci numai aşa



O noapte furtunoasă, de I.L. Caragiale, regia Șerban Puiu, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu

ne putem explica grija pentru detaliu și acuratețe.

Lumea pe care o creaază regizorul în exogeza sa scenică este una în care intenția re-instaurării principiului dramatic aşa cum ar fi fost el perceput de către Caragiale este evidentă. Cele patru capodopere, comediiile, sunt un pretext pentru Sică Alexandrescu de a (re)crea un spațiu și un timp care să aibă aplicabilitate scenică imediată, cu numeroase și potențiale semnificații în contemporaneitatea regizorului.

O noapte furtunoasă

Răsfoind *Caietele de regie*, vom fi impresionați de para-textul lui Sică Alexandrescu. Formula editorială utilizată, extrem de practică, ne postează, față în față, textul lui Caragiale și explicațiile regizorului. Ei bine, trebuie

să mărturisim că aceste explicații sunt fascinante prin abundența și aplacarea lor spre detaliu, constituindu-se într-o formulă textuală a cărei valoare este inestimabilă. Enciclopedic în schematizarea sa, textul regizoral al lui Alexandrescu va fi principalul reper critic de care ne vom folosi în cercetarea noastră.

Pentru început, *O noapte furtunoasă* debutează, în ceea ce privește textul regizoral al lui Sică Alexandrescu, cu ritualul cafelei celor doi amici politici: Jupânu Dumitrache și Nae Ipătescu. Scena textului lui Caragiale este binecunoscută și nu o vom mai comenta – vom atrage atenția doar asupra unui detaliu pe care îl remarcă regizorul: „Ipătescu, în calitatea lui de burlac, înțelege oarecum pe «bagabonți». Poate că nici el nu s-ar da în lături să fie un astfel de «bagabont» în împrejurări prielnice”.¹ Observația ni se pare de o importanță deosebită, pentru că se realizează un fel de complicitate tacită, poate chiar reprimată de către Ipătescu, între sine și „bagabont”. Să avem în vedere faptul că totul se petrece în timp ce Dumitrache maimuțărește corporalitatea „amploaiatului”, schițând felul în care se găsește acesta pentru a ieși seara în târg.

Dialogul dintre cei doi, aşa cum îl imaginează Caragiale, preluat în contextul său de către regizor, este punctat de cacofonii nu doar la nivelul limbajului (... „vreau să zic adică că nevasta mea nu-i din alea cum zisești”...). Este un accident specific vorbirii negustorului, care contrapunctează maimuțăreală pomenită câteva rânduri mai sus. Exprimarea bolovănoasă, este, în fapt, în perfect acord cu substratul ludic pe care îl implică maimuțăreală, cu toate implicațiile legate de joc ale acestei stări. Ceea ce face Jupânu

¹ Alexandrescu, Sică, *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 25



Dumitrache pentru Ipingescu este un mic spectacol, al cărui ritm e marcat de stări animalice, de cacofonii și de treceri bruște de la un registru la altul. În fond, acesta este rostul personajului: să joace un spectacol pentru cei din jur, un spectacol în care ajunge să creadă cu desăvârșire și pe care îl joacă plin de încântare.

Relațiile care se stabilesc în interiorul familiei de pe Dealul Spirii sunt dependente de Jupân Dumitrache, care le va configura pe toate nu după bunul plac, cum am fi tentați să afirmăm, ci după cum îi dictează responsabilitatea sa de negustor. De exemplu: „Este foarte grăitoare maniera în care Dumitrache face prezentarea familiei. Ea ne arată pe de o parte un aspect al educației lui Jupân Dumitrache, care nu se sfiește să se puie pe el în frunte, pentru că e un om încrezut, plin de el. Interpretul va pune relief în cuvântul «eu»; aproape cu același ton, tot atât de apăsat va spune și cuvintele «consoarta mea», iar pe «cumnată-mea Zița» o va adăuga ca pe un apendice. Reiese clar această intenție din redactarea replicii: și anume din faptul că trăsătura de unire dintre substantiv și pronume nu este folosită la «consoarta mea», aşa cum se întâmplă la «cumnată-mea». Se subliniază, cu această ocazie, și rangul mai modest în familie al cumnatei Zița, care, de când a divorțat, măncă pâinea lui jupân Dumitrache. Este o trăsătură caracteristică a stilului lui Caragiale, de a spune atât de mult în expresii atât de lapidare.”² Câtă subtilitate, deci, într-o replică aparent banală, peste care spectatorul, oricât de avizat, poate sări!

Vorbind mai înainte de maimuțăreală Jupânlui atunci când încerca să imite pe

² Alexandrescu, Sică, *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 25

Afișul filmului *O noapte furtunoasă*, de I.L. Caragiale, regia Jean Georgescu (premiera: 1943)

prăpăditul de ampoloaiat care-l chinuise la Union, adusesem în discuție caracterul ludic al personalității sale. Cherestegiul exegzei scenice a lui Sică Alexandrescu recidivează curând, nu maimuțărindu-se, ci imitând fandoseala prețioasă a Ziței, care dorea să fie dusă la Union. Oricum, ludicul momentului va fi oprit de către momentul implacabil al mersului la grădina de vară, căci „Ne ducem. Ședem la o masă mai la o parte...” este rostit pe un ton similar aceluia care prevăstește o nenorocire.

Deja percepem existența a două toposuri în care evoluează personajele noastre și la care acestea se raportează: primul este cel de acasă, cu relațiile sale predeterminate (am văzut cum funcționează configurarea lor scenică atunci când Dumitrache o pomenește pe Zița), iar al doilea este cel de la Union,

care este un topos față de care jupânul are o atitudine, justificată, de respingere, care se manifestă până și în felul în care acesta pronunță numele lui Ionescu: „Se pronunță I-o-nescu”, detașând fiecare vocală, nu «Ionescu» împreunând pe *i* și *o* într-un diftong, aşa cum se spune azi. În epoca în care se desfășoară acțiunea piesei, numele terminate în «escu» nu erau atât de frecvente ca azi. Ele se introduceau atunci, odată cu înscrierea copiilor în școli; iar «Ionescu» vine de la «Ion», un cuvânt în două silabe. Jupân Dumitache își va arăta disprețul său atât față de Ionescu, cât și față de «comediile» lui, prin modul cum va rosti această frază.³

Intrarea lui Chiriac în scenă aduce ritm militaresc spectacolului, cu toate că acesta este în ținută civilă, a venit să vorbească cu căpitanul său despre chestiuni militare. Lipsa sa de omenie față de suferința lui Tache Pantofarul este expresia cea mai crudă a mascaradei militarești pe care o joacă acest personaj, iar îndârjirea de care presupunem că va da doavadă dimineață, când se va duce să-l „ia” pe bietul om este consecința mediului social în care Ion Luca Caragiale și Sică Alexandrescu plasează problematica piesei sale. Pentru a fi un bun exemplu pentru Dumitache, Chiriac trebuie să se dovedească a fi la fel de „scrufulos la datorie” precum este polițaiul Pristanda din *O scrisoare pierdută*. Registrul se schimbă atunci când este vorba despre Ghiță Tircădău, deoarece acesta făcea parte, până mai ieri, din familie. Tonul este mult mai intim, problema este delicată, s-a dezbatut, probabil, de prea multe ori în casa din Dealul Spirii despre „afacerea Tircădău”, care a făcut familia de rușine,

³ Alexandrescu, Sică, *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 29

e mai bine să se mușamaleze problema, deci Chiriac nu-l va lua pe sus pe fostul soț al Ziței. Evident, este o meschinărie, ar fi trebuit ca pe acesta să-l ducă la secție și nu pe Tache Pantofarul, dar sistemul de valori dictează altceva personajelor din piesa lui Caragiale, iar Sică Alexandrescu știe foarte bine cum să își dirijeze energiile exgezei sale spre un astfel de efect.

Analizând, mai departe, modul de compunere al relațiilor dintre personajele din această piesă, vom realiza că cel care guvernează peste tot și toate este Jupân Dumitache, iar rolul de aghiotant (fie-ne permisă libertatea expresiei) revine, pe rând, lui Chiriac (atunci când este vorba despre problemele casei, deoarece cherestegiul are încredere deplină în el) și lui Ipingescu (mai ales în problemele politice dezbatute cu ocazia citirii gazetei). Înspite final, apare în scenă Rică Venturiano, raportul de forțe dintre personaje schimbându-se din momentul în care sunt demascate adevăratale intenții ale studentului la drept. Rică și Jupân Dumitache se vor afla pe o linie foarte sensibilă, aproape pe un picior de egalitate, fiecare fiind un exponent de seamă al unui strat social: Dumitache, al negustorilor, iar Rică al „intellectualilor”. Între aceștia nu se poate pune problema unei relații de subordonare, amândoi sunt „vârfuri”, pentru că sistemul de care aparțin să funcționeze, ei trebuie să conlucreze și să coopereze. Directivele exgezei lui Sică Alexandrescu ilustrează perfect acest raport social, potențându-i fiecare posibil detaliu. Aspectul social al universului comic caragiaesc nu este o dimensiune desuetă, despre care nu ar merita să vorbim, deoarece aici zace un filon deosebit de bogat de posibile particularități ale relațiilor dintre actanți ce pot fi ilustrate scenic.

Lumea din *O noapte furtunoasă*, aşa cum este concepută textual capodopera lui Caragiale, dar şi cum este preluată de exgeza scenică a lui Sică Alexandrescu, este o lume închisă, unde vor fi prea puține consecințele scenice imediate a ceea ce se întâmplă în afara cadrului proxim personajelor. Concepția ermetică de care vorbim acum este o abordare posibilă a textului şi a exgezei scenice, deoarece relațiile sociale odată stabilite într-un astfel de sistem vor funcționa doar între participanții direcți la conflict. Este ca şi cum am spune că *O noapte furtunoasă* este o oglindă a timpurilor autorului (ceea ce este perfect adevărat), având totuși, în vedere faptul că, deși este un obiect care reflectă un anumit nivel de realitate, nu este un tablou total, nu oferă o imagine completă a societății vremii, aşa cum presupunea clișeul care se folosea în perioada lui Sică Alexandrescu (şi nu numai). Regizorul a știut să evite formulări de acest gen şi a fostabil în a folosi oglinda care este textul dramaturgului, pentru a evidenția scenicele aspecte care îl interesau şi preocupaui.

Actul al doilea al piesei ne înfățișează, pe scenă, aşa cum știm foarte bine, pe Chiriac şi pe Veta. Cei doi ies din dormitor, înlănțuiți, el sărutând-o şi mângâind-o cu lăcomie. Ea e mai rezervată, mai înțeleaptă, mai domolită, mai leneşă. Pentru prima dată intervine problema timpului, cu adevărat o dimensiune importantă în această comedie, deoarece de timpul cât îi ia lui Jupân Dumitracă să-şi facă rondurile depinde fericirea celor doi amanți. Evident, cel care îi aranjează cherestegiului durata misiunii sale nocturne este chiar Chiriac, care știe foarte bine să se folosească de subtext şi de mesajul subliminalabil strecurat stăpânului:

„CHIRIAC: Jupâne, da' deseară știi că ești de rond... mergi?

JUPÂN DUMITRACHE: Mai e vorbă! cum să nu merg? De ce m-am îmbrăcat? Nu vezi?

CHIRIAC: Jupâne, da' faci toate posturile? nu-i aşa? Nu sunt multe... până pe la două după douăspce le isprăveşti.

JUPÂN DUMITRACHE: Aşa, cam pe la două după douăspce, ca întotdeauna... Chiriac băiete (*îl trage la o parte*) ia vezi tu... mă știi că am ambiț, când e vorba la o adică, ţiu la... CHIRAC: Lasă, jupâne, că doar nu mă cunoşti de ieri de-alaltăieri.”⁴

Ei bine, cel care trage sforile aici este Chiriac, om de încredere al lui Titircă, iar dacă această activitate îi reușește cu stăpânul, iată că nu este același caz și pentru consoarta adulterină, care se dovedește a fi mult mai puternică decât soțul ei. Aceasta nu cedează, nu mai acceptă nici un moment în plus de amor, deși timp ar mai fi destul. Imaginea de pe scenă este cea a unei femei dârзе, care știe ce vrea, cu totul opusă față de femeia dinaintea episodului amoros, care era disperată, în cel mai melodramatic fel cu putință, că nu o mai iubește amantul. Trebuie să admitem că este nevoie de real talent actoricesc pentru ilustrarea scenei, aşa cum a fost ea imaginată de către autorul textului, dar, mai ales, aşa cum a fost ea gândită de către Sică Alexandrescu. Din punct de vedere regizoral, exgegetul a reușit foarte bine să identifice un moment cheie al textului, pe care să-l paseze apoi actorului, pentru fructificare scenică maximă.

Deci suntem în actul al doilea, furtuna se pregătește să înceapă. Care să fie

⁴ Caragiale, Ion Luca, *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefată de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000, p. 16

momentul ce anunță scenic aglomerarea de forțe și energii dramatice? Acesta nu poate fi decât unul singur: apariția lui Rică Venturiano, care nu dezmine descrierea făcută de către Jupân Dumitache în actul I. Publicistul duce mâna la piept într-un gest plin de avânt romantic, un fel de declarație de amor mută, pe care o face cu grijă de a nu tulbura personajul feminin de lângă el. Indicațiile regizorale ale lui Sică Alexandrescu sunt cât se poate de clare și simple: „El e în lumină, ea în întuneric.”⁵ Contrastul lumină – întuneric este esențial pentru situația ce va urma: un fel de fals moment al adevărului (privit din punctul de vedere al lui Rică Venturiano).

