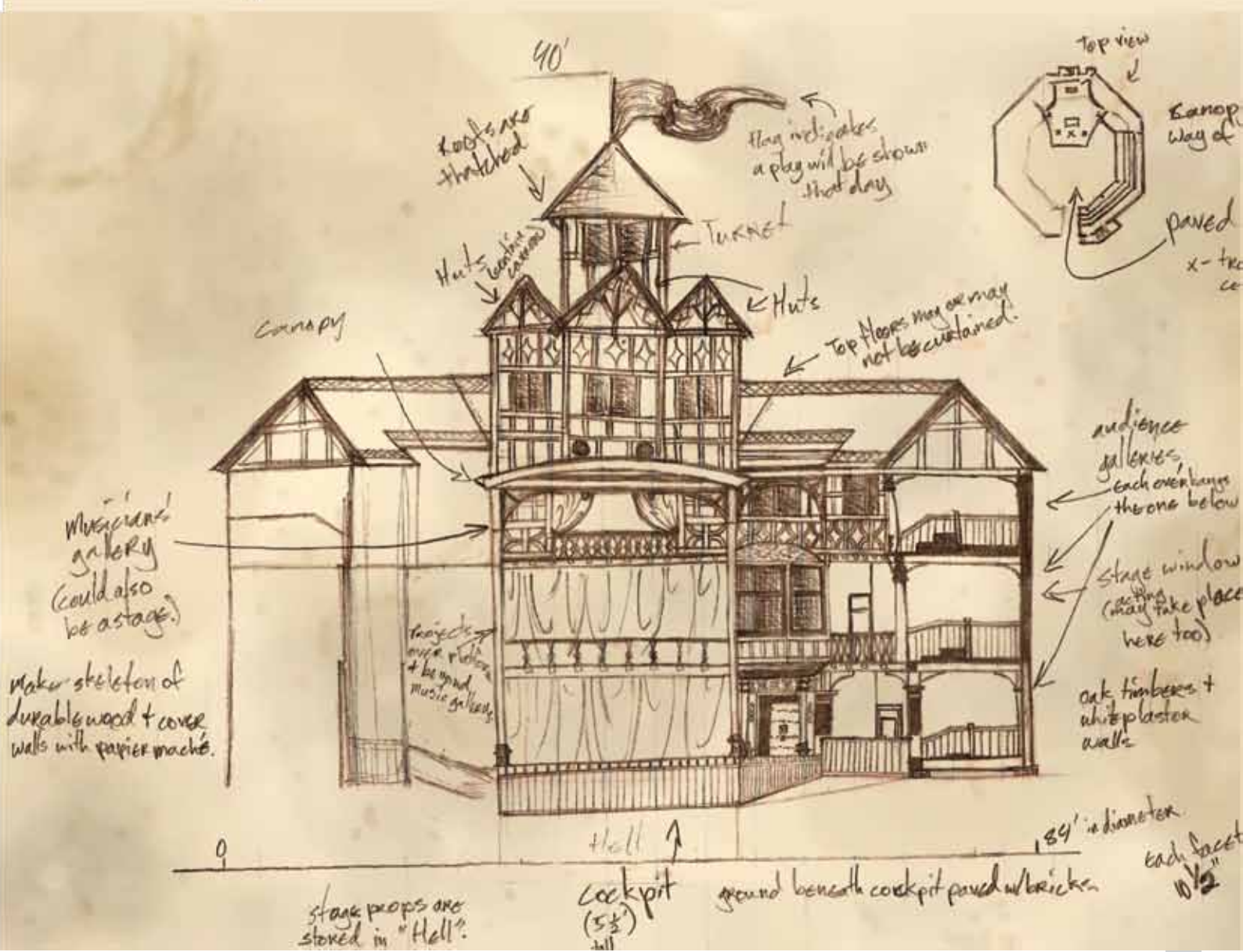


Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr. 1/2009



Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr. 1 /2009

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,
Bdul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu
cat.teatru@ulbsibiu.ro
www.artateatrula.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. dr. Mihai Sin
Prof. univ. dr. Sorin Crișan
Conf. univ. dr. Valentin Nicolau
Conf. univ. dr. Rodica Grigore
Conf. univ. dr. Dan Glasu
Lect. univ. drd. Marian Râlea
Silviu Purcărete
Alina Mazilu

CUPRINS

- prof. univ. dr. Constantin Chiriac: *Cuvânt înainte* — pag. 3
- prof. univ. dr. George Banu: *O prietenie într-un secol agitat - Jerzy Grotowski și Peter Brook* — pag. 5
- prof. univ. dr. Constantin Chiriac: *Spectacolul de poezie* — pag. 9
- prof. univ. dr. Mircea Tomuș: *Cehov și Caragiale/ Patru narațiuni de I.L. Caragiale* — pag. 15
- prof. univ. dr. Cornel Ungureanu: *Jurnal cu Aurel Manea* — pag. 21
- prof. univ. dr. Sorin Crișan: *Teatrul și formele paradoxului (Pentru o estetică a artei teatrului)* — pag. 24
- Daniela Magiaru: *Călătorii în timp*, Interviu cu Matei Vișniec — pag. 35
- conf. univ. dr. Dan Glasu: *Modalități de realizare a expresivității discursului în comediile lui Caragiale* — pag. 40
- Alina Mazilu: *Sub imperiul imaginii. Repetiții cu Andriy Zholdak la Turandot* — pag. 47
- lect. univ. dr. Ion M. Tomuș: *Pitoresc și naiv în teatrul lui Vasile Alecsandri* — pag. 51
- prep. univ. drd. Radu-Alexandru Nica: *Teatrul jam session – o formă de teatru deteutralizat* — pag. 55
- asist. univ. dr. Mirona-Ioana Tatu: *Elemente de pre-cinematograf și cinematograf în teatrul kabuki* — pag. 57
- asist. univ. drd. Anca Tomuș: *Rezumate în limba engleză / Abstracts* — pag. 63

Cuvânt înainte

Centrul de Cercetări Avansate în Artele Spectacolului dorește să ofere un spațiu de dialog cercetătorilor, practicienilor, creatorilor, profesorilor și studenților prin acest Jurnal.

Urmare unei dezvoltări fără precedent în arealul academic românesc, Școala de Teatru și de Teatrologie/Management Cultural din cadrul ULBS este în parteneriat cu Teatrul Național „Radu Stanca”, cu Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu și cu Bursa de Spectacole, încercând să profite de toate oportunitățile pe care celelalte structuri le probează.

Singura Școală de Teatru și Management Cultural care n-a produs, până acum, șomeri încearcă să respecte criteriile impuse de ceilalți parteneri – excelența.

Deschiderea și parteneriatele internaționale pe care celelalte structuri le-au dezvoltat au devenit șanse de dialog cu structuri similare din întreaga lume.

Dezvoltarea Centrului, cu cele două publicații (*Jurnalul Artelor Spectacolului* și *Jurnalul Român de Management Cultural*), cu spațiul propriu de cercetare, dar, mai ales, cu mari personalități, care doresc să-și aducă prinosul de dragoste și experiență, dau certitudinea unicității acestui proiect.

Salut prezența unor distinși profesori, din Europa și România, care au acceptat să se alăture unui colectiv tânăr și dornic de performanță.

Deschidem larg brațele sub semnul rigorii tuturor colaboratorilor, care doresc să se implice în proiectele și programele noastre, iar de la studenți așteptăm energia, ingeniozitatea și construcția, acelui „MÂINE”, atât de necesar!

Succes deplin!

Prof. univ. dr. Constantin Chiriac

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. Doina Modola
 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
 lector univ. drd. 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. drd. Veronica Pătru
 asist. univ. drd. Diana Fufezan
 asist. univ. Mirona Tatu
 asist. univ. Adriana Bârză
 asist. univ. drd. Florin Coșuleț
 asist. univ. Adrian Neacșu
 prep. univ. Ana Mujat
 prep. univ. drd. Radu Nica
 prep. univ. drd. Luminița Bîrsan
 prep. univ. Melinda Martha Samson



În luna ianuarie, s-a inaugurat anul Grotowski la Wrocław, pentru a marca cei zece ani scurși de la moartea regizorului și cei cincizeci de ani de la crearea *Teatrului Laborator*. Peter Brook a fost prezent, cu această ocazie, pentru a vorbi despre prietenul său. George Banu le-a descris relația de prietenie și a discutat cu marele regizor.