„RICĂ (întorcându-se în genunchi spre partea unde a fugit ea): Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii; da! sunt nebun...”⁶

Am redat replica cu care Rică își face intrarea în scenă pentru două motive. Primul dintre acestea este legat felul în care Sică Alexandrescu înțelege spațialitatea acestei scene: cele două personaje se află, textual vorbind, la două niveluri diferite de înțelegere, așa că regizorul i-a plasat în contrast scenic evident, deoarece unul e în lumină și celălalt în întuneric. Caragiale însuși i-a direcționat înspre două spații diferite, semnificând tot atâtea niveluri de perceptie a corporalității

5 Alexandrescu, Sică, *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă. București, 1956, p. 87

6 Caragiale, Ion Luca, *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 47

celuilalt: Rică este în genunchi, și astfel va sta tot timpul cât îi vorbește femeii, iar Veta este la o oarecare distanță, într-o evidentă atitudine corporală defensivă și speriată. Totul se petrece cu rapiditate, în timp ce Venturiano spune fraza sa cu cursivitatea lucrurilor învățate pe dinafară. Această cursivitate teatrală a lui este contrapunctată de pierderea glasului Vetei, de frică, chemările ei se sting într-un fel de smiorcăială.

Iată, deci, cum mizează Sică Alexandrescu pe lumină și contrast, pe două niveluri opuse de perceptie a problematicii, pe o spațialitate antitetică în exgeza sa scenică. Nu sunt procedee teatrale revoluționare, evident, dar sunt procedee care ilustrează perfect situațiile create de către dramaturg, funcționând pe baza bunului simț teatral, care necesită doar un singur motor dramatic: principiul acțiune/reacțiune, gândit, însă, și ilustrat scenic, în toate implicațiile sale posibile – de la corporalitate și expresie verbală până la configurarea luminii și a spațiului de joc.

Scena descrisă de noi mai sus se rezolvă printr-o soluție extrem de simplă, dar plină de semnificații: Veta aprinde lumina, în timp ce se prăpădește de râs. Tensiunea acumulată dispare deci odată cu lumina și cu hohotul de râs, situația devenind una ridicolă acum, cu Rică Venturiano care își cere scuze și cu Veta care nu mai știe cum să scape de el.

Curajul revoluționar al perechii Dumitache-Ipingescu îi determină să folosească cele mai mari și bombastice cuvinte atunci când încearcă să găsească presupusul amant al Vetei. „Stai! în numele Costituției!” semnifică exprimarea verbală a unui plan existential de referință pentru cei doi viteji. Constituția este tot ce au aceștia mai sfânt pe lume, iar deformarea cuvântului nu trebuie receptată

ca lipsă de cultură ori de informare, ci ca act de creație a unei referințe proprii. Personajele lui Caragiale evoluează într-un nivel particular de existență, aşa cum am mai spus, iar ceea ce înțeleg ei prin „constituțione” este total diferit față de adevărata Constituție. Realizăm, astfel, de ce invocarea lui Ipingescu este gratuită și de ce nu i se răspunde, de ce nu i se execută ordinul.

Abia acum, discutând problematica documentului suprem care este Constituția, trebuie să aducem aminte și de scena citirii ziarului, căci registrul ideatic este identic. Tandemul Ipingescu – Jupân Dumitracă va da dovadă de o deosebită solemnitate în abordarea textului scris. Mergând pe

o abordare socială a situației, este vorba, bineînțeles, de respectul (in)conștient pentru litera scrisă a omului simplu, poate chiar prost, care nu înțelege o iota din țesătura textului. Ziarul, documentul scris, în general, este fereastra prin care personajele lui Caragiale văd lumea. S-a scris mult despre situația aceasta specifică comediiilor dramaturgului nostru și s-au găsit mereu soluții scenice inedite pentru a ilustra situația.

Reținem acum doar că textul scris, indiferent că este ziar sau carte (Zița citește *Dramele Parisului*), ori chiar scrisoare, determină personajele să pună în mișcare energii scenice imense. În fond, aproape toate peripețiile din comediiile lui Caragiale sunt rezultatul jocului cu documentul



O noapte furtunoasă, de I.L. Caragiale,
regia Jean Georgescu (premiera: 1943)

scris, această idee regăsindu-se și în exegeza scenică a lui Sică Alexandrescu. Regizorul a înțeles profunda semnificație a acestui detaliu și a găsit resursele scenice pentru a valorifica zăcământul de sensuri ale textului lui Caragiale, pliindu-se perfect, și de data aceasta, pe spiritul și litera textului autorului.

Discutând mecanismul acestei comedii în spiritul enunțurilor despre textul de mai sus, înțelegem de ce Rică este scânteia care aprinde furtuna din noaptea personajelor noastre: deoarece funcția lui de bază este cea de emițător de texte, fiind publicist la *Vocea patriotului național*, ziarul pe care Jupân Dumitache, împreună cu Nae Ipăngescu îl citesc cu sfîrșenie. Universul spiritual al personajului capătă noi semnificații dacă este abordat cu astfel de unelte de receptare, iar exterioritatea sa scenică va trebui reconsiderată. Vestimentația sa nu se mai poate pune, astfel, pe seama extravagantei, pe baza importului unor forme fără fond ori pe cea a bonjurismului. Felul în care acest personaj este costumat de către autor și regizor reprezintă expresia textului împiedicat pe care Rică îl emite. Cu alte cuvinte, simplificând, nici nu este de mirare că Rică se îmbracă așa cum se îmbracă, din moment ce este emitentul unui text care se prezintă așa cum bine îl știm...

În fața autorității supreme din cherestegia de pe Dealul Spirii, deci în fața lui Jupân Dumitache, numai Chiriac putea să descâlcească ițele furtunii. Evident, doar el are suficientă trecere la stăpân pentru a îl putea calma și pentru a îl putea adresa direct:

„CHIRAC: Ce e, ce e! Oameni în toată firea și tot nu ne înțelegem! Umblăm ca nebunii! iaca ce e! Tânărul umblă după Zița; s-a amorezat cu ea de la „Iunion”, știi, din seara când s-a luat după dumneavoastră, și-a trimes unul la altul bilete de amor, și în loc să meargă la ea acasă, a greșit și-a

venit aici. Nu îți-am spus eu, jupâne, că așa îți cășunează dumneatale? M-ai făcut să alerg ca nebunii, să-mi rup gâtul! Doamne ferește! dacă făceam și moarte de om? Iaca ce e; ai văzut?”⁷

Iată cum este formulată scenic, de către Sică Alexandrescu, această explicație: „(Chiriac) Vine la jupân Dumitache, care a stat cuminte în stânga, în față. Repetă punct cu punct lămuririle date de Veta, îngroșând intențiile și reproșurile.”⁸ Orice comentariu este aproape de prisoș, dar nu ne vom putea mulțumi să punctăm doar momentul: faptul că regizorul ne spune că Jupân Dumitache „stă cuminte” atunci când sluga îi explică povestea și reușește să îl calmeze ne arată care este, de fapt, adevărul stăpân al casei: Chiriac, deoarece nu numai că a câștigat demult încrederea lui Titircă, dar și pentru că a reușit să se impună, să se facă ascultat de cei din jur. Ca să nu mai amintim de natura relațiilor sale speciale cu Veta, ori de faptul că jupânul dorește să îl facă părtaş la afacere. Scena este crucială, Sică Alexandrescu dând, din nou, doavadă de excelente aptitudini de lector specializat al textului lui Ion Luca Caragiale, exegeza sa scenică beneficiind din plin de pe urma acestei stări de fapte.

Găsirea legăturii de la gât, pe care Jupânul Dumitache o scoate din buzunar, este doar un accident, pentru că omul său de încredere, Chiriac, o preia, și spune cu cel mai firesc ton că basmaua este a sa, deci totul se rezolvă, pentru că acum ierarhia puterii s-a schimbat definitiv.

Considerăm că acesta este adevărul final al piesei: noua ordine ce se stabilește în toposul care tocmai fusese guvernă-

7 Caragiale, Ion Luca, *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefată de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 47

8 Alexandrescu, Sică, *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, p. 87

de către Jupân Dumitrache, schimbarea raporturilor de forțe scenice. Privite din perspectiva de care ne avertizase Sică Alexandrescu, exgeza scenică a câștigat o importantă arie de semnificații a relațiilor sociale: nu mai este vorba de o piesă doar despre burghezia Bucureștilor de la sfârșitul secolului XIX, ci este o piesă

(și o exgeză scenică) despre schimbarea raportului de forțe sociale, despre cum o categorie socială își face loc, ieșe la suprafață, pentru ca altă categorie să treacă în umbră sau să apună.



Bibliografie:

- *** Defays, Jean Marc, *Comicul: principii, procedee, desfășurare*, Institutul european pentru Cooperare Cultural-Științifică, Iași, 2000
- Alexandrescu, Sică, *Caiete de regie pentru O noapte furtunoasă*, D-ale carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956
- Caragiale, Ion Luca, *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, București, 2000
- Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic*, Editura pentru literatură, București, 1967
- Cazimir, Ștefan, *I. L. Caragiale față cu kitschul*, Cartea Românească, București, 1988
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ediția a II-a, Polirom, Iași, 1998
- Cubleșan, Constantin (coordonator), *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- Cubleșan, Contantin, *Teatrul, istorie și realitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979
- Fanache, Vasile, *Caragiale*. Ediția a II-a, augmentată, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1997
- Papadima, Liviu, *Caragiale, firește*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999
- Petreu, Marta, *Filosofia lui Caragiale*, Albatros, București, 2003
- Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, București
- Tomuș, Mircea, *Caragiale după caragiale*, Editura Media Concept, Sibiu, 2004

Mircea Tomuș

DRAMATIZAREA PROZEI LUI I. L. CARAGIALE

Una din destul de numeroasele și tot pe atât de vechile prejudecăți ale interpretării operei lui I.L.Caragiale susține dramaticitatea prozei lui, în asemenea măsură, încât, mai ales momentele sale, dar și alte texte din afara cunoștinelor comediei și a dramei *Năpasta*, n-ar avea nevoie decât de o simplă transcripție pentru a ni se propune ca adevărate *piese de teatru*. Dintr-o astfel de optică au rezultat acele dramatizări, propuse nu numai scenelor noastre, dar și realizatorilor de filme cinematografice, care au recoltat suficiente aprecieri ca să consolideze ceea ce numeam prejudecată și pe care noi o socotim drept o binevoitoare eroare. Pentru că dramaticitatea lor, cu tot respectul cuvenit unor texte de mare strălucire artistică, ni se pare subredă și circumstanțială, mult departe de fiorul autentic și profund al adevăratei literaturi dramatice.

La un curs aplicat despre tehnica scrisului dramaturgic, prevăzut în programa de învățământ a celui de al doilea an al specializării teatrologie, la Facultatea sibiană de Litere și Arte, am încercat, în anii trecuți, câteva exerciții de dramatizare a unor texte în proză ale marelui scriitor pe temeuri mai adânci, ținând de substratul cu adevărat dramaturgic al structurilor interioare. Am propus, pentru acest experiment, texte cât mai depărtate de aparența lor dialogică, capcana frecventă într-o astfel de neînțelegere, prin care interpretarea ni s-a părut a fi fost, de atâtea ori, indusă în eroare. Ne-am oprit, pentru ultima dată, la mai puțin cunoscuta povestire *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*, atât de puțin cunoscută, pentru unii participanți la curs, încât ei recunoșteau a o descoperi într-o primă lectură. Ceea ce ne-a atras, în acest text propus, a fost situaarea lui pe două – le-am putea numi – plăci tectonice opozante, într-o contradicție cvasi-absolută: realitate și iluzie, adevăr și părere. Unele rezultate ale experimentului nostru ni s-au părut

demne de interes. Le facem acum cunoscute, ca într-un fel de premieră, lăsându-le într-un răgaz de cunoaștere și așteptare, după care, într-unul din numerele viitoare ale publicației noastre, vom încerca să revenim cu unele considerații și aprecieri privind soluțiile propuse. În același timp, invităm pe eventualii lor cititori să-și formuleze opiniiile.

Groaznica sinucidere de pe strada Fidelității

de I.L. Caragiale

Adaptare de Alina Trifonov

PERSONAJE:

PORȚIA POPESCU
 ZAMFIRA POPESCU
 CICERONE POPESCU
 MIȘU Z.
 VECINĂ IMPLICATĂ DE PE STRADA FIDELITĂȚII
 VECIN REVOLTAT DE PE STRADA FIDELITĂȚII
 VECINĂ AFLATĂ ÎN TREABĂ
 TRECĂTOR ETERN CONTRARIAT
 REPORTERA
 CAMERAMAN
 MEDIATOR DE TELEVIZIUNE
 MEDIC I
 MEDIC II

ACTUL I

În plină stradă și în plină criză.

În fața casei extrem de mediatizatei familii Popescu se află deja reporteră și cameramanul care fac o transmisie în direct pentru un post de televiziune. Este o reporteră tipică pentru televiziunea „de senzațional”, care trăiește cu întreaga ei fință situația pe care o transmite în direct. În spatele ei sunt vecini și trecători care stau țepeni și emoționați cu privirea întă spre camera de luat vederi.