O prietenie într-un secol agitat

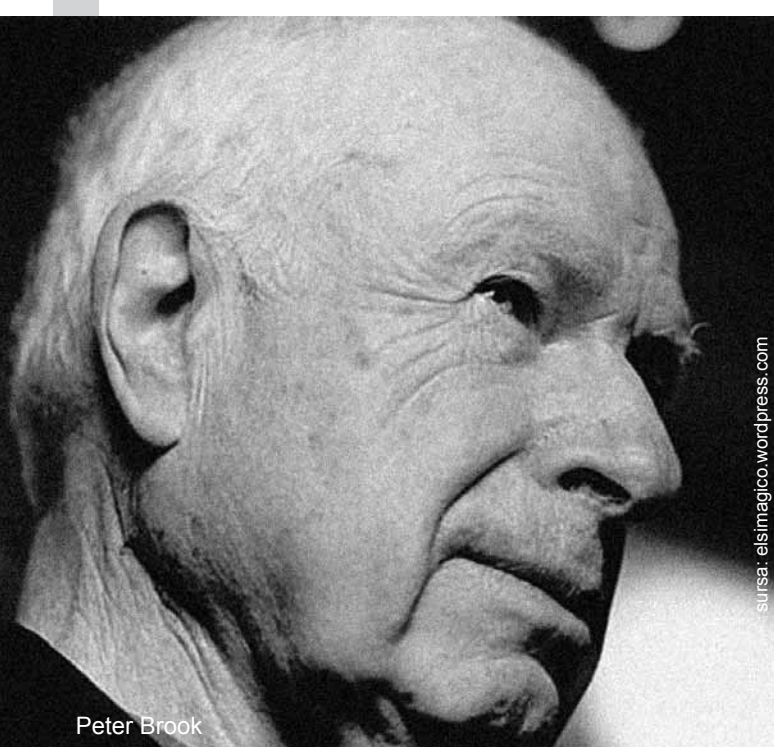
- Jerzy Grotowski și Peter Brook -

*Calitățile esențiale ale unui om se reflectă
în prietenii săi și ele sunt perpetuate în timp prin aceștia.*

Peter Brook

Au existat multe prietenii în istoria artei. Ele se hrănesc dintr-o multitudine de aspirații comune de natură estetică, morală sau politică. Iar prietenii – și nu vorbesc aici despre o relație colectivă, de grup, ci despre o relație binară – beneficiază de un statut egal, fondat pe echivalență și pe schimb reciproc. Sunt prietenii care se dezvoltă în contextul societăților ne-totalitare, în care amenințările ce apasă asupra artiștilor pot influența statutul lor economic, cum a fost cazul cu Zola și Cézanne, însă nu pun în pericol supraviețuirea artistică. Alte legături se produc câteodată acolo unde constrângerile, pericolele și sancțiunile îi vizează pe anumiți creatori care se află dezarmați în fața mașinii politice a vremurilor lor. Aceasta nu afectează, însă, baza inițială a prieteniei, care se justifică prin date comune între parteneri, ci intervine o altă dimensiune, și anume cea a pericolului și a unei întrajutorări necesare. Ar fi interesant de trecut în revistă acele prietenii dezvoltate sub dictatură, întrucât ele sunt numeroase. Prietenii durabile ori pasagere, care implică toate un risc și se confirmă prin ajutorul acordat celuilalt. Nu l-a salvat oare Rostropovici pe Soljenițin?

Nu intenționez să fac aici o lungă inventariere, ci vreau doar să evoc rapid o relație paradigmatică de prietenie a cărei funcționare a atins o dimensiune particulară pentru teatrul secolului XX: prietenia dintre Stanislavski și Meyerhold. Stanislavski recunoaște, de la debutul său, calitățile tânărului Meyerhold, astfel că îl distribuie în ceea ce va deveni spectacolul-soclu al Teatrului de Artă: *Pescărușul*. Spirit agitat și pururi nemulțumit, după cum se știe, Meyerhold își părăsește prietenul mai vârstnic pentru a face teatru departe de el, în provincie, unde explorează noile dramaturgii, Ibsen și Maeterlinck. Aceasta nu îl va împiedica pe Stanislavski să îi urmărească parcursul și să îl considere tovarăș, tocmai datorită divergențelor lor. (Îmi amintesc de Ibsen, care, în culmea gloriei, ținea seama de propunerile tânărului Strindberg, și, ca să nu îl uite, i-a așezat portretul pe peretele din spatele biroului său. Voia să scrie, mărturisea el, avându-l pe Strindberg „în spatele său”). Meyerhold ocupă un loc similar în preajma lui Stanislavski, care îl invită să deschidă un Studio la Teatrul de Artă pentru a alimenta și pentru a reînnoi estetica celebrei trupe. Acest studio din 1905 va ațâța spiritele, îl va enerva pe Dantchenko



Peter Brook

și va rămâne o tentativă avortată. Nu contează însă eșecul său aparent, ci inițiativa, iar ea are de-a face cu nevoia manifestată de Stanislavski de a angaja un dialog cu Meyerhold. Mai târziu, Grotowski, făcând referire la această relație exemplară, va afirma că cel mai bun discipol nu este cel obedient, ci discipolul revoltat, discipolul care, ca și Meyerhold, critică estetica maestrului. Mai târziu, în anii '30, când, datorită lui Stalin, se instaurează o teroare intelectuală care îi amenință pe artiști, chiar și pe cei mai celebri, ca Meyerhold, care de acum înainte va fi ținta unor atacuri violente și va fi amenințat chiar cu nimicirea fizică, Stanislavski își invită prietenul să se refugieze în insula studioului marginal pe care îl crease și îi propune să lucreze la o operă, *Dama de pică* – să fi fost acesta un presentiment al morții? – și să se îndepărteze, astfel, de câmpul exploziv al teatrului public. Prin ajutorul său îi dă șansa de a supraviețui – cum se poate uita frumoasa imagine din spectacolul lui Eugenio Barba, în care bătrânul maestru își purta pe umeri tânărul prieten amenințat? Odată cu moartea lui Stanislavski, zilele lui Meyerhold vor fi numărate și va sfârși asasinat în Siberia. Din acest final s-a inspirat Kantor pentru ultimul său spectacol, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire (Astăzi e ziua mea)*. Iată sensul prieteniei pe timp de ciumă. Să împarți și să îți oferi ajutorul pentru ca celălalt, prietenul aflat în primejdie, să poată continua să lucreze, să poată supraviețui. Este o prietenie ce se constituie ca o formă de rezistență în fața pericolului. Astfel, încrederii în arta împărtășită cu

prietenul său, i se adaugă imperativul de a-l ajuta pe artistul amenințat.

S-a spus deseori că „orice comparație e pe jumătate falsă”. Convins fiind de această aserțiune, propun o comparație între prietenia evocată, cea dintre Stanislavski și Meyerhold, și cea a lui Brook cu Grotowski. Diferențele sunt, desigur, multiple: cei din urmă nu aparțin aceleiași societăți, pe deasupra nu au aceeași vârstă... dar asemănările sunt la rândul lor numeroase. Mai întâi: ca și Stanislavski, Brook își invită în 1964 colegul polonez să lucreze într-un atelier cu actorii celebrii Royal Shakespeare Company. Baza inițială este legată de muncă, de partajarea preocupărilor și aspirațiilor comune. Apoi, alte motive îi vor lega din nou, motive estetice sau motive filosofice, ca de exemplu interesul comun pentru Jung și Gurdjieff. Se vor întâlni adesea, însă imediat ce situația se agravează în Polonia, postura lui Brook se va înrudi din ce în ce mai mult cu cea a lui Stanislavski, iar intervențiile sale vor căpăta un sens similar: ajutor dat prietenului aflat în pericol. Societatea poloneză plasată în „stare de asediu” la începutul anilor '80 produce un context care, chiar dacă e totuși mai puțin sângeros, trimite la celălalt, stalinist. Dar, și de această dată, este necesară aceeași conversie: prietenul devine aliat. Aliat care sare în ajutor, care garantează pentru el și își pune în joc notorietatea, care scrie, ia atitudine, se implică: prietenie combativă, prietenie protectoare. O concluzie reluată de două ori în vremuri de pericol explicit, civic, fizic și estetic, din timpul secolului trecut.

Spre deosebire de Stanislavski, Brook a intervenit adesea pentru a vorbi despre Grotowski, pentru a expune ceea ce i se părea a fi unicitatea și geniul său, ceea ce îl făcea diferit – mai ales în ceea ce privește raportul cu publicul – și în particular pentru a recunoaște vocația lor comună de depășire a *teatrului de artă*... Cu timpul, luările de poziție ale lui Brook îi marchează raportul cu marele său prieten și lasă să se ghicească motivele interesului pe care acesta l-a exercitat asupra sa. Atracție artistică, dar în egală măsură atracție umană, deoarece Grotowski a reprezentat pentru Brook o referință dublă, o dublă exigență la nivelul vieții, precum și la acela al muncii... O legătură de încredere reciprocă se stabilise între cei doi prieteni și, trebuie să o reamintim, această legătură pe vremea Războiului Rece și a Cortinei de fier luase sensul unei sfidări a granițelor geografice

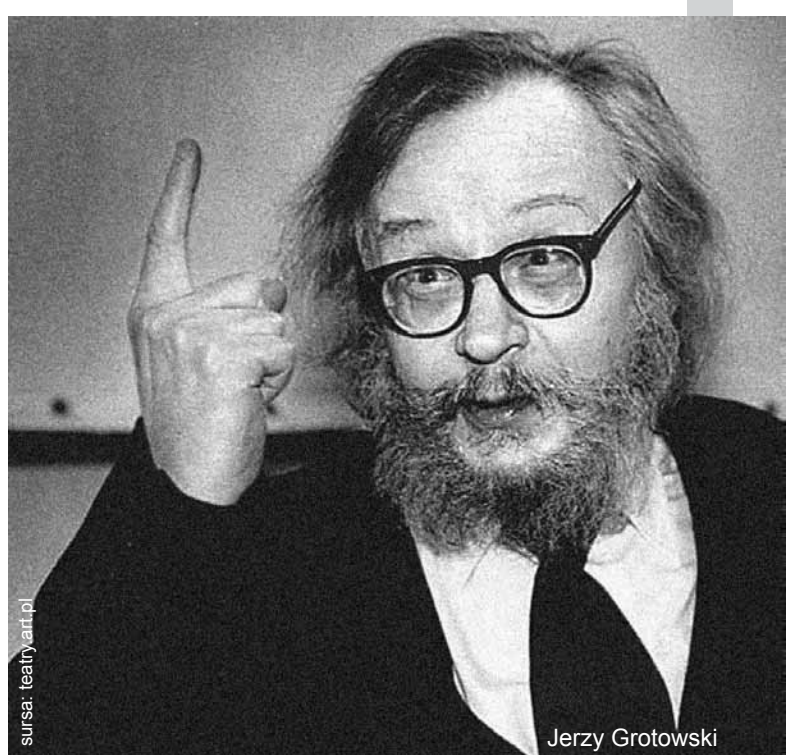
care împiedicau schimburile directe dintre artiști. Această prietenie a fost una de excepție.

Brook salută locul „unic” ocupat de Grotowski iar textul său, apărut mai întâi într-o revistă din Stratford, va prefăta celebrul volum grotowskian *Spre un teatru sărac*. Cartea artistului polonez este însoțită de cuvintele prietenului englez. Și tot el este cel care va asocia demersul grotowskian cu *Teatrul sacru*, căruia îi dedică un capitol din celebrul său volum *Spațiul gol*. Astfel, Brook însoțește și interpretează opera lui Grotowski, care găsește în el un comentator al opțiunilor sale și, de asemenea, un sprijin strategic. Numele lui Brook îi servește drept scut.

Întâlnirile și dialogurile se succed apoi: la Shiraz în 1970, apoi la New York, în 1973, la Brooklyn Academy of Music cu ocazia acelor *Theatre-days* organizate de Brook în cadrul călătoriei sale cu CIRT în Statele Unite. Brook vine apoi, la rândul său, în 1975 la Wrocław, la Universitatea Teatrului Națiunilor. Fotografia lui Jerzy oferindu-i pe peronul gării un trandafir ne-a emoționat atunci extrem de mult pe noi, admiratorii celor doi artiști. Schimburile lor au continuat în același an în cadrul Bienalei de la Venetia. Schimburi obișnuite, schimburi fără ierarhie sau diferențiere... Doi prieteni egali ale căror vorbe comunică.

Ne vom referi la relația Stanislavski – Meyerhold după ce Grotowski va părăsi Polonia și Peter Brook își va spori inițiativele de a-l sprijini, apărându-i, în 1984, candidatura la proiectul *Irvine* sau invitându-l pe Ryszard Cieslak să joace în *Mahabharata*. Dincolo de aceste evenimente simbolice, Brook și Grotowski pecetluiesc o alianță instituțională între CIRT din Paris, condus de maestrul englez, și *Centro di lavoro de la Pontedera*, creat de prietenul polonez. Ea nu îi va lăsa reci pe politicienii locali ai micului oraș italian care, sub auspiciile lui Roberto Bacci, îl întâmpină pe Grotowski. Desigur, Grotowski nu e supus unor amenințări asemănătoare cu cele care l-au afectat pe Meyerhold, dar sprijinul lui Brook rămâne extrem de binevenit.

Legătura lor a fost consolidată de două referințe personale: Gurdjieff, pe de o parte, despre care au vorbit adesea împreună și a cărui gândire i-a marcat în mod egal. În 1991 s-au întâlnit pentru a interpreta textele maestrului georgian, iar dialogul lor a sfârșit prin a fi o referință pentru studiile gurdjieffiene.



Pe de altă parte, Ryszard Cieslak, actorul care a dus *etica devoțiunii* la limitele supreme răspunzând nevoii grotowskiene de perfecțiune, n-a atins-o decât supunându-se unui greu „drum al crucii”. Când nu va mai găsi motive pentru a sta în Polonia, când nu va mai putea rămâne acolo, Brook îl va invita să joace în *Mahbharata*. Astfel „Prințul constant” a devenit „regele orb” – al treilea termen, legătură vie între cei doi amici! Un parcurs complet.

La 24 martie 1997, Peter Brook îl primea pe Jerzy la Bouffes du Nord pentru *Lecția* sa inaugurală de la Collège de France. Acesta a fost punctul culminant al prieteniei lor, care le-a permis să se îmbogățească reciproc, dar care s-a înscris, de asemenea, într-o logică a supraviețuirii indispensabilă epocii cenzurii și a riscurilor întâmpinate de un artist în fostele țări ale Estului plasat sub dominație rusă.

Brook recunoaște în Grotowski artistul animat de o exigență maximă, artistul decis să-și ducă până la capăt, până la „sfârșitul partidei”, cum ar spune Beckett, căutarea, plătindu-i prețul prin luptă și sacrificiu. Însă, Brook nu îl erijează într-un Mare inchizitor auster și intransigent, ci îi evocă umanitatea prin trei virtuți: „tandrețe, căldură, umor”. Brook, artistul care consideră că a rămas „la liziera pădurii în flăcări” vorbește despre prietenul care a intrat până „în inima flăcării”.

Într-o noapte, după ce am terminat de lucrat cu Jerzy la traducerea cărții lui Thomas Richards, l-am întrebat:



Jerzy Grotowski și Peter Brook,
Universitatea Teatrului Național, Wrocław, 1975

sursa: www.grotowski-institute.art.pl

– Ai doi prieteni. Despre ce vorbești cu Eugenio? Dar cu Peter?

– Cu Eugenio nu vorbesc decât despre teatru, iar cu Peter nu vorbesc decât despre viață.

Grotowski a încarnat un stil de viață, dar, precizează Brook, „un stil de viață este un drum

spre viață”. Poate că prietenia lor s-a hrănit dintr-o dorință comună de a fi, prin teatru, *maestri ai vieții*. Ei s-au ajutat unul pe celălalt... să supraviețuiască.

traducere din franceză de Alina Mazilu

Bibliografie:

Banu, George. *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*. Editura Polirom, Iași, 2005

Banu, George. *Repetițiile și teatrul reînnoit - secolul regiei*. Editura Nemira, București, 2009

Spectacolul de poezie

De fiecare poet te apropii în mai multe feluri: cu mintea, cu sufletul, cu informația, cu întâmplarea revelatoare sau cu nevoia ancestrală a ta de a-ți răspunde la întrebări, de a te găsi pe tine.

Veți spune că cele cinci formule enumerate interferează și că sunt și alte metode de apropiere, care au funcționat, uneori la modul cu totul particular. Dar experiența de peste treizeci de ani de „spuitor” de poezie îmi aduce în față, ca pe o bucurie simplă a celui ce caută comoara în toate colțurile lumii, în timp ce ea se află chiar în casa ta – faptul că fiecare poet are o esență care se transpune într-o concretețe imediată, în felul în care îl faci al tău pentru a-l spune lumii.

Iată una din primele datorii:

Atunci când spui poezie, atunci când interpretezi un poet, trebuie să găsești calea ca el să devină al tău.

Nici un cuvânt nu trebuie să iasă pe gură ca un cuvânt care a fost învățat. El trebuie născut atunci. Trebuie să ajungi la conștientizarea spontaneității elaborate.

Toate cele cinci formule de apropiere de poet trebuie să-ți dea modalitatea prin care „discursul poetic” pe care-l vei realiza, pe lângă faptul că el trebuie să fie al tău, să fie contemporan, să fie actual și să fie interesant pentru cei care-l ascultă. Mai mult decât atât, să fie necesar, să fie revelator, să producă bucurie, surprindere, și, peste toate, **EMOȚIE**.

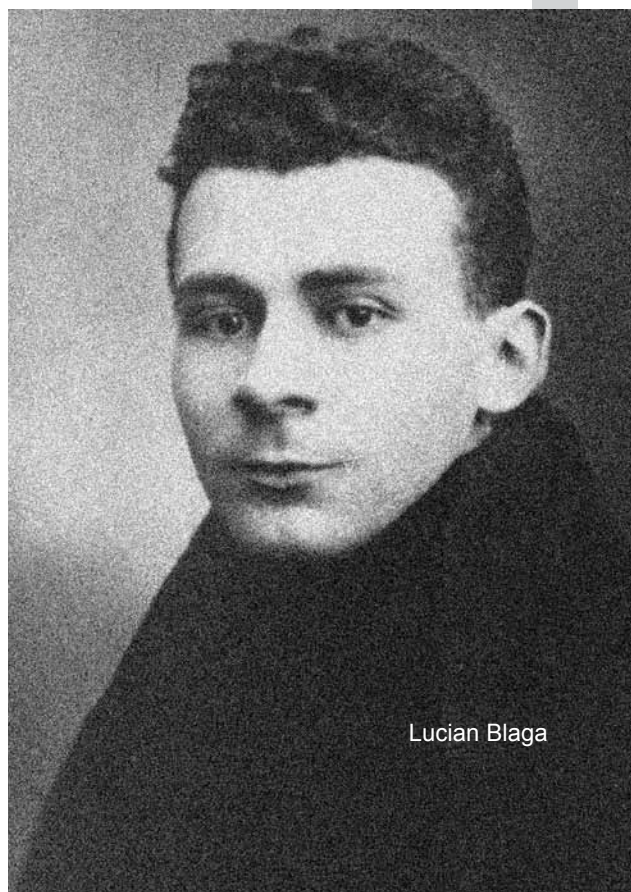
În același timp, în ecuația pe care o introducem acum, apare un element esențial, cu drepturi depline și mai ales imprevizibile – care pentru fiecare actor este chiar rațiunea de a fi – Publicul.

Pentru poet, el nu înseamnă mare lucru. Puțini sunt poeții care s-au îngrijit vreodată atunci când au scris, cui i se va adresa verbal poezia pe care ei au creat-o.

Pentru ei publicul este virtual, este blânda fantasmă, partenerul ideal sau chiar obiectul spre care se aruncă săgeata sau imprecizia. Uneori el nici nu există, sau se dorește a se fugi de el.