Peretele casei familiei Popescu este făcut dintr-un material prin care se văd proiectate umbrele celor din interior. Viața lor e un spectacol mediat de / pentru o societate de maxim consum. Ei au în casă un televizor format extraplat și extra-extra care este poziționat astfel încât se vede direct din stradă. Transmisia televizată de la fața locului

se poate vedea pe acel ecran. Cameramanul încearcă să facă prim-planuri care se dovedesc însă extrem de neinspirate și care se văd pe ecranul televizorului.

REPORTERA: Azi dimineață, întreaga strada Fidelității a fost viu emoționată de o senzațională dramă pasională. Pe la orele șapte a. m. vecinii au fost alarmați de niște țipete sfâșietoare, care porneau de la casa cu nr. 13 (*prim plan sugestiv cu nr. 13 de la casă*). În această casă locuiesc de multă vreme doamna Zamfira Popescu, văduva răposatului veteran al corpului didactic Nerone Popescu, fost profesor de limba latină împreună cu cei doi copii ai săi, Cicerone Popescu, elev de administrație, și domnișoara Porția Popescu. La țipetele îngrozitoare, toți vecinii s-au adunat în grabă și îndată au aflat ce era: o sinucidere! (*Urmează prim-planuri cu fiecare dintre cei care urmează*).

VECINĂ (*implicată*): Da, da!

VECIN (*revoltat, dă afirmativ din cap*)

TRECĂTORUL (*contrariat*): O ce?

VECINA (*aflată în treabă*): O sinucidere!

REPORTERA: Domnișoara Popescu de mai multe săptămâni zăcuse într-o stare de melancolie și de abatere sufletească, încât nu mai mâncă, nu mai bea și nu mai dormea...

VECINA (*implicată, întrerupând-o pe reporteră*): De loc!

REPORTERA: Cu o zi înainte de a lua fatala hotărâre arătase semne de mare neliniște...

VECINA (*implicată, întrerupând-o*): A cerut să mănânce și să bea!

REPORTERA: După ce a dejunat cu mare poftă și s-a săturat, a început deodată să plângă, zicând către doamna Zamfira Popescu (*se uită spre casă*)

PORȚIA (*din casă, ilustrând cu gesturi extrem de teatrale replica*): Mamițo, eu nu mai pot să trăiesc! Eu vreau să mor!

(Toți vecinii dau din cap și fac gesturi aprobatoare)

REPORTERA: La aceste cuvinte, mama i-a răspuns (*se uită spre casă*)

ZAMFIRA POPESCU (*vizibil teatrală*): Mofturi! Ia fi bună și te astâmpără... Las' că o să-ți treacă!

(Vecinii urmăresc cu sufletul la gură și aproba din cap)

REPORTERA: Porția însă a adăugat (*se uită spre casă*)

PORȚIA (*exagerat teatrală*): Ai să vezi!... dar dacă mor, jură-mi mamițico, jură-mi că o să-mi pui pe mormânt boboci de trandafiri!

VECINA (*implicată, vizibil emoționată*): Bobocii erau florile ei favorite.

REPORTERA: Doamna Zamfira Popescu schimbă vorba, fără să se teamă de un sfârșit fatal...

VECINA (*implicată*): Porția era simțitoare!

VECINUL (*revoltat*): De multe ori, în momente de supărare, amenința că se va sinucide.

REPORTERA: Din nenorocire, de astă dată, amenințarea fusese mai mult decât serioasă.

TRECĂTORUL (*contrariat*): Ce? Ce s-a întâmplat?

REPORTERA: Azi noapte, pe când fratele său lipsea după obicei și mamițica dormea, Porția a scos gămăliile la o duzină de cutii mari cu chibrituri și le-a aruncat într-o cinzeacă de rachiu de drojdii. Așteptând să se dizolve fosforul, sărmâna fată s-a aşezat la masă și a scris cu toată limpezimea de minte o scrisoare către mamița și către frățiorul ei prin care...

PORȚIA (*vorbind rar pe măsură ce scrie, stând aplecată asupra scrisorii*)... cer pardon de durerea pe care v-o cauzez...

REPORTERA:... și le declară că...

PORȚIA (*scriind*):... Mor!...

REPORTERA:... deoarece este părăsită de Tânărul Mișu Z...

PORȚIA (*silabisind*):... po-ost scrip-tum... (*stă pe gânduri*)

REPORTERA (*simțind un punct mort în transmisie*)... și o conjură încă o dată pe dezolata mamă...

PORȚIA (*aducându-și aminte, oarecum recunoscătoare*):... să nu uiți de boboci!

REPORTERA: Când a terminat scrisoarea, gămăliile de chibrituri erau dizolvate. Porția a înghițit păhăruțul, dându-l cu voluptate peste cap, și a mers să se culce în patul ei, așteptând cu resemnare moartea. Aceasta nu întârzie să se anunțe prin oribile crampe de intestine.

VECINA (*implicată, aproape plângând*): Nenorocita!

REPORTERA: Covârșită de dureri, a sărit în sus și anceput să tipă spunând tot: (*se uită contrariată spre peretele unde este proiectată umbra Porției care se uită la televizorul unde se vede reporteră transmițând în direct*)... a sărit în sus și a început să tipă spunând tot:

PORȚIA (*sărind ca arsă*): Mor! Mor!... ah! Mișule, fii fericit!... Scăpați-mă! Scăpați-mă! Sunt încă Tânără! Nu! Nu! Nu vreau să mor!

REPORTERA: Atât a putut să zică și a căzut în convulsiuni. Într-o stare desperată, a fost transportată iute la spitalul cel mai apropiat. (*Transmisia se oprește brusc și pe ecranul televizorului apare o reclamă violentă din care nu se înțelege nimic. Reporteră continuă apoi ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat*): cât despre dl. Mișu Z., cauza acestei nenorociri, iată ce am putut afla în pripă... (*începe acum să ia interviu vecinilor aflați în spatele ei, care până acum au întrerupt-o fără să fie solicitați, „din proprie inițiativă”*)

VECINA (*implicată*): Acum vreo patru-cinci ani, un Tânăr student...

VECINUL (*revoltat*):... sărac!...

VECINA (*implicată*):... de vreo 21 de ani...

VECINUL (*revoltat*):... prietenul lui Cicerone Popescu!

VECINA (*implicată*):... îndată ce a dat bacalaureatul și s-a înrolat ca voluntar, s-a așezat în pensiune, într-o odaie mobilată, la doamna Zamfira Popescu, cu casă, masă, îngrijire...

VECINUL (*revoltat*):... în fine, de toate!...

VECINA (*implicată*): Tânărul Mișu Z... foarte vioi și drăcos, limbut...

VECINUL (*revoltat*): ... un caraghios!...

VECINA (*implicată*): Tânărul Mișu Z... i-a inspirat Porției una din acele pasiuni... (*ar vrea să spună mai multe, dar nu-și găsește cuvintele. Este vizibil emoționată*)

REPORTERA: (*încercând să o ajute*)... care decid de viața unei femei!

VECINUL (*revoltat*): În curând o relație amoroasă nebună s-a contractat între ei!

VECINA (*implicată*): Această relație a durat până acum două luni, când Tânărul, care studia medicina...

VECINUL (*revoltat*):... toți îl numeau „doftorașul”...

VECINA (*implicată*):... și-a luat diploma, și imediat, având oarecare protecții...

VECINUL (*revoltat*):... mama lui lucrează la un înalt personaj...

VECINA (*implicată*):... căpătă un post de medic...

VECINUL (*revoltat*):... de plasă!

VECINA (*implicată*): Ce lovitură pentru Porția!

VECINUL (*revoltat*): S-o părăsească pur și simplu!

VECINA (*implicată*): Ce scene duioase!

TRECĂTORUL (*contrariat, neînțelegând ce a spus*): Fioroase?!

VECINA (*aflată în treabă*): Fioroase... duioase...

VECINUL (*revoltat*): Ce comédie a urmat!

REPORTERA (*întrerupând interviul cu mâna la casca din ureche, de unde i se transmitea ceva*): Pentru a adormi temerile victimei sale și a o asigura că și-a schimbat cu desăvârșire hotărârea de a o părăsi, el a alergat la ajutorul unui prieten redactor, făcându-l să-i publice următoarea notiță (*se uită spre ecranul televizorului, cu mâna la casca din ureche, și așteaptă. Pe ecran apare un bărbat îmbrăcat foarte sobru, așezat la o masă acoperită de nenumărate ziare și reviste. Pare că este o emisiune gen „Revista presei”. Răscolește pe sub maldăruл de ziare, găsește ziarul cu pricina și notița respectivă; citește*)

MEDIATORUL TV (*este ceea ce se cheamă o „voie” de televiziune, accentuând cuvintele într-un mod aproape enervant*): „Aflăm că Tânărul doctor Mișu Z... care și-a susținut cu un succes strălucit teza sa despre Simptomele la diverse intoxicații violente și care a fost numit doctor de plasă, refuză categoric a primi acest post. Este, în adevăr, absurd ca așa un distins elev al facultății noastre să se înfunde într-o provincie. Tânărul doctor e hotărât să rămâne în București, unde va practica arta sa, așteptând să se prezinte la primul concurs pentru obținerea unui post la unul din spitalele Eforiei. Nu ne îndoim de

succesul simpaticului nostru amic.” (*Pe ecran apare din nou reporteră care transmite în continuare*).

REPORTERA: Ultima umbră de bănuială și de temere a domnișoarei Popescu a fost risipită prin citirea acestor rânduri.

VECINUL (*revoltat*): Ba ceva mai mult, Tânără sentimentală, văzând reîntoarcerea iubitului ei, a devenit și mai pasională.

PORȚIA (*zbierând de după paravan*): N-am știut că totul este o farsă!

ZAMFIRA POPESCU (*scoțând capul de după paravan*): Nu și-a putut închipui, în naivă ei sinceritate, ce surpriză îi pregătea acela pe care îl adora!

VECINA (*implicată*): „Doctorașul” nostru, ca să poată pleca fără vorbă și să-și ia bagajul...

VECINUL (*revoltat*): Un geamantan și câteva cărți!

VECINA (*implicată*): A făcut un plan infernal...

MIȘU Z. (*scoțând și el capul de după paravan*): Am obținut un bilet de lojă la Dacia...

VECINUL (*revoltat*):... un bilet de favoare!... individul nu este decât un chilipirgiu...

MIȘU Z. (*cu capul scos de după paravan*):... am mers cu damele, mama și fata, la teatru.

Peste câteva minute după retragerea cortinei, pe când damele urmăreau cu cel mai viu interes desfășurarea comediei, m-am sculat și, pretextând că merg la bufet după prăjituri și apă rece, am plecat frumușel din lojă. Am coborât, am ieșit din teatru, am mers acasă, mi-am luat bagajul, m-am dus la gară și m-am suit în tren.

ZAMFIRA POPESCU (*scoțând capul de după paravan*): Am crezut că s-a încurcat la bere în bufet, ca de obicei!

PORȚIA (*cu gesturi disproporționat de desperate*): Dar trecând actul al doilea, o idee mi-a trecut ca un fulger prin minte!

ZAMFIRA POPESCU: Am alergat repede acasă și am intrat în camera lui: bagajul și cărțile lui nu mai erau acolo.

REPORTERA: Domnișoara Popescu a avut o criză îngrozitoare...

VECINA (*implicată*): Din care nu și-a revenit decât tocmai a doua zi. De atunci, disperarea ei a mers tot crescând până ieri, când durerea morală devenindu-i insuportabilă...

PORȚIA (*zbierând de după paravan*):... M-am hotărât să pun capăt nenorocirii prin moarte! (*Hohote de plâns și gesturi desperate*).

VECINUL (*revoltat, luând atitudine*): Când oare se va face un exemplu cu acești domnișori, care se introduc în familii oneste sub pretext de prietenie, spre a le corupe copilele și a le arunca în ghearele desfrâului sau în ghearele morții...

TRECĂTORUL (*etern*):... ca în cazul de față!

VECINUL (*revoltat*): Mărturisesc că nu înțeleg de loc nepăsarea parchetului, care nu intervine!

REPORTERA:... Deși i s-a adus la cunoștință cazul, punându-i-se în vedere și documentul trist rămas de la nenorocita victimă. (*Face o scurtă pauză, ascultând ce i se spune în cască*) La ediția de seară revenim cu alte amănunte. (*Se stinge lumina. Se vede doar ecranul televizorului pornit, unde nu se transmite nimic / sau se văd doar frânturi din diverse emisiuni de pe diferite canale, ce oscilează între violență și sentimentalism ieftin*).

ACTUL II

Reportera, împreună cu cameramanul, fac o transmisie în direct de pe corridorul unui spital „de urgență”. Televizorul este prezent în continuare undeva pe un perete și pe ecranul lui se vede transmisia în direct. Pe corridor se văd doi medici: doi tineri în halat, destul de politici și foarte, prea veseli pentru atmosfera tristă în care trăiesc.

REPORTERA: Am alergat la spitalul unde a fost transportată domnișoara Porția Popescu și încercăm să îl cunoaștem pe internul de serviciu... (*merge spre cei doi medici*)... am avut deocamdată noroc, sunt doi interni... v-am rugă să ne permită să vedem pe domnișoara Porția Popescu, de care se interesează privitorii noștri. (*Amândoi medicii încep să râdă*).

MEDICUL I (*apăsând ironic pe fiecare vorbă*): Tânără?... Cu chibriturile? Ehei! Dumneata să fii sănătoasă!