Aici se poate glossa pe măsura unui studiu ce poate surprinde el însuși o dimensiune de cercetare de sine stătătoare.

Pentru actor, publicul este bucuria și grija lui. De aceea, de multe ori m-am apropiat de un poet chiar din nevoia zilnică sau din viziunile de care un public avea nevoie la un moment dat.



Lucian Blaga



Octavian Goga

Ca să te întâlnești cu un poet trebuie să fii pregătit. Iar revelația întâlnirii cu el, dincolo de studiul intens – care trebuie să fie pentru tânărul actor exercițiul zilnic necesar precum hrana – vine cu experiența, cu viața, cu întâmplarea, care îți vor demonstra la finalul acelei aventuri că nimic nu a fost întâmplător.

Eram actor de opt ani, luasem premii importante spunând poezie, dar nu reușisem să spun Blaga sau Eminescu. Știam sute de poezii din fiecare. Dar nu se născuse momentul în care versurile lor să se înlănțuie, firesc, într-un „discurs poetic” de care eu aveam nevoie – ca să-l spun publicului.

Aici am introdus o dimensiune de care tânărul actor să se îngrijească. Nu fă nimic de conveniență. În profesia noastră, care este atât de fierbinte și de efemeră și care ne pune mereu în postura de a fi „vedeta”, de a fi în mijlocul atenției, tentația, dar și cerința de a „spune”, de a „dăru” este foarte mare.

Trebuie să ai sentimentul, dar și asumarea mentală că ceea ce vei spune este vital pentru tine și pentru ei. Chiar dacă recitalul este în cheie comică, dacă modalitatea de expresie aleasă (care este și cea mai grea) este să stârneasă râsul, este profund necesar de a evita facilul, șușa, vulgarul și mai ales de a spune ceva pentru ca „să plăci”.

Atenție! De-a lungul timpului succesul îți va aduce nevoia și dorința de „a fi plăcut” de public. Dar rațiunea de a te întâlni cu el trebuie să vină din

nevoia ta profundă de a comunica, de a-i produce bucurii! De a vă stârni întrebări, neliniști. De a vă ÎNTÂLNI sub semnul emoției, al cunoașterii, al Artei.

Ca tehnică, nici un cuvânt nu poate fi rostit fără a avea o imagine lăuntrică a lui. Actorul prost spune vorbe! Într-un fel vei spune „mare” și în alt fel „lemn”. În primul caz, după consoana „m” cu care începe și „mama”, vine o vocală uriașă „a”! Ea aduce tot necuprinsul, toată intensitatea mării.

Imediat, legată de această vocală ce deschide miraculos gura, vine consoana „r” care animă cu brutalitatea furtunii până la ridul liniștit al valului, noianul de energie sălbatică sau luminoasă pe care o conține marea. Fără această acoperire cu imagine, cuvântul este șters, egal, neinteresant.

În al doilea caz, cuvântul are o singură vocală închisă între trei consoane, precum e viața închisă într-un clește. A se remarca faptul că nu este vorba despre o vocală puternică și rotundă precum „a” sau „o” și nici ascuțită precum „i”. Cele două consoane care urmează „mn”, închid cu o fermitate fără echivoc, viața într-o esență, fie dură, fie fără șansă.

Cât de diferit sună cuvântul „lumină” la Eminescu în comparație cu Macedonski, Blaga sau Nichita Stănescu. Cât de diferit e folosit de Eminescu însuși în creația sa. Forța cuvântului stă în consoana „m” și în vocala „i”. Împreună, ele dau ascuțimea, înălțimea, disperarea, blândețea, estomparea, etc. În funcție de cum rostești, este lumină de seară sau de dimineață, e plinul zilei, ivirea zorilor sau disperarea unei sclipiri de lumină în întuneric. Numai cercetând acest cuvânt în creația lui Eminescu și Blaga poți înțelege traiectoria pe care au parcurs-o cele două genii, felul în care s-au

raportat la cunoaștere sau credință, cât de luminoase sau întunecate au fost perioadele lor de creație.

Macedonski este poetul care a fost obsedat de lumină. Poetul *Noapților* are probabil una din cele mai sinuoase și zbuciumate evoluții sub zodia luminii, care la el este noapte. Ce material dramatic, extraordinar pentru un actor, care poate înțelege cele două dimensiuni ale personalității atât de controversate: omul și poetul Macedonski!

De la personajul pe care-l întruchipa în lumea socială a momentului, care avea nevoie de tron pentru a oficia în cenaclul „Zburătorul”, până la poetul ce preferă adăpostul nopții, în care lumina devoalează puțin și în care noaptea îi dă mantie, materialul dramatic este enorm.

Este un poet contrastant care aduce prin „noapte”, probabil, una din cele mai frumoase ode ale luminii, iubirii, tinereții, purității și creației în *Noapte de mai*, eșuând în întunericul altor nopți ce devin prilej de disperare a creației sau motiv de critică socială.

Neastămpărul lui Sorescu îți dă dimensiunea jocului în care lumina este ochi, geană sau surâs care se sechimbă sugubăț din lacrimă și scâncet în curcubeu. Hazul de-a necazul, „de-a râsul-plânsul”, flacăra de chibrit, sau din fulgerul „ce-ți dă în vileag colțul gurii” e motorul ghidușilor, dar și al emoției care îi cere actorului o tehnică specială de implicare și distanțare, în același timp.

Nichita Stănescu, în uimitoarea lui forță de a remodela cuvintele, noțiunile, stările, vine și neagă importanța luminii ce o acceptăm cu toții ca sursă fundamentală a vieții. El invocă lumina care devine entitate prin ea însăși, lumina care și-a uitat sursa, lumina care nu lasă umbre. N-ai cum să te ferești de ea.



Mihai Eminescu

Revin la felul în care te apropii de creația unui poet, la nevoia de a rosti împreună cu el ceva fundamental pentru tine și pentru public.

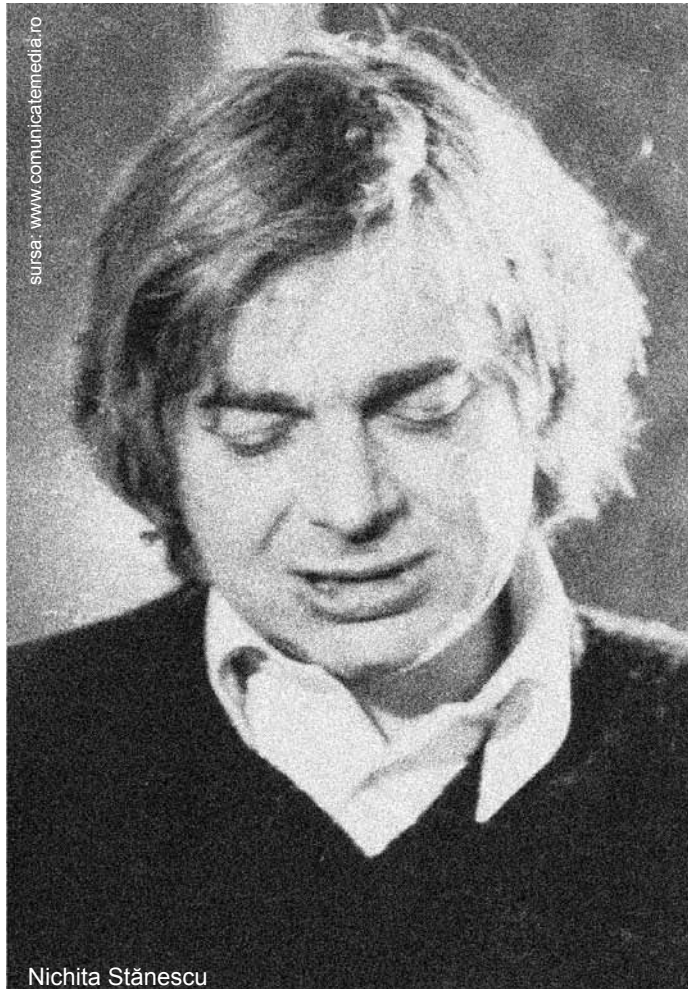
Imaginea, sonoritatea, punțile de care ai nevoie, cer însingurare. Ce miracol e noaptea pe scenă, când singur în vuietul atâtor aplauze și replici care s-au adunat acolo noian, liniștea și tăcerea sunt fecundate.

E la fel ca în fața mării sau în fața cerului stând întins cu spatele pe pământ. Năstrușniciile încep să se nască, te apucă o fertilitate ce aduce altceva decât ceea ce-ți vine la prima mână, ceea ce știi și care „logic” așa ar trebui făcut.

Așa am descoperit că poezia lui Blaga poate naște jazz, că Nichita are nevoie de locuri și ore magice de rostire, că poezia nu se spune niciodată „de față”, că ea nu este expozitivă, nu se vinde, liniile frânte sunt expresive, lumina nu bate niciodată din față, făcând bare de lumină. Efectele, emoția, sugestia, suspansul sunt mult mai fecunde decât liniile clare, tranșante, clar-obscur, contre-jourul, tonurile alternative dau viață.

După ani și ani de rostire am înțeles ce înseamnă verbul. În orice poezie, indiferent că ea este de forță sau lirică, filozofică sau comică, verbul împinge acțiunea, el este motorul! Faceți, vă rog, o experiență!

Luați fragmentul bătăliei din *Scrisoarea III*. Citiți-l normal, ca pe o relatare și apoi încercați să



Nichita Stănescu

îl spuneți, în același ritm cu diferența că accentuați verbele din fiecare propoziție. Veți vedea cum bățalia se animă, cum textul prinde ritm, cât de ușor se vizualizează totul și cum gradarea creșterii intensității vine de la sine.

Bineînțeles că în fiecare poem sunt cuvinte cheie care trebuie descoperite, dar, ca lege generală, verbul poartă acțiunea. Pornind de la această învățătură încep nuanțele și rafinamentul.

Legat direct de verb ca mijloc al actorului, aici trebuie să probezi că ai o bună respirație, că ai diafragmă. Un actor cu tehnică perfectă nu-și mai controlează respirația, ea răspunde precum un instrument desăvârșit comenzilor inimii și minții.

Totdeauna spectatorul respiră odată cu actorul! Aici se produce totdeauna o competiție nevăzută. Publicul când este cucerit palpită, respiră, stă în suspans, în ritm cu actorul. Când actorul este prost și respirația lui este egală, publicul e scăpat din mână și începe să se gândească la altceva decât propui tu, începe să comenteze, să te judece. De aceea MĂSURA și RITMUL în interpretare, fiecă este vorba despre teatru, poezie sau muzică sunt esențiale.

Am văzut zeci de actori care nu aveau nici o vorbă pe scenă, dar care aveau atât de multe

de spus prin corp, prin respirație, prin tensiune și ruperi de ritmuri, încât te țineau cu sufletul la gură.

Cu publicul trebuie să fii întotdeauna cinstit, să mergi în fața lui cu inima ta în palme. Dar fără frică! Orice fricos este imediat taxat. Nu dăruie totul! Sugerează! Creează mister! Dramatismul poetic este altfel decât dramatismul teatral. El nu are, precum în construcția unui rol, momente de respiro, este total asumat de la cap la coadă.

Contează cum reușești să aduci publicul la unison, cum îl scoți din gândul lui cotidian, cum îl convingi că ceea ce spui tu este cea mai frumoasă sau cea mai hazlie poveste a lumii, cea mai tristă sau cea mai neobișnuită!

În a interpreta poezia nu există jumătăți de măsură, totul este asumat până la capăt.

Așa cum spunea Nichita, poezia nu trebuie neapărat să fie înțeleasă de toată lumea, să fie explicită, ea trebuie să emoționeze, să te surprindă, să te împingă la meditație.

Întotdeauna, în tot ceea ce faci, este un becuț de veghe care trebuie să te facă să reacționezi cu o fracțiune de secundă mai repede decât ar reacționa oricare din spectatori. Să intuiești, uneori să șochezi, să-i mângâi și, fără a etala ca pe un lucru în sine – să arăți că dimensiunea trăirii tale, că

ceea ce faci tu, acolo pe scenă, ei nu pot face, că ești ca ei, dar că, în același timp, ești altfel decât ei. Oamenii au nevoie de lideri, de exemple, de prototipuri. Folosește mijloacele de a manipula sufletul, gândul, sentimentul spectatorului pentru scopul suprem al comuniunii sub semnul mării emoții artistice.

Dacă totul nu este făcut cu bună credință și cu dorință fierbinte de a-i aduce frumosul omului din sală, amintește-ți că săvârșești un mare păcat.

De fiecare dată trebuie să ne imaginăm cum înlocuim șocul și emoția lecturii personale a fiecărui spectator cu bogăția de sensuri și sugestii pe care actorul le aduce prin echivalențe teatrale.

Muzica face, întotdeauna, casă bună cu poezia. Poate forma perfectă a sonorității cuvântului este muzica! Am avut nenumărate momente în viață în care am stat fascinat să privesc și să ascult actori care se exprimau într-o limbă pe care n-o cunoșteau. Aveau atâta expresivitate, era atâta muzicalitate, trăire, straniețate în ceea ce, organic făceau, încât mă luau cu ei.

Față de teatru, poezia, ca spectacolul, cere economie, sugestie, capacitate de a obține maximul de emoție cu minimul de mijloace.

Primul lucru este glasul! Fără a stăpâni o gamă cât mai largă, de la șoapta timbrată, la țipătul ascuțit, de la glasul grav de piept până la cele mai înalte tonuri de cap, nu vom putea obține muzica și armonia pe care o visăm.

Apoi, muzica vine din lumină, din culori, din contraste. Ea însăși, muzica, intrată ingenios în dialog cu poezia, poate aduce miracol.

Întotdeauna recomand a se trece de prima treaptă care presupune ilustrarea poeziei cu muzica.

Locul comun, lucrul văzut deja, intuit de spectator, înainte de a se întâmpla, probează faptul că miracolul este departe de tine și că ești un prestator, nu un artist.

Fiecare poet cere anume instrumente, sau anume muzică. Dacă la Goga faragotul și vioara îmi sunt suficiente, la Doinaș am nevoie de instrumente de suflat mai speciale – corn, fagot, oboi, ritmate de violoncel sau de contrabas.

La Sorescu aș folosi tot felul de instrumente din legume, din dovleci și morcovi, din păr de animale, dar și din lemn, toate cântând împreună sau încercând să facă solistică. La Nichita Stănescu ne-ar trebui cinci muzicieni geniali, capabili să cânte la toate instrumentele și apoi să te joci cu ei. La Blaga aș folosi numai vocea umană, un cor

de biserică ce poate cânta cu sfințenia sufletului prăpădit în pustie și care are nevoie de mântuire, dar și cu capacitatea de a trece la gospel, jazz sau incantații păgâne.

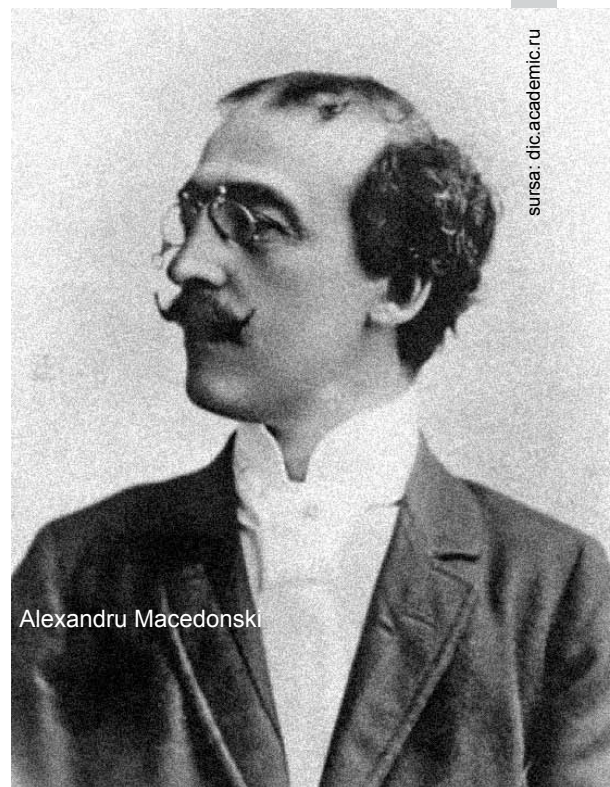
La Macedonski aș folosi alămuri în dispută cu viori care apoi se atenuează în fanfare ruginite ce cântă la tubă un cântec de leagăn sau un vals târziu de toamnă.

Eminescu are nevoie de o orchestră simfonică. Așa cum o simfonie folosește uneori toate instrumentele sau are partituri speciale pentru un anume instrument – solist, la fel este și Eminescu. Ce-i important la el, trebuie anulată previzibilitatea alăturării muzicii cu poezia, a imboldului de a aduce uneori multe instrumente pentru că tumultul poetic o cere. El are nevoie și de glasul corului uneori, sau de al vântului, etc.

Iată cum pășim într-o altă zonă necesară, dar de care trebuie să uzăm cu parcimonie – efectele: vânt, furtună, împușcături, trăsnet, ploaie, apă, lapte, mere, mirosuri, lumânări, tămâie, parfumuri, șocuri, întuneric, țipete, etc. Ele trebuie folosite pentru un scop major și care să demonstreze la final că fără acel mijloc nu se poate realiza emoția și comunicarea, dar nu pentru a acoperi cu muzică sau efecte substanța lăuntrică a poeziei, ci totdeauna pentru a crea emoție artistică.

Revin la felul cum pronunți. Undeva aminteam de felul natural în care bunicul m-a învățat să țin la curcubeu.

Contează enorm acomodarea glasului tău cu spațiul în care spui poezie. Contează dacă este o sală cu sau fără acustică, dacă este în spațiu deschis sau închis, în uzină sau catedrală, pe câmp sau pe malul mării, în pădure sau într-un studio de înregistrări. Ideal, poezia se spune fără microfon.



Alexandru Macedonski

Pentru a produce emoție artistică în stare pură, poezia nu are nevoie de ceva interpus (microfonul) între „emițător” și „receptor”. Atenție atunci când se folosește microfonul, pentru că trebuie folosite anumite tehnici pentru a obține efectul scontat.

Trecem de la muzică și glas la corp! Glasul și corpul trebuie să fie un tot unitar. Nu cred în cel care spune poezia numai cu gura. Poezia se spune cu întreg corpul. Ea trebuie să aibă corporalitate. Gestul, mișcarea, dansul trebuie să se îmbine armonios cu glasul pentru a obține fluidul emoțional care surprinde spectatorul. Încă o dată, amintesc de măsură, de economie, de mijloace, de soluția ingenioasă, unică și surprinzătoare care vine din substanța textului și a imaginii poetice.

Dacă peste tot am vorbit de măsură, ritm și economie de mijloace, în schimb, nu cred în cuminenție, în călduț, în jumătate de măsură, în previzibil, în sertare, în „cârlige” și trucuri, etc.