REPORTERA (*disperată*): A murit?!

MEDICUL I: Ei aş!

REPORTERA: Atunci?

MEDICUL I: Nu mai este aici! I-a trecut și i-am dat drumul. Adineori a plecat mititica cu mamițica! (*Încep amândoi să râdă*).

MEDICUL II: Dacă n-a luat chibrituri destule?!...

REPORTERA: Dar mi se pare că o duzină de cutii mari...

MEDICUL I: Ei aş!... nici o duzină de gămălii... Pentru domnișoara Porția a fost porția prea mică; cum e dumneaei solidă, îi trebuie o porție mult mai zdravănă!

REPORTERA (*indignată de jocurile de cuvinte triviale și năroade*):... „doftorașul”... Mișu Z. ?!...

MEDICUL I: Se săturase bietul „doftorașul”... în sfârșit, a scăpat!

MEDICUL II: Mare răbdare a avut! Închipuiește-ți, atâția ani de-a rândul tot o porție, și ce porție!

REPORTERA (*de-a dreptul revoltată*): Iar?! (*Se îndepărtează de ei fără să-i salute. Stă puțin pe gânduri ascultând în cască și începe să vorbească la microfon pe un ton mai potolit*): Câtă prăpastie este între educațiunea spiritului și educațiunea inimii, și cum, neglijând pe aceasta din urmă, nu poți, cu toată învățătura, produce decât monștri sociali. Iată cazul celor doi tineri, care mâine – poimâine, vor fi chemați în societate să

exercite cea mai nobilă și cea mai umanitară profesiune. (*Între timp, pe corridor a apărut trecătorul îmbrăcat cu un halat de spital, ce își târăște perfuzia pe un stativ special, având un aspect jalnic. Se dă și un prim plan foarte sugestiv cu fața lui suferindă. Aude ce se discută și dă semne că ar vrea să completeze*).

TRECĂTORUL (etern): La ce altă profesiune se cere mai multă dragoste și milă de aproapele său... (*reportera încuviințează extrem de satisfăcută din cap*)...

REPORTERA: Mai multă delicatețe de sentimente... (*aproape că nu-și mai poate stăpâni lacrimile*)

TRECĂTORUL (etern):... mai fină pricepere a cutelor sufletului omenesc?!...

REPORTERA: Medicul!... Medicul este un... (*pare că se sufocă și nu își mai găsește cuvintele*)

TRECĂTORUL (etern, sprijinindu-se pe perfuzie):... duhovnic mângâietor!

REPORTERA (fericită și recunoscătoare): El trebuie să se apropie de nenorocitul suferind...

TRECĂTORUL (etern): Cu blândețea cu care Mântuitorul s-a apropiat de Lazăr ...

REPORTERA (entuziasmul ei atinge cote alarmante): Numai astfel știință, ajutată de înălțarea sufletului... (*pierde controlul emoțiilor*)

TRECĂTORUL (etern, lucid, fără emoție): Poate face miracolul!...

REPORTERA (simțind că trebuie să se întoarcă la subiect, dar încă vădit tulburată): Mâine acești doi tineri vor fi medici și astăzi râd și-și bat joc, într-un mod atât de vulgar, de suferință extremă care a determinat pe nefericita Tânără să prefere luminii vieții bezna nimicului! Iată roadele înaltei noastre culturi universitare! Foarte mulțumim de așa cultură!...

TRECĂTORUL (etern, abia mai stând sprijinit de stativul perfuziei, se îndepărtează de reporteră): Bine că a scăpat biata fată!

REPORTERA: Asta desigur o s-o facă mai cuminte...

TRECĂTORUL (etern, depărându-se de reporteră): Mai la urmă, cine știe ce noroc poate avea! (*Se întrerupe transmisia. Apare din nou ecranul, fără nici o emisiune sau doar cu frânturi din diverse emisiuni*).

ACTUL III

Interiorul unui studio de televiziune, unde stau la o masă mediatorul TV și invitații (cei trei vecini și trecătorul), toți cu față către public. Cameramanul se mișcă în permanență în fața lor, filmând.

Mai multe ecrane TV se găsesc în spatele lor, multiplicând imaginile transmise de cameraman. Pe unul dintre ecranele TV apare peretele casei familiei Popescu unde se văd proiectate umbrele celor aflați înăuntru. Umbrele par obosite, au mișcări lente și plăcute și par că se uită la televizor.

Invitații, neobișnuiți cu condițiile de filmare, nu-și găsesc locul, sunt stingheri, neliniștiți, emoționați. Nu știu să se raporteze la camera de filmat, pendulând între exces de conștientizare și lipsa totală de relație cu camera.

MEDIATORUL (*dregându-și vocea*): S-a mediatizat mult o știre de senzație despre sinuciderea unei copile disperate din cauză că ar fi fost trădată de amantul ei, un doctor proaspăt... un întreg roman pasional...

VECINA (*aflată în treabă, care între timp și-a așezat cu multă metodă microfonul, aflat inițial între ea și cealaltă vecină, exact în fața ei pentru a se putea exprima mai bine*): O întreagă melodramă!

MEDIATORUL: Am fost și noi curioși să vedem ce este adevărat din toată comedia aceasta și am căutat după informațiuni. Un amanunt caracteristic trebuie să-l dăm de la început, și anume că sinucisa din strada Fidelității, și anume domnișoara Porția Popescu s-a întors deja de la spital.

VECINA (*aflată în treabă*): De altminteri, pot afirma cu siguranță, nici n-a avut nevoie să meargă!

VECINUL (*revoltat*): Într-adevăr, doza de chibrituri pe care o luase era cu totul neînsemnată!

MEDIATORUL: Vom căuta să ne convingem împreună dacă a fost o hotărâre serioasă de sinucidere, sau numai o demonstrație cu scopul de a interesa pe infidelul „doftoraș”.

VECINUL (*revoltat, care parcă a început să prindă curaj*): Trebuie mai întâi să spun că Tânăra amăgită...

VECINA (*implicată, încercând discret să ia microfonul*):... delăsată, abandonată, nenorocită...

VECINUL (*revoltat, evident deranjat de întrerupere*):... numără peste de două ori mai multe roze decât îi trebuiască cuiva pentru a-și administra liber averea și răspunderea personală...

TRECĂTORUL (*oarecum descumpănit*):... adică o vîrstă cam de 44-45 de ani?!...

VECINUL (*revoltat*): Sunt vecine care o estimează chiar la mai mult... (*întoarce capul spre vecina aflată în treabă*): Doamna este proprietară alături de domnișoara în cheștiune... moașă...

VECINA (*aflată în treabă, modestă și melancolică în același timp*):... una din primele eleve ale răposatului doctor Capșa... (*repoziționează microfonul din nou în dreptul ei*)... îmi aduc aminte exact de timpul când își clădea casele răposatul Nerone Popescu, pe care, parcă-l văd în cămașă de noapte și-n papuci, conducând lucrările zidăriei în persoană și înjurând ungurește pe salahori... era în vacanță mare... (*stă puțin pe gânduri nesigură, dar acum își amintește exact*)... era anul în care m-am născut! Ei bine, pe atunci, Țica... adică Porția, era fetiță măricică; se juca cu păpușile.

VECINUL (*revoltat*): Tânăra delăsată stă în avere cam tot aşa de binișor ca și în vîrstă...

VECINA (*aflată în treabă*): Are împreună cu mama sa după legea veche, pensia veteranului profesor Nerone Popescu, de la care a moștenit casele din strada Fidelității, două prăvălii de cărciumă...

VECINA (*implicată, încercând să mai câștige teren în discuția care alunecă în altă direcție decât dorea ea, insinuându-se discret spre microfon*):... Cu pivniță, grădină și vie în strada Viișoara...

VECINUL (*revoltat*):... Producând net 1200 de lei anual...

VECINA (*aflată în treabă*):... Apoi se zice că ar avea vreo 12 mii de lei la casa de depuneri...

VECINUL (*revoltat, insinuant*)... dintre aceștia însă se presupune că ar fi atins ceva pentru cheltuielile de studii ale „doftorașului”...

VECINA (*implicată, încercând să mai dreagă imaginea Porției, pe care ceilalți doi vecini o distrug rapid și sigur*)... foarte romanțioasă, ea ținea mult la societatea tinerilor studenți.

VECINUL (*revoltat*): Slăbiciune contractată de demult, de vreo douăzeci și cinci de ani...

VECINA (*implicată*):... de când tatăl său...

TRECĂTORUL (*prompt*): Nerone!

VECINA (*implicată, uitându-se deranjată la trecător*):... ținea în mahala o mică...

VECINUL (*revoltat, întrerupând-o sec*):... fabrică de bacalaureat!

VECINA (*aflată în treabă*): Se pare că și mamița a avut odinioară multă slăbiciune de boboci...

TRECĂTORUL (*prompt*): Unde sare capra, sare și iada!

MEDIATORUL: Am înțeles că de vreo trei-patru ani Porția primise în pensiune pe Tânărul Mișu Z...

VECINA (*implicată*):... Student în medicină...

VECINUL (*revoltat*):... Și imediat contractase pentru el o pasiune nebună!

MEDIATORUL: Și medicinistul?!...

VECINA (*aflată în treabă*): Băiat sărăcuț...

VECINUL (*revoltat*):... Așa adăpost călduros și culcuș... o binefacere cerească pentru el...

VECINA (*aflată în treabă*): N-a contrariat pasiunea gazdei pentru el...

VECINUL (*revoltat*):... A alimentat-o cu multă metodă...

MEDIATORUL: Această relație destul de nepotrivită a durat câțiva ani...

VECINA (*aflată în treabă*): Până ce Tânărul și-a susținut teza!

VECINUL (*revoltat*): De mult îi erau peste cap favorurile domnișoarei Țica. A hotărât să scuture jugul...

TRECĂTORUL (*din ce în ce mai stăpân pe situație*):... când nu mai avea nevoie să-l poarte!

VECINA (*aflată în treabă*): Prin protecții a căpătat un post de medic...

TRECĂTORUL (*aproape zbierând*): De plasă!

VECINUL (*revoltat*): Când a vrut să plece, pasionata Porția a pus piciorul în prag...

VECINA (*implicată*):... Scene sfâșietoare, rugăciuni fierbinți...

VECINUL (*revoltat*):... Amenințări teribile de sinucidere...

TRECĂTORUL (*dus de valul logic al situației*):... Și chiar de asasinat!

VECINA (*aflată în treabă*): „Doftoraşul” plăcăt, neputând pleca fără bagaj și voind să evite scandalul în mahala, se hotără să recurgă la un subterfugiu...

TRECĂTORUL (*prompt*):... La ceea ce se numește un chiul...

VECINUL (*revoltat*): Iertați-ne expresia tipică și consacrată în argoul studențesc!

MEDIATORUL (*simțind că pierde controlul*): Urmarea acestui roman tragi-comic îl știe publicul din relatarea lirică și senațională a altor confrăți de-a noștri.

TRECĂTORUL (*ușor melancolic*): Iată cum se scrie istoria!

MEDIATORUL: În acest moment, domnișoara Porția este în afară de orice pericol!

VECINA (*aflată în treabă*):... Precum era de altminteri și în momentele crampelor, prea puțin serioase...

VECINUL (*revoltat*):... Ca să compromită o sănătate aşa de robustă!

MEDIATORUL: Încheiem cu un amănunt curios, și anume faptul că domnișoara, cu o zi înainte de demonstrațunea ei romantică, suferea grozav de măsele. (*Pune mâna la ureche și ascultă atent, ca și când i s-ar comunica ceva. Pe ecranele din spate apare multiplicată imaginea unui medic în halat alb*).

MEDICUL (*foarte serios și egal cu sine, ca orice medic stomatolog în exercițiul funcțiunii*): Domnișoara are dinții foarte stricăți și suferă mult de asta când răcește; e probabil că această infirmitate, ca și cearcănele vinete de pe obraz, se datorează abuzului nemăsurat al gogoșilor de fistic. Din cauza durerilor prea frecvente de măsele, a și contractat, de mult, obiceiul fumatului. Ei bine, după crampele ce le-a suferit din pricina chibriturilor, i-a trecut cu desăvârșire durerea de măsele.

TRECĂTORUL (*grăbindu-se să facă afirmația în timp ce lumina în studio se stinge și intra muzica de la publicitate*): Poate că fosforul!

Se stinge lumina. Rămân funcționând ecranele, dar nu mai este nici o emisiune, sau sunt treceri bruște prin diferite canale cu imagini când extrem de violente, când extrem de lirice.

ACTUL IV

Același studio de televiziune ca în actul III, cu același mediator, aceiași invitați și același cameraman.

MEDIATORUL: Aseară, în fața hotelului Continental, s-a petrecut un scandal nemaipomenit. Vom încerca să-l reconstituim aici la noi în studio, pentru dumneavoastră, bineînțeles. Primul nostru redactor, domnul Mihail Constantinescu, se plimba pe dinaintea hotelului, convorbind despre chestiuni politice cu domnul deputat N... (*face semn celor doi bărbați de la masă să se ridice. Aceștia se ridică de la masă și rămân oarecum descumpănați, neștiind ce urmează să facă*). Pe când nici nu se gândeau, doi indivizi, un ofițer de intendență și un elev de administrație, i s-au pus în față. Cei din urmă, cu un ton provocator îl întreabă... (*se uită spre ecranul unde se vede, prin transparență peretelui, familia Popescu*)... cei din urmă, cu un ton provocator, îl întreabă. (*O umbră se ridică în picioare și se mărește treptat până acoperă tot ecranul, după care dispără, în același timp, în studio, apare Cicerone în carne și oase*).

CICERONE POPESCU (*plictisit*): Mă rog, dumneata ești domnul Mihail Constantinescu, redactorul?

MEDIATORUL (*șoptind răspunsul corect*): Eu! Răspunde amicul nostru.

TRECĂTORUL (*intrând în rol*): Eu! Răspunde amicul nostru.

MEDIATORUL (*repetă enervat de neînțelegerea apărută*): Eu! Doar eu!

TRECĂTORUL (*stăpân pe sine, fără să înțeleagă nimic*): Eu! Doar eu!

CICERONE POPESCU (*calm, egal cu sine*): Ești un mișel!

MEDIATORUL: Strigă individul cu un ton și mai provocator... (*apoi, șoptind, spre trecător*): Și cine ești dumneata, mă rog, ca să îmi spui aceasta?

TRECĂTORUL (*aproape urlând, bine însfipt cu amândouă picioarele în pământ*): Și cine ești dumneata, mă rog, ca să îmi spui aceasta?

MEDIATORUL: Întrebă calm amicul nostru retrăgându-se trei pași. (*Trecătorul face trei pași foarte țepeni în spate*).

CICERONE POPESCU (*fără tragere de inimă*): Sunt Cicerone Popescu!... Ai atacat familia mea! Ți-ai permis să ataci familia Popescu! (*Se îndreaptă plictisit spre trecător, care, preventiv, se dă înapoi și se așează la locul lui la masă*).

MEDIATORUL: Și, fără a mai da timp amicului nostru să facă un pas înapoi, s-a repezit și l-a lovit în obraz cu pumnul, umplându-l de sânge. (*Trecătorul se ridică preventiv de la masă și dispără din studio. Cicerone are un moment de ezitare și, neștiind ce să facă, se așază pe scaunul trecătorului, la masă*). Într-o clipă, lumea s-a strâns. Mai mulți înși au sărit în ajutorul primului nostru redactor, care se aruncă, după întâiul moment de surpriză, au înhățat de piept pe agresor (*mediatorul îl indică cu degetul discret pe Cicerone*)... și după ce i-a dat o corecție meritată, l-a dus urmat de martori la secția apropiată, unde s-a încheiat cuvenitul proces verbal. Agresorul descreierat (*arată cu mâna spre Cicerone care stă plictisit la masă*) este fratele persoanei ridicate, pasionată de boboci, despre care am vorbit alătăieri, domnișoară tinerică...

TRECĂTORUL (*prințând curaj, râzând tâmp*):... de patruzeci și cinci de ani trecuți!

MEDIATORUL: Porția, Țica Popescu, din care alți confrăți ai noștri au vrut să facă cu orice preț o eterică eroină de roman sentimental.

VECINUL (*revoltat*): S-a sesizat Parchetul și s-a sesizat Ministerului de război.

VECINA (*aflată în treabă*): Sperăm că atât justiția cât și suprema autoritate militară își vor face datoria față cu acest tip și infam și ridicul de bătăuș. (*Îl indică energetic pe Cicerone cu cel mai acuzator deget*).

MEDIATORUL: Vom reveni!

Se stinge lumina. Rămân funcționând ecranele, dar nu mai este nici o emisiune, sau sunt treceri bruște prin diferite canale cu imagini când extrem de violente, când extrem de lirice.

ACTUL V

În plină stradă, aparent altă criză!

Reporteră și cameramanul transmit în direct. În spatele ei stau, țepeni, cu privirea atintită în cameră, cei trei vecini și trecătorul. Se vede peretele casei familiei Popescu și umbrele proiectate pe el.

Treptat, pe acest perete, apare proiectată transmisia în direct de la fața locului.

Pe măsură ce se desfășoară acțiunea, câte o umbră din interiorul casei crește din ce în ce mai mult pe perete și, în cele din urmă, dispără, apărând în stradă personajul în carne și oase, de unde privește curios sau plăcădit, după caz, la cele ce se întâmplă.

REPORTERA: Ieri seară, un atac infam a fost îndreptat în contra directorului nostru, domnul Constantin Mihăilescu, în piața teatrului. Vom reconstituîi pentru dumneavoastră, de la fața locului, situația. (*Vecinii se organizează rapid și sunt pregătiți de acțiune. În casă, o umbră crește treptat, foarte mult, apoi dispără brusc, moment în care apare în stradă Mișu Z. și privește curios ce se întâmplă*). Pe când dăsa voia să treacă drumul către fotografia Mandy, trei înși care aveau aerul a fi într-o stare de ebrietate patentă, ridicându-se de pe scaune de dinaintea berăriei Gambrinus... (*cele două vecine și trecătorul fac corp comun și se distanțează de vecinul revoltat*) i-au tăiat drumul. Unul dintre ei îl interpeleză cu cuvintele:

TRECĂTORUL (*spre vecinul revoltat, citind de pe o foaie de hârtie*): Dumneata ești domnul Constantin Mihăilescu, directorul postului? (*Între timp, au ieșit din casă Cicerone cu Zamfira Popescu*)

VECINUL (*revoltat, citește de pe o hârtie, serios și foarte concentrat*): Eu! Și ce poftiți?! Cum vă numiți? Cu cine avem onoarea?

REPORTERA (*atentă să fie riguros respectat scenariul*):... întreabă, râzând, amicul nostru, retrăgându-se cățiva pași. (*Vecinul revoltat se dă trei pași înapoi, călcându-l pe Mișu Z. care privea curios și amuzat*).

TRECĂTORUL: Sunt doctorul Mișu Zaharescu. Cum îți-ai permis să te iei de numele de Zaharescu? (*Se mărește o umbră și ieșe din casă și Porția. Pare plăcădită și are cearcăne vinete evidente. Fumează. Se uită după Mișu, cu o privire piezișă. Își aduce cu ea, din casă, un scaun, pe care se așează cu spatele la public.*)

REPORTERA: Zicând acestea, bețivul aplică o lovitură puternică cu bastonul peste capul directorului nostru; (*trecătorul aplică o lovitură de baston respectând strict scenariul și îl lovește de-a binelea pe vecinul revoltat, care este foarte surprins și cade*). Din nenorocire, însă, bastonul fu împiedecat de pălărie și nu atinse decât ușor sfârcul urechii amicului nostru. (*Trecătorul își dă seama că a greșit, dar este prea târziu, situația scapă de sub control și o bătaie generală începe pe loc*). Mai multe persoane sărind, mizerabilii agresori care erau numiți eroi și ridicul și infam al dramei din strada Fidelității (*transmisia se aude tot mai greu din cauza gălăgiei făcute de cei care se bat*) și doi interni doctoranzi, s-au suit degrabă într-o birjă și au fugit de furia mulțimii indignate. (*Cicerone și Mișu intră și ei în grupul care se bate, situația fiind*

confuză și neștiind nimeni clar dacă ei vor să se bată sau să-i despartă pe ceilalți. Toți cei prezenți pe scenă sunt antrenați în conflict. În cele din urmă, conflictul se „stinge”.)

REPORTERA: Parchetul a fost sesizat. (Cicerone și Zamfira se asează și ei pe niște scaune aproape de Porția, cu spatele la public.)

TRECĂTORUL (scuturându-și hainele și încercând să dreagă situația creată): Denunțăm consiliului sanitar faptul mișelesc al celor trei felceri și cerem o pilduire severă.

VECINUL (revoltat): Înțelegem ca un doctor să-și ucidă fără răspundere bolnavii cu clistirul și scalpelul; dar trei doctori să facă un consult pentru a ucide cu parul pe stradă oamenii sănătoși...

MIȘU Z. (oarecum amuzat):... asta e prea mult!

REPORTERA: Dacă domnul director general al serviciului sanitar nu-și va spune cuvântul, vom reveni!

Se stinge lumina. Peretele casei familiei Popescu este un ecran TV imens pe care nu se mai văd decât treceri bruște prin diferite canale cu imagini când extrem de violente, când extrem de lirice. Între timp, cei trei vecini, trecătorul, Mișu Z. și reporteră s-au așezat, și ei, pe câte un scaun lângă Porția. Stau toți, aliniați foarte aproape unul de altul, ca și când ar fi un rând de spectatori la un cinematograf. Se uită fix la imaginile care se succed într-un ritm rapid. La un moment dat, apare o „burtieră” pe care este scris un anunț. Este scris destul de mic astfel încât vecinul revoltat se ridică și se apropie. Îl citește cu voce tare.

VECINUL REVOLTAT: Doctorul Mișu Zaharescu a fost suspendat de către consiliul sanitar din postul de medic de plasă pentru neglijență în serviciu.

Fiecare primește vestea diferit: unii se bucură, alții aproba din cap, alții aplaudă, iar Mișu și Porția nu schițează nici un gest. Vecinul revoltat se întoarce la locul lui pe scaun. Urmează un moment lung de tăcere, după care, brusc, toți încep să interacționeze între ei și, treptat, toată situația se transformă într-un joc al telefonului fără fir. De la un capăt în altul al șirului se transmit diverse cuvinte și propoziții, fiecare spunând la urechea vecinului din stânga ce a auzit de la vecinul din dreapta. Ultima din șir este reporteră. Pe măsură ce jocul lor se desfășoară, pe „burtieră” va scrie rezultatul jocului. Vecinul revoltat se ridică și se apropie de ecran să vadă. Citește cu voce tare.

VECINUL (revoltat): Aflăm cu deosebită plăcere logodna gentilei domnișoare Porția Popescu, fiica Doamnei Zamfira Popescu și a repausatului profesor, veteran al corpului didactic, Nerone Popescu cu...

Se întoarce la locul lui pe scaun. Jocul continuă. Mâna Porției trece peste capul mamei sale și îi cărpește una lui Mișu, care se execută rapid și se ridică să meargă să citească mai de aproape ce scrie pe burtieră.

MIȘU Z.: Simpaticul doctor în medicină dl. Mișu Zaharescu!

Se întoarce la loc, plin de lauri. Jocul începe iarăși. Zamfira se ridică de pe scaun, curioasă să citească de aproape ce mai scrie.

ZAMFIRA: Îndată după cununie, Tânăra pereche va pleca la Montpellier.

Zamfira se întoarce la loc, țintuindu-l pe Mișu cu o privire criminală. Jocul continuă. Mâna Porției îl lovește din nou peste cap pe Mișu, care se apropiie din nou de „burtieră” de unde citește:

MIȘU Z.: Unde eminentul elev al facultății noastre merge a-și completa cercetările științifice.

Se întoarce la loc. Jocul continuă. Vecinul revoltat se ridică și citește de pe ecran.

VECINUL (revoltat): Felicitările noastre călduroase tinerei și (fără să întoarcă privirea spre el, mâna Porției îi mai cârpește una scurt peste cap lui Mișu) simpaticei perechi!

Pe „burtiera” de pe ecran, se repetă anunțul la infinit, în timp ce pe ecran se succed imagini cu spectaculoase focuri de artificii. Toată lumea de pe scenă începe să aplaude, se ridică în picioare și se întorc spre sala pe care o aplaudă îndelung.

SFÂRȘIT

Groaznica sinucidere de pe strada Fidelității

de I.L. Caragiale

Adaptare de Ioana Mălău

Scena 1

O garsonieră umilă, în partea din dreaptă a scenei distingem un pat pe role, în penumbră, doar colțul patului este luminat, pe pat sunt câteva ziare. În mijloc vedem o masă de lemn și două scaune din lemn, în spate pe un perete stă agățat un tablou vechi, o veche fotografie de familie, tatăl, mama, fiul și fiica. Spre stânga scenei, peretele se desparte și prin deschizătură vedem un WC, o chiuvetă și o oglindă care se reflectă spre public. În colțul extrem stâng al scenei, vedem ușa de intrare a garsonierei. La masă, pe scaun, vedem o femeie de 44-45 de ani, domnișoara Porția Popescu, îmbrăcată în haine de casă, o rochie înflorată, în picioare poartă niște papuci de casă roșii. Porția mănâncă cu poftă și bea apoi un pahar mare cu lapte, toată acțiunea durează cinci minute.

Porția (vorbește în timp ce mănâncă): Mamițo, eu nu mai pot să trăiesc! eu vreau să mor!... Ai să vezi!... (se ridică și merge spre fotografie). Dar dacă mor, jură-mi, mamițico, jură-mi că o să-mi pui pe mormânt boboci de trandafir! Boboci, bobocei (spre public) îngerași, lumânărele, panglicuțe, prăjitură de vanilie, musafirii, cozonacul, rochița de mireasă, invitațiile, butonași de argint, pantofiori albi cu toc, hăinuța de costum apretată, orezul pe treptele bisericii, dansul mirilor, papionul negru strâns, cadourile, florile de zahăr de pe tort, voalul de mireasă,

mirosul de tămâie, coronițele, jurăminte, felul întâi, felul doi, şampania, uralele, mama, tata, frățiorul meu Cicerone, eu...

Domnișoara suspină, iar pe fundal se aude melodia Come rain or come shine, orice interpretare poate fi utilizată. Porția fugă la baie, aprinde lumina și se așeză pe toaletă, începe să plângă cu mai multă energie și, din când în când îngâna părți din melodie.