Contează cum te îmbraci. Poezie nu este ocazia expunerii toaletelor, a opulenței, a bogăției vestimentare sau a excentricității cu orice preț. Aprope întotdeauna am preferat decența, costumele neutre, un element de sugestie, specific adaptat fiecărui poet.

Ar trebui să adaug cât de mult contează experiența personală, prietenii, artiștii cu care te însoțești, călătoriile, în construcția unui spectacol bazat pe poezie.

Există apoi, în cariera unui actor, momente când anumite spectacole de poezie *se nasc*. De aceea este important ca tânărul actor să-și formeze ca pe o nevoie de a fi lectura zilnică a poeziei, alegerea continuă a textelor care îi stârnesc atenția, care îl emoționează, care îi comunică ceva special, etc. Ele trebuie arhivate pentru că vine un moment pe care viața, cu toate condiționările ei pe care le-am mai pomenit, determină nașterea bruscă a unui spectacol de poezie.

Un al doilea aspect este cel legat de profesionalismul autentic al unui mare actor. Oricând, el trebuie să aibă în portofoliul său spectacole de poezie, sau poezie înmagazinată, astfel încât să poată răspunde la orice solicitare care se ivește în raport cu un eveniment sau cu un public dornic de a asculta poezie. Se cuvine

să-i amintesc pe cei care m-au influențat, văzut și nevăzut, români sau străini, în arta rostirii, în iubirea într-o poezie.

Toți marii actorii ai anilor ‘50, ‘60, ‘70, pe care i-am auzit dimineața, la prânz, seara sau noaptea spunând poezie la radio: de la Vraca, la Colboreanu, de la Dina Cocea la Ion Manolescu.

Ioan Lascăr, artist emerit pe care l-am văzut spunând pentru prima dată, pe viu, poezie, primul meu îndrumător.

D-na Beate Fredanov, excepțională și distinsă mea profesoară. Ion Caramitru, cel care m-a învățat, m-a stârnit și m-a provocat în a cunoaște poezia și în interpretarea ei.

Ovidiu Iuliu Moldovan și Leopoldina Bălănuță prin acuratețea și unicitatea interpretării.

Emil Botta – inegalabil actor și poet unic.

Nichita Stănescu – genial, inprevizibil și surprinzător în tot ce făcea.

Năstrușnicul M. Sorescu cu cei doi poli – *La Liliiec* și *Descântoteca*, Mircea Ivănescu și Ion Mircea, Emil Brumaru, Ștefan Augustin Doinaș, Petre Stoica.

Distinsa actriță Lucia Mureșan, incredibilul rostitor Gheorghe Cozorici, Emanuel Petruț, Ștefan Iordache, Toma Caragiu, Olga Tudorache și mulți alții.

Am studiat felul unic al respirației, al interpretării, al susținerii cuvântului și melodiei la Maria Tănase și Tudor Gheorghe.

Am descoperit jazz-ul alături de Al. Rădulescu și Nae Ionescu. Am cunoscut prieteni, scriitori, poeți, evenimente și public și mai ales am creat întâmplări de poezie împreună cu marele prieten Mircea Tomuș.

Mă gândesc la Paul Scofield, John Gielgud, Laurence Olivier, Henry Belafonte, Jaques Brel, Amalia Rodriguez, Orson Wells.

Nu știu dacă mai e bine să-i enumărăm pentru că am omis foarte mulți și de la români și de la străini.,,

Existând și rezistând prin poezie mi-ar plăcea ca într-un târziu să mă pot asemui cu efortul nepremiat al inimii sau cu mângâierea gândului că din poezie și într-o poezie se poate trăi.

Bibliografie:

- Călinescu, G. *Arta literară în folclor* în vol. *Istoria literaturii române*, București, 1964, vol. I, p. 200-229, și în vol. *Principii de estetică*, București, 1968, p. 300-342
- Durand, Gilbert. *Structurile poetice ale imaginarului. Introducere în arheologia generală*. București, 1977
- Friedrich, Hugo. *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*. București, EPLA, 1969
- Negoîtescu, Ion. *Poezia lui Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1968
- Vianu, Tudor. *Filosofie și poezie*. Oradea, Editura Familia, 1937

Profesoara americană de origine română, Doris C.Runey, și-a propus să prezinte publicului de peste Ocean pe unul din cei mai importanți și reprezentativi scriitori români, I.L.Caragiale. Cele două texte care urmează au fost scrise cu scopul de a mijloci receptarea marelui nostru scriitor într-un orizont cultural atât de diferit, cum este cel american.

Cehov și Caragiale

Încerc să răspund unei întrebări/sugestii de peste Ocean, privitoare la șansa unei echivalări, sau măcar apropieri, între Cehov și Caragiale, în optica publicului american. Trec rapid peste coincidențele istorice și proximitățile geografice, săritoare în ochi și nu prea dificil de exploatat în beneficiul ipotezei afirmative. Îmi propun să abordez cât mai direct însăși esența problemei.

Astfel, una din cheile cele mai potrivite pentru a explica atât deschiderea propriu-zisă a publicului american, mai ales intelectual, dar și întârzierea și chiar etapele sau hopurile acestei deschideri, față de opera lui Anton Pavlovici, poate fi găsită într-una din primele lui povestiri; regret că n-am textul respectiv la dispoziție și nici timpul ca să mai alerg la bibliotecă, dar cuprinsul lui este cam acesta: un tânăr, mic funcționar într-una din guberniile pierdute în acea imensitate care se cheamă Rusia, vine, într-o seară, acasă, beat de fericire că numele lui a fost pomenit într-o gazetă locală; era o informație telegrafică despre un incident minor și nu foarte măgulitor, ba chiar dimpotrivă, în care fusese el implicat, cu câteva zile în urmă. Înțelesul bucuriei sale stă în aceea că acum o să-l știe toată gubernia și, cine știe?, poate chiar toată Rusia; nici el, ca persoană, nici instanța auctorială, prin strategia ei textuală, nu-și pun problema că ceea ce avea să știe lumea întreagă (= Rusia) despre acest locuitor al îndepărtatei gu-

bernii este că, pur și simplu, el se îmbătase și era să fie călcat de o birjă; important este că se va ști despre el că există. Evident că episodul respectiv, din proza lui Cehov, se trage dintr-altul, și anume, nici nu se putea altfel?, din nou din Gogol, din *Revizorul*, unde perechea de gemeni insignifianți Bobcinschi-Dobcinschi îl imploră pe Hlestakov ca, odată ajuns la Moscova, să spună tuturor că în orașul în care a poposit el trăiesc doi inși, astfel numiți; nici în acest caz nu conta insignificanța absolută a persoanelor respective în fața faptului că ele există pur și simplu.

Cum anume ar putea explica acest episod audiența, până la fascinație, a operei lui Cehov și a „miracolului (literar și artistic) rus”, nu numai în America, dar în întregul Occident, nu este greu de presupus: ocupându-și întreaga viață cu țelul împlinirii de sine pe cele mai diverse planuri de existență, omul occidental s-a trezit dintr-o dată, cam pe la mijlocul secolului al XIX-lea, în față cu acest miracol, care-i arăta viața omenească în cea mai omenească, mai simplă și mai puțin însemnată dintre alcătuirile ei, adică tocmai ceea ce el neglijase și pierduse; ocupat să se realizeze pe sine, el trăia și trăise fără să viețuiască, iar acum primea, de la ruși, icoana, nu numai plauzibilă, dar cu adevărat șocantă, fascinantă, a unei vieți care poate fi umplută și cu altceva decât cu ambiții care se pot dovedi, până la urmă, la urma aceea ultimă,



care este moartea, aproape fără excepție, deșarte. Rușii au arătat, atunci, lumii că viața poate fi dusă, din leagăn până la pragul mormântului, pe cu totul alte repere decât cele constituite de acumularea fără limite de finanțe, succes, concurență și corolarele ei, prăbușire sau triumf; că bucuria unei întâlniri periodice cu familia sau prietenii poate fi mai stabilă și mai generoasă decât jocul la bursă ori alte combinații financiare; că un episod de viață anodin poate colora existența și-i poate proiecta dimensiuni nebănuite; că un sentiment ascuns și statornic construiește, din interior, consolidându-l și dându-i măreție, chiar și pe omul cu cea mai ștersă aparență, în timp ce o obsesie de îmbogățire cu bani sau putere îl roade ca un acid.

Oricât ar părea și ar fi putut să pară de meschină, caraghioasă, demnă de dispreț și cum a mai fost receptată, de-a lungul timpului, pretenția cuplului Dobcinski-Bobcinski, ca și bucuria, poate tâmpă, a eroului lui Cehov, ele au, în compoziția lor, un important și deloc neglijabil ingredient de umanitate, și încă adevărată; iar dacă ei vor și semna la lumii ceva, apoi în acel ceva nu poate fi decât adevărul, mărunț, poate, meschin, sigur, al existenței lor, dar adevărat, cu acea aromă de viață adevărată pe care literatura lui Cehov a dezvoltat-o și ale cărei nuanțe infinitezimale și inepuizabile constituie principiul dinamic al puterii sale fascinatorii.