PORȚIA: Toate sunt pregătite.... dar unde e iubițelul, soțisorul meu? Mișule, pe cine vindeci tu acum, doftorașul meu? La naiba, Mișule, nimeni nu se potrivește ca noi doi, tu chiar nu înțelegi, suntem suflete-pereche!

Porția strigă cu putere și apoi se liniștește subit. Își lasă rochia jos, trage apa și revine în cameră. Pe masă e o grămadă de gămălii de chibrituri, își umple paharul cu rachiul dintr-o sticlă, aflată până atunci sub masă, ia gămăliile și le dizolvă în pahar și așteptă. Scena durează 3 minute. Porția ia paharul și îngheță licoarea. Se lasă pe spătarul scaunului și se uită la public.

PORȚIA: Acum vreo 4-5 ani, un Tânăr student sărac de vreo 21 de ani, prieten cu Cicerone Popescu, îndată ce dete bacalaureatul și se înrolă ca voluntar, se așeză în pensiune, într-o odaie mobilată, la doamna Zamfira Popescu, cu casă, masă, îngrijire, în fine, de toate. Tânărul Mișu Z..., foarte vioi și drăcos, limbut și caraghios, nu întârzie să inspire Porției una din acele pasiuni cari decid de viața unei femei. În curând o relațiune amoroasă nebună se contractă între ei. Această relațiune a durat până mai acum vreo două luni, când Tânărul, care studia medicina și pe care toti îl numeau pentru aceasta „doftorașul“, își luă diploma, și imediat, având oarecare protecții — mama lui este jupâneasă-n casă la moșia unui înalt personaj — căpătă un post de medic de plasă. Își poate oricine închipui lovitura ce „doftorașul“ i-o dete Porției, când îi spuse că el are s-o părăsească și să meargă la post. Fata începu să-i facă niște scene, aci duioase, aci fioroase, aşa încât el înțelesă că pasiunea ei contrariată brusc ar fi primejdioasă, și astfel se hotără să joace comedia. Pentru a adormi temerile victimei sale și a o asigura că și-a schimbat cu desăvârșire hotărârea de a o părăsi, el alergă la ajutorul unui prieten redactor, făcându-l să-i publice prin ziarul *Lumina* următoarea notiță:

„Aflăm că Tânărul doctor Mișu Z..., care și-a susținut cu un succes strălucit teza sa despre Simptomele la diverse intoxicații violente, și care a fost numit doctor de plasă, refuză categoric a primi acest post. Era în adevăr absurd ca un așa distins elev al Facultății noastre de medicină să se înfundă într-o provincie. Tânărul doctor e hotărât a rămânea în București, unde va practica arta sa, așteptând să se prezinte la primul concurs pentru obținerea unui post la vreunul din spitalele Eforiei. Nu ne îndoim de succesul simpaticului nostru amic.“

PORȚIA: Ultima umbră de bănuială și de temere a domnișoarei Popescu fu risipită prin citirea ACESTOR rânduri. Ba ceva mai mult, Tânără sentimentală, văzând reîntoarcerea iubitului ei, deveni și mai pasionată. Ea nu știa că totul este o farsă. Nu-și putea închipui, în naivă ei sinceritate, ce surpriză îi pregătea acela pe care-l adora. „Doftorașul“ nostru, ca să poată pleca fără vorbă și să-și ia și bagajul, care consista într-un geamantan și câteva cărți, făcu un plan infernal. Obținând un bilet de lojă la Dacia — probabil un

bilet de favoare, căci se va vedea că individul nu era decât un chilipirgiu — merse cu damele, mama și fata, la teatru. Peste câteva minute după ridicarea cortinei, pe când damele urmăreau cu cel mai viu interes desfășurarea comediei, el se sculă și, pretextând că merge la bufet să le aducă prăjituri și apă rece, plecă frumușel din lojă. Coborî, ieși din teatru, se aruncă într-o birje, merse acasă, își luă bagajul, se duse la gară și se sui în tren. Un moment femeile crezură că doftorașul s-a încurcat la bere în bufet, după obicei. Dar, trecând și actul al doilea, o idee trecu ca un fulger prin mintea tinerei abandonate. Repede alergară acasă. Intrară în odaia lui: bagajul și cărtile nu mai erau acolo. Domnișoara Popescu a avut o criză nervoasă îngrozitoare, din care nu și-a revenit decât tocmai a doua zi. De atunci, disperarea ei a mers tot crescând până ieri, când durerea morală devenindu-i insuportabilă, s-a hotărât a pune capăt nenorocirii sale prin moarte.

Porția se ridică și se duce lângă pat. Se întinde pe pat, își aşează perna și respiră de câteva ori adânc apoi strigă.

PORȚIA: Mor! mor!... ah! Mișule, fii fericit!... Scăpați-mă! scăpați-mă!... sunt încă Tânără! Nu! nu! nu vreau să mor!

Se stinge lumina.

Scena 2

Se deschide ușor, ușa și se aud pașii cuiva pe scenă. Persoana are comportamentul unui hoț neîndemânat, care intră în casa cuiva pentru a șterpeli câteva bunuri. Se aprinde lumina și auzim muzică de operă. „Hoțul” este Mișu Zaharescu, care, surprins de muzică, intră într-un fel de stare de panică comică și începe să caute prin cameră cărtile lui și geamantanul său. Le găsește sub pat și le trage ușor afară, în timp ce ochii lui sunt aținți asupra Porției, care doarme liniștită. Își ia geamantanul, și-l aşează lângă ușă și revine la capul patului. Mișu prinde patul cu ambele mâini și pe muzică de operă îl împinge și dansează cu el prin cameră, cu tot cu Porția în el. Se preface că este o ambulanță și o duce pe domnișoară la spital.

Mișu: Nino-nino-nino. (face ca mașina de salvare).

Poartă un dialog de unul singur – schimb de roluri.

MIȘU: Aș putea s-o văd pe domnișoara Porția? Tânără?... cu chibriturile?... Ehei! dumneata să fii sănătos. A murit! Ei, aş! Atunci? Nu mai este aici! I-a trecut și i-am dat drumul. Adineori a plecat mititica cu mamițica! (râde). Dacă n-a luat chibrituri destule! Cine strică? Dar mi se pare că o duzină de cutii mari... Ei, aş!... nici o duzină de gămălii... Pentru domnișoara Porția a fost porția prea mică; cum e dumneaei solidă, îi trebuie o porție mult mai zdravănă! (râde cu postă). Se săturase bietul „doftorașul”... În sfârșit a scăpat! Mare răbdare a avut! Închipuie-ți, atâtia ani de-a rândul, tot o porție, și ce porție!

Muzica se oprește, iar Mișu lasă patul și se aşează pe scaun.

MIȘU: Câtă prăpastie este între educațiunea spiritului și educațiunea inimii, și cum neglijând pe aceasta din urmă nu poți, cu toată învățătura, produce decât monștri

sociali. La ce altă profesiune se cere mai multă dragoste și milă de aproapele său, mai multă delicatețe de sentimente, mai fină pricepere a cutelor sufletului omenesc? Medicul!... Dar medicul este un duhovnic mânăietor; el trebuie să se apropie de nenorocitul suferind cu blândețea cu care Mântuitorul s-a apropiat de Lazăr: numai astfel știința, ajutată de înălțarea sufletului, poate face miraculul!... Mâne, acești tineri vor fi medici, și astăzi rând și-si bat joc, într-un mod atât de vulgar, de suferință extremă care a determinat pe nefericita Tânără să prefere luminii vieții bezna nimicului! Iată roadele înaltei noastre culturi universitare! Foarte mulțumim de aşa cultură!

Mișu se ridică de pe scaun și merge spre ușă, își ia bagajul și cu aceeași atitudine de hoț ieșe din cameră.

MIȘU: Dar, în fine, bine că a scăpat biata fată!...

Scena 3

Porția se trezește și se așează pe marginea patului.

Porția: Tânără, amăgită, delăsată, abandonată, nenorocită... 44-45 de ani (*începe să plângă*). Țica tu ești, tu ești? Îți aduci tu aminte când Nerone Popescu, taică-tu, își clădea casele, parcă-l văd în cămașă de noapte și-n papuci, conducând lucrările zidăriei în persoană și înjurând în ungurește pe salahori... era în vacanță mare... erai fetiță măricică și te jucai cu păpușile. (*plângere*) Tânără, delăsată..... Țica, Țica... ai împreună cu mama ta, după legea veche, pensia veteranului profesor Nerone Popescu, de la care a mai moștenit casele din strada Fidelității, două prăvălii de cărciumă, cu pivniță, grădină și vie în strada Viișoara, producând net 1200 lei anual; apoi se zice că avea și vreo 12 mii de lei în bonuri la casa de depuneri; dintre aceștia însă se presupune că ai fi atins ceva pentru cheltuielile de studii ale „doftorașului“. (*plângere*)... Draga de ea... Foarte romanțioasă. Țineai mult la societatea tinerilor studenți, slăbiciune contractată de demult, de vreo douăzeci și cinci de ani, de pe când tatăl tău Nerone ținea în mahala o mică fabrică de bacalaureat. De altminteri, toți mahalagii zic: unde sare capra, sare și iada; se pare că și mamița a avut odinioară multă slăbiciune de „boboci“. De vreo trei-patru ani acumă ai primit în pensiune pe Tânărul Mișu (*plângere*)..., student în medicină, și imediat ai contractat pentru el o pasiune nebună. Medicinistul, băiat sărăcuț, găsind aşa de călduros adăpost și culcuș, nu căutase deloc a contraria pasiunea gazdei sale, care era o binefacere cerească pentru el; din contra, o alimentase cu multă metodă. Această relațiu destul de nepotrivită dură până ce, după câțiva ani de studii, Tânărul își suștinu teza. De mult îi erau peste cap favorile tale Țica; se hotărî să scuture jugul când nu mai avea nevoie să-l poarte. Stăru și, prin protecțiuni, căpătă un post de medic de plasă. Când voi să plece, pasionată, puse piciorul în prag: scene sfâșietoare, rugăciuni fierbinți, amenințări teribile de sinucidere și chiar de asasinat. „Doftorașul“ plăcăt, neputând pleca fără bagaj și voind să evite scandalul în mahala, se hotărî să recurgă la un subterfugiu, la aceea ce — ierte-ni-se expresia tipică și consacrată — în argoul studențesc se numește un *chiul*. Câteva zile se prefăcu apucat de o reîntoarcere de pasiune turbată, apoi, când adormi bine orice prepus, te conduse pe tine și pe mamiță; vă lăsa în lojă, și el cu bagajul se sui în tren pentru a se prezenta la post.

Porția merge la masă, își aprinde o țigără și o fumează toată. Începe melodia Come rain or come shine.

Scena 4

Pe muzică, ușa de la intrare se deschide și doi bărbați intră și se plimbă relaxați prin garsonieră ca pe Boulevard. Din baie ies alți doi indivizi, un ofițer de intendență (care este de fapt Mișu) și un elev de administrație, care se îndreaptă, agresivi, spre primii doi bărbați.

ELEVUL: Mă rog, dumneata ești domnul Mihail Constantinescu, directorul pamfletului care se intitulează *Lumina*?

PRIMUL BĂRBAT: Eu!

ELEVUL: Ești un mișel!

PRIMUL BĂRBAT: Și cine ești d-ta, mă rog, care-mi spui aceasta?

ELEVUL: Sunt Cicerone Popescu!... Ai atacat familia mea! Ți-ai permis să ataci familia Popescu! (Îi dă un pumn în față Bărbatului.)

Cei doi se încep să se bată, în timp ce Porția stă cu picioarele pe masă și chiuie.

OFIȚERUL DE INTENDENȚĂ (MIȘU): D-ta ești domnul Constantin Mihăilescu, directorul Aurorei?

AL DOILEA BĂRBAT: Eu! și ce poftiți? Cum vă numiți? Cu cine avem onoarea?

OFIȚERUL DE INTENDENȚĂ: Sunt doctorul Mișu Zaharescu! Cum ți-ai permis să te atingi de numele de Zaharescu?!

Cei doi se încep să se bată, în timp ce Porția stă cu picioarele pe masă și chiuie.

Scena 5

Porția se dă jos de pe masă și strigă.

PORȚIA: Hei, stop! (Bărbații se liniștesc. Porția înaintează spre public.) Stăteam întinsă pe pat și capul nu mi oprea din vâjăit. Mișule... erai totul pentru mine, eram obsedată, ai intrat în viața mea și ai călcat în picioare tot. (râde.)

Se întoarce cu fața spre bărbați, îi pupă pe frunte. Le aranjează cămășile. Ia paharul, îl umple cu lapte și i-l dă lui Mișu. Mișu bea laptele și așeză paharul pe masă. Apoi se așeză pe scaun, își aprinde o țigără, trage un fum. Scoate din buzunar o hârtie și citește.

MIȘU: Doctorul Mișu Zamfirescu a fost suspendat de către consiliul sanitar din postul de medic de plasă pentru neglijență în serviciu. (Bagă hârtia înapoi în buzunar, trage din țigără trist și se uită la ceilalți.)

Porția vine lângă el și se așeză pe genunchiul lui, îl sărută pe obraz. Ceilalți bărbați ies din imobilismul lor și îți fac treabă prin garsonieră.

PORȚIA (râde): Felicitările noastre călduroase tinerei și simpaticei perechi!!!

Muzica: Come rain or come shine. Se stinge lumina.

Sfârșit

Eugenio Barba

A Theatre of Rupture

„A Theatre of Rupture” is a text that Eugenio Barba wrote in 1964, when he was 28 years old and when Odin Teatret had only started up as a group of young amateurs settled in Oslo. It is a historical document that represents Barba’s first attempt at defining the spirit of his group, which was grounded, from the outset, on the idea of a theatre that comes out of a strong motivation: vocation. Some of

the ideas that formed the foundation of Barba’s theory and that were essential in defining the identity of Odin Teatret had been sketched out in this text, in the typically aggressive and enthusiastic style of a young outsider: the ethical dimension of the profession, his view on educational theatre, the thought of leaving everything behind in the pursuit of personal freedom, etc.

Key words: Eugenio Barba, Odin Teatret, performance, Grotowski

Nic Ularu

About Mama and LaMaMa

This article tells the story of the famous New-York theatre, LaMaMa, focusing on its contribution to the development of experimental theatre in the USA and throughout the world. Since 1961 Ellen Stewart, founder and managing director of LaMaMa ETC Theatre, has concentrated her efforts on coordinating the activity of this extremely important institution. She is an all-round theatre specialist, having directed a significant number of performances presented in America, Uruguay, Argentina, Austria, Italy, Turkey, Israel, Philippines, Haiti,

Cameroon, Zaire, Central African Republic, Senegal, Nigeria, Brazil, Morocco, Bulgaria, and former Yugoslavia; she has been awarded honorary titles by 15 top universities throughout the world and has received, over the years, prestigious lifetime achievement awards. During the years of isolation of Eastern European Culture by the communist regimes, Ellen managed to bring to America, since 1967, personalities that have greatly influenced world theatre, such as Jerzy Grotowsky, Tadeusz Kantor, or Andrei Șerban.

Key words: Ellen Stewart, off-Broadway, direction, stage design, performance, award, OBBIE, Tony, Oscar.

Daniela Magiaru

Bare-handed Theatre

The text explores several fundamental issues: the genuineness of the artistic endeavor (of both the director and the actor), the verisimilitude, the interaction with the audience, the form and content of the performance, and the various forms it may take. Daniela

Magiaru discusses the construction of several elements in the productions of the Maladype theatre company in Budapest, which rethink the traditional stagecraft patterns and the audience-performance relationship.

Key words: Maladype, Balázs Zoltán, audience, performance, communication.

Stanca Scholz-Cionca

No Subtitles: the Clash of Dialects in “Farewell Songs” by Hirata Oriza

The crisis of the story and the shrinking of the character's importance, diagnosed in several trends in contemporary theatre, are also integral features of the “theatre of the mundane,” typically characterized by the special attention it gives to language, more specifically to the breakdown of dialogue. Putting together bits of reality and bits of language from playwrights generally labeled as “hyperrealist” or “minimalist” (Pavis), it settles resolutely on the territory of “language practice” and “communicational interaction” (Ryngaert). A similar movement took place in Japan during the 1990s, the leading exponent of which is Hirata Oriza (born in 1962). In his plays, which he likes to call “colloquial,” flat dialogue, loaded with linguistic stereotypes, denounces the ideology of a slightly repressive and authoritarian social system and is supported on the stage by the appropriate body language. Rather than individual characters, the more or less homogeneous groups are given the power of action on Hirata Oriza's stage, challenging the clichés of “group psychology.” A top-rated situation is, of course, the meeting, on stage, between groups of different nationalities and cultures. A case in point is the play that the author of this article proposes to analyze, a play whose main subject is the common grief of a Franco-Japanese family and whose production context is a common project of Japanese and French artists; which cannot but lead to unusual and fascinating transcultural interactions, on every level of the performance.

Key words: subtitles, Japan, language, Seinendan, dialogue

Professor Constantin Chiriac, PhD

Folk Poetry, a Major Source for Performance

The study discusses, in its first section, one of the most important aspects of folk poetry, i.e. orality, which, in the author's view, is an essential condition for performance. Thus, one of the central elements of this dimension is the folk performer, who can assume various stances, depending on the artistic genre that he or she is performing. The rhetoric

dimension and the possibilities it offers for performance is explored in the second section, with an emphasis on the types of balladic discourse and on the relationship between performer and rhetoric context. Lastly, the article discusses the archetypal dimension of folk poetry and the relationship between oral (folk) poetry and written (literary) poetry.

Key words: folklore, performance, archetype, ballad, poetry, text, discourse.

Sorin Crișan

The Tones of Metaphor or On Playing with Similarity

The theatre metaphor preserves forceful relationships, visible or hidden, with different areas of human knowledge. Psychoanalysis, philosophy, fine arts, performance – all these compete to define theatre metaphor and the organization of

the scenic language. This study proposes an incursion into the different concepts that describe the metaphor, as well as an assessment of the prevailing aspects that make theatre a form of self-knowledge.

Key words: theatre, metaphor, psychoanalysis, aesthetics, philosophy of language

Ion M. Tomus, Assistant Professor, PhD

The Character's Exile in Eugene Ionesco's Plays

This study discusses the characters' exile in Ionesco's drama from a strictly literary perspective, leaving aside any reference to the playwright's biography. The author identifies those moments in Eugene Ionesco's plays when the characters experience some sort of inner exile, which results from their desperate struggle to preserve their human condition intact and to resist dehumanization, as is

the case in *Rhinoceros* and *The Killer*. Exile does not always mean confinement within a different, strange geographical place; one may experience it within a familiar setting or inside oneself. One of the conclusions of this study is that the characters' drama, rooted – both textually and on the stage – in the absurd, is partly generated by the characters' exile in Eugene Ionesco's plays.

Key words: Eugene Ionesco, absurd, exile, character, human, drama, biography.

Alexandra Pazgu, Junior Teaching Assistant

Excerpt from the BA Dissertation Entitled *Death of the Character in Postmodern Theatre: The Death of the Character – a Trend in Postmodern Theatre. Case Study: Sarah Kane*

Sarah Kane is one of the most prominent voices of the “in-yer-face” movement, which developed during the 90s in England. The group of “in-yer-face” playwrights were the advocates of a relentless search for new theatrical possibilities, and the discoverers of a new aesthetics, often described as “aggressive and confrontational.” The mainspring of this movement was the presentation of Sarah Kane’s play *Blasted* on the stage of London Royal Court in January 1995.

This study does not discuss the impact made by the production of Sara Kane’s plays, but focuses instead on the way her plays, and especially her characters, are constructed, in order to highlight the significant change her drama has brought in terms of perspective on character or the disappearance of character in postmodern theatre.

Key words: Sarah Kane, character, action, paradigm, deconstruction, language.

Claudia Maior

The Nude on Stage

The exposure of one's naked body on the contemporary stage is a form of revolt at the impossibility of recuperating Biblical time and space, as well as against social, ethical and moral rules. Today, the audience relates differently to the image conveyed by the actor's body. Contemporary directors tend to concentrate more and more on the actor's live body, from which the whole conception of the performance derives, in an acting area that may be the light itself, which contains body movement.

Key words: body, nude, stage, theatricality, actor, taboo.

The taboo on the nude on stage comes from the fear of incest, one of the greatest fears of primitive societies. The audience and the actor, facing one another, are consciously breaking one of the strongest taboos, one that has the power to awake in them the latent memory of the beginnings. The reflection of the naked body in a stage image can purge us of humanity's greatest unconscious fears.

Florin Coșuleț, Teaching Assistant

The Cinematographic Image in Theatrical Space

The study from which this article has been excerpted represents an important contribution towards a more comprehensive description of the role played by the cinematographic image in contemporary theatre. The article contains four sections: “Theatre and Cinema,” “Between Theatrical Convention and Specific Multimedia Elements,” “Theatrical Illusion and Filmic Illusion,” and “Non-conventional Theatrical

Spaces (The Sibiu International Theatre Festival).” The author approaches the relationship between the cinematographic image and theatrical space diachronically – discussing the successive stages it has gone through over the years – as well as synchronically – providing a survey of the major critical perspectives on the matter, held by some of the best-known contemporary film and stage directors.

Key words: theatre, cinema, space, image, director, actor.

Dan Glasu, Associate Professor, PhD

I.L. Caragiale: Stage Interpretations in the Last Decades of the Twentieth Century.

Director's Views and Concepts: Sică Alexandrescu; Stage-design Particularities in *Stormy Night*. Observations on the *Director's Notebooks*

This article discusses one of the most important performances directed by the great Romanian director Sica Alexandrescu, *Stormy Night*, as it is described in *The Director's Notebook*. This book is an invaluable document, in which Sica Alexandrescu "has told the

story" of each line, of each scene, and of the way each character was constructed. The director's aim was to produce a performance as faithful to Caragiale's text as possible. Dan Glasu reviews the show using the written document that has come down to us.

Key words: theatre, Ion Luca Caragiale, performance, Sica Alexandrescu, direction, character, scene, stage.

Professor Mircea Tomus, PhD

Dramatizing I. L. Caragiale's Short Fiction

This article is an extended comment on two dramatization exercises that were part of a course in the Technique of Dramatic Writing included in the curriculum for the second-year students in Theatre Studies and Cultural Management. The text proposed for dramatization was a difficult one – “The Dreadful Suicide on

“Fidelity Street” by I. L. Caragiale – and the students who took up the challenge were Alina Trifonov and Ioana Mălău, currently graduates of “Lucian Blaga” University, Sibiu, in Theatre Studies and Cultural Management.

Key words: dramatization, Ion Luca Caragiale, movie, theatre, course, technique, dramatic writing.

■ **Eugenio Barba** was born in 1936 and grew up in the village Gallipoli, Italy. In 1954 he emigrated to Norway to work as a welder and sailor. He studied French and Norwegian literature, as well as History of Religions at Oslo University. In 1961 he went to Warsaw to study theatre direction at the State Theatre School, but he dropped out a year later to join Jerzy Grotowski, who at that time was artistic director and leader of Teatr 13 Rzedow in Opole. He stayed with Grotowski for three years. In 1963 he traveled to India, where he had his first encounter with Kathakali theatre.

In 1964, Eugenio Barba returned to Oslo, planning to work as a director, but as he was a foreigner, he was not welcome in the profession. Hence, he decided to start his own theatre. He gathered a group of young people who had not passed their admission test to Oslo's State Theatre School, and created the Odin Teatret on October 1st, 1964. Their first production, *Ornitofilene*, by the Norwegian author Jens Bjørneboe, was shown in Norway, Sweden, Finland and Denmark. Barba was subsequently invited by the Danish municipality of Holstebro, a small town in the Northwest, to create a theatre laboratory there. He was offered an old farm and a small sum of money to begin. Thus, the director decided to make Holstebro the base for the Odin Teatret.

In 1979 Eugenio Barba founded ISTA (International School of Theatre Anthropology). During the past forty-five years he has directed over seventy productions with the Odin Teatret and with ISTA Intercultural Theatrum Mundi Ensemble, some of which required more than two years of rehearsals. Among the best known are *Ferai*, *Min Fars Hus* (My Father's House), Brecht's *Ashes*, *The Gospel According to Oxyrhincus*, *Talabot*, *Kaosmos*, *Mythos*, *Andersen's Dream*, *Ur-Hamlet* and *Don Giovanni all'Inferno*. He has also published many books, the most recent of which are *The Paper Canoe*, *Theatre: Solitude, Craft, Revolt and Land of Ashes and Diamonds*. He has been awarded honorary doctorates from several prestigious universities and has received many important awards.

Institutional Affiliation and Contact: Odin Teatret, .O.Box 1283 · DK-7500 Holstebro, Denmark, odin@odinteatret.dk

■ **Nic Ularu** is a Professor of Theater at the Department of Theater and Dance of the University of South Carolina, USA.

Nic Ularu is the recipient of the OBIE award for outstanding achievement in Off-Broadway theater in New York (2003) and of the Scenography Prize of the Union of Fine Arts of Romania (1992).

He has extensive scenography credits in USA and Europe, including theatres in Sweden, Northern Ireland and Romania.

Besides his national and international scenography activity Nic Ularu is a playwright and director. His recent freelance work as playwright and director includes several acclaimed productions at LaMaMa ETC - New York, Teatrul Foarte Mic, Bucharest - Romania, "O" Teatret - Sweden, National Theatre of Constanta - Romania, and National Theatre of Cluj - Romania.

Nic Ularu was the head of scenography at the National Theatre of Bucharest - Romania, and served for four years as a board member of The European League of the Institutes of the Arts (ELIA), Amsterdam, The Netherlands. He has taught scene and / or costume design in Romania, Germany, Sweden, UK, Italy, Denmark and Hong Kong. Prior to USC he taught at Smith College, National Theatre School of Denmark and The University of Theatre and Film, Romania. Ularu's designs appeared in the USA national entries at the Prague Quadrennial International Exhibitions

BIOS AND CONTACTS

of scenography in 2007, 2003 and 1998. In 2005 Nic co-designed the exhibit and designed the poster of the World Stage Design Exhibition, Toronto – Canada. He was appointed by United States Institute of Theatre Technology as the leading designer and curator of the USA National Exhibit at the Prague Quadrennial International Exhibition of 2007.

He is the member of: USITT - United States Institute of Theatre Technology, OISTAT – International Organization of Scenographers, Theatre Technicians and Architects, IAAP- International Association of Fine Artists.