Dezvăluindu-le gustul unic și perceptibil al vieții, rușii le-au deschis, ori poate doar le-au reactualizat, occidentalilor, o cu totul altă perspectivă de a o înțelege; temele mari, demnitatea înaltă a abordărilor au fost departe de

a fi ocolite sau anulate; viața și-a păstrat neștirbite și nemicșorate, prin grila literaturii și artei acestui alt fel de europeni, întreaga măreție și amploare, așa cum ne-au învățat să o înțelegem vechii greci, deplină, întreagă, dând locul cuvenit, în acest întreg, componentei sufletești celei mai autentice și esențial umane; i-au fost reactivate, încă o dată, aromele particulare, s-au răsturnat, doar, ierarhiile de valorizare: unicul, insesizabilul, indicibilul, împreună cu clipa și alunecarea înșelătoare a duratei, problematicul, echivocul, îndoielnicul, ceea ce nu-i sigur, inexplicabilul, dar și mărunțul, umilul, aparent nesemnificativul, au fost repuse în dreptul lor major de încărcare viața cu substanța lor reală pozitivă, și nu doar cu umbra pe care o proiectează indirect, pe segmente, copiile lor artificiale. Încât omul occidental, după ce a epuizat de descoperit continentele geografice necunoscute, a descoperit, odată cu marea literatură și artă rusă, un nou continent, acela al omenescului mărunț și umil, tot atât de adevărat și important, în plan omenesc, cu bogăția lui de mistere, pe cât de adevărată și importantă este, în plan biologic, celula, cu bogăția ei de mistere.

Dacă în acest fel ar putea fi formulată ecuația impactului literaturii și teatrului cehovian asupra publicului american, problema unei posibile difuziunii a operei lui Caragiale peste Ocean poate uza, mai întâi, de principiul ei general și apoi chiar de unii din termenii ei. Cât privește principiul general, i-am putea spune chiar filozofia audienței americane pentru Cehov, este aproape sigur că el constă în evitarea perspectivei mărunț locale și preferința pentru una de ansamblu, cu deschidere

universală; Anton Pavlovici a adus mărunțul, umilul și insignifiantul uman din lumea rusă nu ca detalii pitorești, în sine, ci ca dimensiune de ansamblu a umanității. Caragiale nu i-ar putea interesa pe americani, cel puțin nu în prima instanță a receptării lui, ca promotor al pitorescului balcanic, despre care, între altele, cei mai mulți dintre ei nici nu prea știu bine unde se află pe harta lumii, nici ca genial critic al unor moravuri al căror cifru particular le este cu totul inaccesibil, nici ca zugrav al unui anumit tablou social, care nu cred că le-ar putea atrage decât cel mult curiozitatea pentru ceva foarte exotic. Eventual, într-o primă mișcare, beneficiind de avantajul de a urma după o primă experiență de astfel de dificilă asimilare, pătrunderea scriitorului nostru la publicul american ar putea profita de ușa, deschisă de acum, de interesul pentru insul individual și mărunț, căruia momentele și schițele scriitorului nostru i-au conturat o ipostază particulară, dar definitorie. În cartea sa, *Clanul*

Caragiale, profesorul clujean Ion Vartic a surprins atât dimensiunea de esență cât și anvergura acestei ipostaze. În substanța intimă a acestor figuri din momente și schițe, cea care le menține mereu în actualitate și le-ar putea recomanda publicului din toată lumea, stă, spune profesorul citat, „o miză actuală mai mare, una esențială”, de factură ontologică, pentru că „ele constituie o multiplă concretizare a fațetelor prin care omul este o ființă-în-lume, în consecință, a faptului de-a-fi-întotdeauna-cu-celălalt.” Este, de fapt, o lectură a lui Caragiale prin grila lui Heidegger, care sfârșește prin a defini corect adevărata universalitate a scriitorului nostru: „Caragiale nu este [...] un simplu ilustrator al moravurilor și mentalității unei anumite epoci, ci, întrucât are acces la o zonă mai adâncă a umanului, e primul creator din literatura română care, prin intuițiile sale atât de lucide, a surprins caracterele specifice ale omului ca ființă cotidiană, precum și esența și natura existenței publice.”

Patru narațiuni de I. L. Caragiale

Într-o mai nouă privire critică, dramaturgul și prozatorul, marele ziarist I.L.Caragiale (1852-1912), este văzut ca precursor al literaturii europene a absurdului, căruia alți scriitori români sau originari din România i-au dat o dimensiune universală. Pentru a-l face cunoscut publicului american, traducătoarea Doris Runey a ales patru texte narative în care, însă, semnele înnoitoare ale limbajului narativ nu sunt prea evidente. Cu toate acestea, credem că cele patru exemple pot constitui un bun prilej pentru o primă luare de cunoștință.

În povestirea *La hanul lui Mânjoală*, naratorul intră cu perfectă naturalețe în pielea personajului principal. Miezul esențial de înțeles fiind legătura între senzualitate și demonie, valorile de expresie sunt susținute și însuflețite de resursele proprii ale acestui vechi mister, cunoscut și experimentat de lumea întreagă. Dacă povestitorul ar fi mizat mai mult sau chiar exclusiv pe resursele și valorile personale, de experiment propriu, ale unei întâmplări altfel vechi de când lumea, textul său ar fi putut contabiliza beneficiul unui premiu de

modernitate în domeniu; dar se manifestă cea mai atentă cumpănire a echilibrului între componente, din partea emisiunii textuale, astfel încât ceea ce un adevărat mare romancier din adevăratul secol XX ar fi exploatat din acest prilej, adică experimentul propriu de senzualitate demonică, este mereu compensat și pus în echilibru stabil mai ales printr-o acută, dar clasic cumpănită conștiință a peisajului. Ceea ce face ca valoarea povestirii să vină nu din șocul senzualității, ci tocmai din disimularea lui superioară în concurența dintre elemente, iar autorul să tindă, mai degrabă, a se cufunda și a se confunda cu modelul de povestitor clasic, eventual renescentist, într-o variantă națională bine dozată, decât să anticipeze pe cel de romancier modern.

În schimb, în *Calul dracului*, vocea auctorială este a povestitorului, eventual a născocitorului de basme, textul fiind o probă de exercițiu a propriei fantezii pe teme de sau în spiritul basmelor. Cum este logic de așteptat, pentru o problemă cu datele astfel formulate, după stabilirea premisei de basm, respectiv consubstanțialitatea de

persoană dintre fata de împărat, vrăjitoarea și baba cerșetoare, performanța, câtă este să fie, se înregistrează exclusiv pe tărâmul expresiei; bucată este un exercițiu, o probă de performanță nu în domeniul fanteziei în general, ci în acela al fanteziei în expresie, respectiv în calitatea actului de simulare/disimulare asigurată prin pregnanța și elocvența plastică a fiecărui termen în parte. Deci, cu cât ipostaza telurică, să-i zicem, a jocului transfigurator, este mai elocventă în plasticitatea ei concretă, iar cea fantastă, în sugestivitatea ei imaginativă, cu atât jocul alternanțelor este mai întemeiat și mai convingător.

Ceea ce face din nuvela *O făclie de Paște* un text aparte în opera lui Caragiale este faptul că se sprijină și se construiește pe substanțialitatea unui „caz”: un hangiu evreu fricos este capabil de o faptă de neobișnuită cruzime: textul curge numai și numai pentru a da un răspuns, un șuvoi de răspunsuri la acel *de ce?*, neexprimat ca atare, dar care poate fi presupus că îi domină încheierea: *de ce?* De ce, adică, a comis Leiba Zibal cruda lui faptă? Cum a fost posibil?

Așa că vocea auctorială, încă de la primele paragrafe ale nuvelei, începe să ne răspundă la acest *de ce?* Care poate avea, în acest caz, și înțelesul lui: cum a fost posibil?: *Este lungă și nu prea veselă istoria vieții lui Zibal; dar așa cum e prins de friguri, tot e o petrecere pentru el să ia pe rând una câte una fazele ei mai însemnate...* Ceea ce urmează, cititorul poate afla cercetând textul, unde nici cel mai mic amănunt nu iese din zona preliminară a celui *de ce?* Sau: cum a fost posibil?

Mai mult, autorul, adică I.L. Caragiale, a fost atât de concentrat și conștient de faptul că textul său trebuie să se supună chemării de a explica pe cât posibil mai eficient, încât a fost urmărit, poate chiar până la obsesie, de eficiența lui probatorie și, pentru a o scoate și mai mult în relief, pentru a-i proba importanța și eficiența, a redactat și a propus el însuși publicului o mostră de procedură contrarie, un antitext al propriului text; el a accentuat, în noua scriitură, asupra caracterului elaborat, asupra literalității accentuate, chiar ostentative, a respectivului antitext, pentru a demonstra pe viu că nu gradul de elaborare, de literaritate a textului contează, ci gradul de eficiență probatorie; iată o mostră din textul pe care autorul și l-a intitulat *Noaptea Învierii. Novelă:*

Este ajunul Învierii.

Natura, ca o miresă răpită, care a adormit vrăjită în lanțurile de gheață ale unui crud uriaș răpitor, se deșteaptă fericită, grațioasă, mândră, la mângâierile dulci, duioase, molcome ale tânărului și fierbintelui său mire, care o căuta de mult, care a regăsit-o în sfârșit, și care vine să dezlege vraja de gheață cu farmecul unei sărutări de foc. Este tânărul și zburdalnicul copil favorit al lui Paște-Împărat, este minunatul făt-frumos April cu părul auriu, care o ia în brațe pe adormita fecioară, o alintă, o leagănă, o mângâie și, cu mii și mii de sărutări, una mai înflăcărată decât alta, o recheamă la o nouă și strălucitoare viață!