Institutional Affiliation and Contact:

- University of South Carolina, Department of Theater and Dance, Columbia, SC 29208
unic@sc.edu
 - The Talking Band Theater Company – Resident scenographer, PO Box 293, Prince Station, New York, NY 10012
 - UniArt Theater Co. – Artistic director, 106 Prospect street, Columbia, SC 29205, nic.ularu@uniarts.us
-

■ **Daniela Magiaru** is a translator, teacher and PR assistant at “Csiky Gergely” Hungarian State Theatre, Timisoara. A graduate of the Faculty of Letters, History and Theology, she received her PhD from the West University of Timisoara in 2008, with a thesis entitled *Dramatic Patterns: Eugene Ionesco, Matei Visniec*. She is a constant contributor to *Orizont* magazine; she has published a number of articles, essays, and interviews in prestigious cultural journals and magazines: *Viata Romaneasca*, *Idei in dialog*, *Aurora Magazin*, *Teatrul Azi*. She is currently at work on a new volume on Matei Visniec’s drama.

Institutional Affiliation and Contact: “Csiky Gergely” Hungarian State Theatre, Timisoara. 2 Alba Iulia St, 300077, Timisoara. danielaboboicov@gmail.com

■ **Stanca Scholz-Cionca**

Born in Romania, Stanca Scholz-Cionca has taught Japanese Literature and Culture at the universities of München, Berlin and Oslo. Since 2000 she has been a tenured professor with the Department of Japanese Studies at Trier University, Germany. Among the books she has published to date are: *Aspekte des mittelalterlichen Synkretismus im Bild des Tenman Tenjin im Nô*, 1991. – *Kyôgen: Entstehung und Morphologie im 17. Jahrhundert*, 1998. – *Japanese Theatre and the International Stage* (co-editor with S. Leiter), 2001. – *Befremdendes Lachen* (co-editor with H.-P. Beyerdorfer), 2005. – *Nô Theatre Transversal* (co-editor with Ch. Balme), 2008. – *Fünf Theaterstücke aus Japan* (editor and translator), 2008.

Institutional Affiliation and Contact: Universität Trier, 54286 Trier; scholzst@uni-trier.de

■ **Constantin Chiriac** is Professor of Drama at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, general manager of “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu, director of the Sibiu International Theatre Festival and of the Open Market for Performance. In 2006 he received his PhD from “Lucian Blaga” University, Sibiu, with a study entitled *Poetry as Performance*. He has played over 45 roles on the stage and 17 in television productions. He is the recipient of numerous national and international awards. He teaches theoretical and practical courses in drama and film to undergraduate and MA students of theatre.

Institutional Affiliation: “Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu. cat.teatru@ulbsibiu.ro

■ **Sorin Crișan**

Professor Sorin Crișan is vice-rector of the University of Arts, Târgu Mureș, editor-in-chief of the Theatre Studies journal *Symbolon*, director of the University of Arts Publishing House, expert evaluator and member of ARACIS (the Romanian Agency for Quality Assurance in Higher Education), expert evaluator of CNCSIS (National University Research Council) projects. He holds a BA in Drama from “Babeș-Bolyai” University, Cluj-Napoca (the Faculty of Arts) and one in Chemistry from the same university (the Faculty of Chemical Engineering). He has a PhD in Theatre Studies (thesis supervisor: Ileana Berlogea) granted by UNATC, and is currently enrolled in a doctoral program at the Romanian Academy, “George Bariț” History Institute.

From 2000 to 2006 he was coordinator of scientific research at the Romanian Academy Library, Cluj (patrimony evaluation and research) and of the biennial publication *Library and Research* (volumes XXIII-200, XXIV-2004 and XXV-2006). During this period, he was also coordinator of the team of evaluators of the Library's patrimony and treasury funds. He organized and participated in a number of antique book exhibitions.

In 1985 he made his literary debut in the journal *Tribuna* with a short story entitled „The Crab Merchant” and in 2002 he published his first book – a volume of literary criticism entitled *The World's Circus in D.R. Popescu's Work* (Cluj-Napoca: Dacia Publishing House).

He has published many studies, literary and theatre reviews, essays and short stories in various journals and magazines: *Tribuna*, *Steaua*, *Teatrul Azi*, *Contrafort*, *Symbolon*, *Vatra*, *Minerva*, *Teatrul Național*, *Apostrof*, *Sargetia*, *Biblioteca și Cercetarea*, *Thalia*, *Rampa*, *Jurnal teatral*, *Domino*, *Napoca Universitară*, *Caiete silvane*, *Mâine*, *Mesagerul transilvan*, *Suplimentul literar-artistic Tineretul liber*, *Libraria*, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, *Studia Dramatica*.

In 2003, the Ministry of Culture and Religious Denominations granted him the National Award for Young Artists for the book *The Fools' Game* (Cluj-Napoca: Dacia Publishing House, 2003).

Institutional Affiliation and Contact: the University of Arts, Târgu Mureș, 6 Kötéles St., 540057, Târgu-Mureș, Romania. Email: uat@uat.ro

■ **Ion M. Tomuș** is Assistant Professor at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies. In 2006 he was the recipient of an important award for “interpretation of contemporary literature and philosophy,” on the sixteenth edition of the “Lucian Blaga” International Festival, Cluj-Napoca. In 2008 he received his PhD from the National University of Drama and Film, Bucharest, with a doctoral thesis entitled *Realist and Naïve Picturesqueness in Vasile Alecsandri's, I. L. Caragiale's, and Eugene Ionesco's Plays and Their Stage Adaptations*. He has published a number of studies, book reviews, theatre reviews, and essays in some of the most prestigious cultural magazines and academic journals in Romania. Since 2005, he has been co-editor of the annual Text Anthology published by Nemira for each edition of the Sibiu International Theatre Festival.

Institutional Affiliation and Contact:

“Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu. cat.teatru@ulbsibiu.ro

■ **Alexandra Pâzgu** is an untenured Teaching Assistant with the Department of Drama and Theatre Studies at “Lucian Blaga” University, Sibiu. She is currently enrolled in an MA program in Dramatic Writing at the University of Theatre, Targu-Mures. She has been involved in a number of theatrical projects as an assistant director. In 2009 she collaborated with Odile Vanstenwinckel, as an artistic assistant, in the production of *GEL*. In 2008 she received her BA in Theatre Studies from “Lucian Blaga” University, Sibiu, with a dissertation entitled *The Death of the Character in Postmodern Theatre. Case Study: Sarah Kane, Martin Crimp and Rodrigo Garcia*. In 2007 she was a European volunteer for the program “Luxembourg and the Greater Region, European Capital of Culture 2007” and worked as a youth project assistant in Luxembourg. At the age of 18 she made her literary debut in the volume *Galateea*. She has published several theatre reviews and articles in various magazines. She was the organizer of the first urban art fair in Sibiu (BAZART in August, 2009 and Merry Bazart in December, 2009).

Institutional Affiliation and Contact:

“Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu. cat.teatru@ulbsibiu.ro

■ **Claudia Maior** graduated in 2008 from the University of Theatre, Targu-Mures, with a BA in Theatre Studies. She is currently enrolled in an MA program in the Theory and Practice of Cultural Management at “Lucian Blaga” University, Sibiu. She is also working towards a PhD in Drama, with a thesis entitled *Rules, Interdictions and Taboos in Western Theatre*. From 2006 to 2008 she worked as a literary assistant at the Theatre Workshop (the University of Theatre, Targu-Mures) and since 2008 she has been a cultural marketing consultant at “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu. She has published articles, theatre reviews and essays in various Romanian magazines.

Institutional Affiliation and Contact: “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu: 2, Corneliu Coposu Blvd., 550245, Sibiu. marketing@sibfest.ro

■ **Florin Coșuleț** is one of the youngest teachers in the Department of Drama and Theatre Studies, “Lucian Blaga” University, Sibiu, where he runs seminars and practical courses in Acting Techniques and Physical Flexibility and Posture. His experience as an actor at “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu, has been instrumental in his work with the students. Since 2007, he has been enrolled in a doctoral program at the National University of Drama and Cinema, Bucharest, working on a PhD project entitled *The Cinematographic Image and Multimedia Effects in Contemporary Theatrical Performance*.

Institutional Affiliation and Contact:

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte, Catdrala de Artă Teatrală. Bdul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu, cat.teatru@ulbsibiu.ro

■ **Dan Glasu** is Associate Professor at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies. In 2008 he was nominated by UNITER (the Romanian Association of Theatre Artists) for best actor in a supporting role (Ilya Afanasyevich Shamrayev in Andrei Serban’s production of *The Seagull* at “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu). The same year, he received his PhD from the National University of Drama and Film, Bucharest, with a thesis entitled *I. L. Caragiale – Stage Interpretations in the Last Decades of the Twentieth Century*. He teaches theoretical and practical courses in acting to undergraduate, as well as graduate (MA) students.

Institutional Affiliation and Contact: “Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu. cat.teatru@ulbsibiu.ro

■ **Mircea Tomuș** is Professor of Romanian literature at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Faculty of Letters and Arts. He was on the editorial board of the literary magazine *Steaua*, editor of Dacia Publishing House, editor-in-chief of the *Transsylvania* journal, rector of “Lucian Blaga” University, Sibiu, head of the Department of Drama and Theatre Studies. He has participated in numerous conferences, colloquiums, symposiums, festivals, etc. He is the recipient of many prestigious awards, such as the Romanian Academy Award, the Writers’ Union Award, the award for literary criticism from the “Lucian Blaga” International Poetry Festival, Cluj-Napoca, etc. He is the author of many books and studies on I.L. Caragiale, Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu, the Romanian novel and Romanian poetry. He is a constant contributor to several Romanian academic journals and literary magazines.

Institutional Affiliation and Contact:

“Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu. cat.teatru@ulbsibiu.ro

VOLUME APĂRUTE ÎN CADRUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

Studii și eseuri

- Constantin Chiriac. *Poezia ca spectacol*
 Constantin Chiriac. *Spectacolul Poeziei*
 Marina Davîdova. *Sfârșitul unei epoci teatrale*
 George Banu. *Dincolo de rol sau actorul nesupus*
 Cristian Radu. *Managementul cultural contemporan*
 Cristian Radu. *Construcția portofoliului de proiecte pentru programele Capitală Culturală Europeană*
 Cristian Radu. *Cultura: necesitate sau ornament? Regenerarea comunităților urbane*
 Dan Glasu. *I. L. Caragiale – Exegeze scenice din ultimele decenii ale secolului XX*
 Dan Glasu. *Dramaturgia lui Lucian Blaga. Note de lectură*
 George Banu. *Repetițiile și teatrul reinnoit – secolul regiei*
 Pippo Delbono. *Teatrul meu*
 George Banu. *Teatrul de artă, o tradiție modernă*
 Eugenio Barba. *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă*

Albume

- Album Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – 10 ani*
Album Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – 15 ani
Mihaela Marin, Album „Faust”

Antologii

- Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Violență, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1996
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Identitate Culturală, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1997
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Legături, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1998
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Creativitate, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1999
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Alternative, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2000
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Provocări, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2001
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Punți, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2002
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Mâine, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2003
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Moșteniri, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2004
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Semne, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2005
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Împreună, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2006
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Next, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2007
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Energii, antologie de texte
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Inovații, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2008
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2009
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Întrebări, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2010

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI

Membrii fondatori ai CAVAS

prof. univ. dr. Mircea Tomuș
prof. univ. dr. Doina Modola
prof. univ. dr. Constantin Chiriac
prof. univ. dr. Noel Witts
prof. univ. dr. Mike Phillips
prof. univ. dr. George Banu
prof. univ. dr. Aurelia Corbeanu
conf. univ. dr. Elena Popescu
conf. univ. dr. Sebastian Vlad Popa
conf. univ. dr. Dan Glasu
conf. univ. dr. Valentin Nicolau
conf. univ. dr. George Ivașcu
conf. univ. dr. Marian Râlea
lector univ. dr. Cristian Radu
lector univ. dr. Ion M. Tomuș
lector univ. drd. Diana Lazăr
lector univ. drd. Anca Bradu
asist. univ. dr. Veronica Pătru
asist. univ. drd. Diana Fufezan
asist. univ. Mirona Tatu
asist. univ. drd. Adriana Bârză
asist. univ. drd. Florin Coșuleț
asist. univ. Adrian Neacșu
prep. univ. drd. Ana Mujat
prep. univ. drd. Radu Nica
prep. univ. drd. Luminița Bîrsan
prep. univ. Melinda Martha Samson



Faust-ul de la Sibiu marchează istoria scenei românești ca *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban, *Rosmersholm*-ul lui Aureliu Manea, *Nepotul* lui David Esrig, *Revizorul* lui Lucian Pintilie sau *Cum vă place* a lui Liviu Ciulei. Spectacol-catedrală semnat de Silviu Purcărete, înconjurat de o echipă de actori și colaboratori, a făcut din acest *Faust* o exemplară reușită corală. Într-un loc nedestinat teatrului, *Faust*-ul e o victorie a teatrului. A teatrului care vorbește despre lumea de ieri și cea de azi, despre bătrânețe și nevoia de a-ți corija viața, despre pierdere în noaptea Valpurgiei sub conducerea unui Mefisto de geniu și despre regăsirea finală, infantila împăciuire senină. *Faust*-ul lui Purcărete e o sărbătoare a teatrului care își revelă puterile pentru a ne confrunta cu destinul omului. O victorie a teatrului care nu se îndoiește de sine și se împlineste ajutându-ne pe noi, cei din sală, să ne regăsim și să ne reconciliem cu noi însine. Un *Faust* care, prin teatru, ne conduce dincolo de teatru. De aceea el e unic!

George Banu