Zice că odată, acu vreo sută și nu știu câți de ani, a dat poruncă Dardarot, împăratul iadului, să s-adune dinainte-i toți diavolii, de la mare pân' la mic: unul să nu fie de lipsă, că-i scurtează coada și-i lungește urechile! și, dacă s-au adunat ei cu toții, împăratul s-a tras de țacălie scrâșnind strașnic, a tușit de i-a pâraîit jețul, a holbat ochii la ei și le-a spus așa:



Ce le-a zbierat Dardarot supușilor săi se poate citi în textul tradus mai departe și nu face altceva decât să introducă, în ecuația, narativă, componenta misterului feminin, de la bun început, într-un fel de competiție, de rivalitate cu principiul demonic. Prin urmare, ceea ce rostește povestitorul de basm, total impersonalizat prin toate datele de timbru ale rostirii, este o importantă felie din eposul unanim și etern, vechea temă a demonismului femeii, interpretată pe axa a cel puțin trei propoziții: femeia pune la punct și pe dracul, nici dracul n-o scoate la capăt cu femeia și numai dracul îi poate veni de hac femeii. ■

prof. univ. dr. Cornel Ungureanu



Cornel Ungureanu

Am devenit referent literar al Naționalului timișorean în octombrie 1968, odată cu instalarea lui Aurel Manea la Timișoara. L-am întrebat de ce n-a rămas la Sibiu, e un oraș care ar putea să devină o capitală mondială a teatrului, după trecerea Celor Mari pe acolo. El este un om al refugiilor, lecția fundamentală a fost pentru el *Prințul constant* al lui Grotowski. Totul pentru ființă e învierea. Ritualurile învierii, nu-i așa? În iunie anul acesta am fost la Festivalul de Internațional de Teatru de la Sibiu: orașul devenise o capitală mondială a teatrului. Expansiunea infinită a lui *Faust* prelungea, mi s-a părut, mesajul acelui homo religiosus din spectacolul sibian al lui Manea – acel *Rosmersholm* al „celeilalte scene”.

Jurnal cu Aurel Manea

Ianuarie 1969

Ce părere ai despre *Maitreyi*, mă întrebase Aurel Manea, Rică, nu-i așa, Rică al nostru, după ce încheia prima parte a războiului său cu teatrul din Timișoara. Venise aici ca o speranță uriașă, era minunea. Voia să monteze *Sakuntala*, fie voia sa, exclamase fericit Directorul, mă faci fericit dacă-mi dai rolul Prințului, strigase Ovidiu. Biță Banu fusese de acord cu el: cel mai bun lucru ar fi să monteze *Sakuntala*, ar putea veni chiar Peter Brook să o vadă. Vreme de o lună tot teatrul a fost întors pe dos, o lună sau două toți erau la picioarele lui – dar cum să aduci o pădure de falusuri pe scenă? Fiindcă el asta voia decor: o pădure de falusuri legănătoare, nimic altceva.

Acum recunoaște că totul a fost un eșec – chiar totul, chiar *Rosmersholm*, chiar spectacolele pe care le realizase până acum – atât de laudatele lui spectacole. Totul era cădere, chiar viața lui. E grozav să poți recunoaște: totul a fost un eșec. Să nu mai ai nici un fel de speranțe în acest proiect, în acest scenariu, în interpreții care ar fi fost acolo, pe scenă, în zilele care o să vină... ce părere ai – și

îmi surâde el cu mimica lui de om fericit, încântat de nemaipomenita întâmplare; e fericit că s-a întâmplat așa, e bine că s-a întâmplat așa. Un eșec te iluminează, un adevărat eșec e strălucitor. Te instalează în Marele Gol.

Ce părere ai de *Maitreyi*, mă întreabă iar și începe să zâmbească fericit, legănând cuvântul și desenându-l în aer, cu mâna – Andrei ar fi fericit dacă aş face *Maitreyi*? Și Mircea Eliade, n-ar fi fericit, ce spui? *Maitreyi* este cea mai frumoasă carte despre dezastru... Îți arată punct cu punct, secvență cu secvență cum se adună, cum se împlinește, cum se naște în fața ochilor tăi un adevărat dezastru. Dacă-mi scrii un scenariu după *Maitreyi*, aş vrea să-i faci pe actori să simtă că ei trăiesc înfrângerea – sunt făcuți pentru asta.

E o zi ploioasă de iarnă – la Timișoara iernile sunt ploioase – ne refugiem în apartamentul lui – are o cameră într-un apartament cu două camere: teatrului i-a fost repartizat apartamentul, directorul a dăruit fiecărui actor nou-venit câte o cameră. Sunt actori, pot locui împreună bărbați, femei, ce-i rău într-asta? În camera cealaltă locuiește Tori. Tori e o actriță care a fermecat-o pe Marietta Sadova.

În camera lui Manea nu e decât un pat și un cuier – patul l-a luat de la Horia Georgescu, cuierul e al teatrului. Îl va restitui. Îi spun că toate cărțile mari ale literaturii române sunt despre eșec, dezastru, catastrofă. Scriitorul român e un expert, viața l-a familiarizat cu asta. Nimeni nu posedă arta de a pierde ca prozatorul român.

El nu mănâncă decât un măr pe zi sau câțiva cartofi fierți fiindcă face yoga și nu e bine să fii dependent de mâncare. Îi ajunge un măr, îi ajung câțiva cartofi.

Eșecul *Sakuntalei* devenise clar atunci când Aurel a refăcut distribuția și l-a înlocuit pe Ovidiu – el trebuia să fie prințul, el era cu adevărat prințul – cu Neli. Neli e actriță corp-ansamblu, venise de la Reșița cu Eusebiu Ștefănescu – nu era mai mult decât o iubită la care năzuia indecis și regizorul Aureliu Manea. Ea era în viziunea lui – cea adevărată, nu cea de împrumut – ea era prințul, prințesa, personajul inaugural al basmului. Nu se știa cât talent are, dar Aurel avea nevoie de dăruire – și nimeni nu știe să se dăruiască ca Neli! Ea ar putea fi adevărata Sakuntala, ea ar putea fi adevărata, singura Maitreyi!

Dar ea era doar actriță corp-ansamblu, o jună care ar fi vrut să devină actriță ca sora ei, Dora Cherteș; Dora Cherteș era mare, era un adevărat sexy star – se mutase la Pitești, plecase, dar mitul ei încă mai înflorea în Timișoara, deformând rostirea surorii, opțiunile ei teatrale și amoroase. Dora plecase fiindcă Piteștii sunt mai aproape de București, iar de la București încep marile cariere. Dora ca Dora, dar Neli! Tot teatrul era jignit de opțiunile lui Manea: întâi au fost falusurile legănătoare, pe urmă blonda aceasta prea jună, prea scundă, prea incultă, spunea Emil Reus – așezată înaintea celor consacrați, a vedetelor, a celor care au terminat IATC-ul, Institutul de Teatru! Dar totul a fost abandonat când, după încă o lună, Neli nu reușea să rostească prima sa replică; să-i dea intonația pe care o dorea Aurel.

Acum voia altceva, ceva indienesc, dar nu chiar indienesc: *Maitreyi*. Romanul era prea complicat, fiindcă era legat de personaje vii, cum să le eviți, cum să treci pe lângă marele filosof Dasgupta, pe lângă Rabindranath Tagore, pe lângă tânăra poetă Maitreyi? Sau, poate, lăsându-i pe ei să vorbească, rostindu-și replicile sacadat, cântat, ca și cum ar veni din adâncul pământului, segmente ale unor ritualuri pe care noi nu le mai pricepem așa, cu mintea noastră de azi? Poate El și Ea, sau măcar Ea, Maitreyi Devi, n-ar trebui să-și rostească replicile în sanscrită? În hindi? A urmat o discuție lungă în care eu aș fi vrut ca cei doi să fie bătrâni și să-și amintească, să viseze, să-și

întâlnească demonii. Doi bătrâni care retrăiesc un timp al dezastrului. E prea mult, spune Aurel.

Scrie-mi texte pentru un *happening*, pornind de la Mircea Eliade...

Nu știu dacă va ieși ceva, parcă aș vrea totuși să-i dau în locul *Sakuntalei*, care a murit definitiv, ideea unui spectacol pornind de la *Șantierul* lui Eliade. Câtă tinerețe pierdută în Hitopadesa ar fi propoziția care ar coagula totul. Romanul indirect care e *Șantier* legat de romanul „direct”, fantast, virtual, aberant care este *Isabel și apele Diavolului*.

Șantier 2, un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade.

Locuiesc la mansarda unui bloc de unde orașul se vede... după o oarecare întrerupere. Recitesc *Maitreyi*, dar mă tem să dramatizez cartea, chiar așa, selectând întâmplări; să-i ofer argumente pentru un *happening*. Sau mai multe. Cartea e bine încheagată, a fost scrisă repede, dar e numai a lui Eliade; nu-ți poți permite prea multe libertăți – iar Rică vrea să fie liber. Actorii trebuie să-l urmeze fără crâcnire, scenograful de asemenea, dacă e cumva nevoie și de scenograf. Actorul e corp, costumul e anexă inutilă. Rică vrea să rămână doar la voce, la starea de preoție. „Cu cerul înstelat în gând și cu îngerașul Magdalena deasupra noastră”. Starea de preoție, așa cum era ea la Grotowski. Mă roagă să nu scriu în jurnalul meu despre îngerașul Magdalena fiindcă el, îngerașul, ar fi trebuit să apară în momentele cele mai rele, dar uite: apare și acum, se răsfășă, se înfășoară mereu cu aripioarele ca și cum... ca și cum ar risca mereu să i se vadă... să i se vadă... păsăreaua.

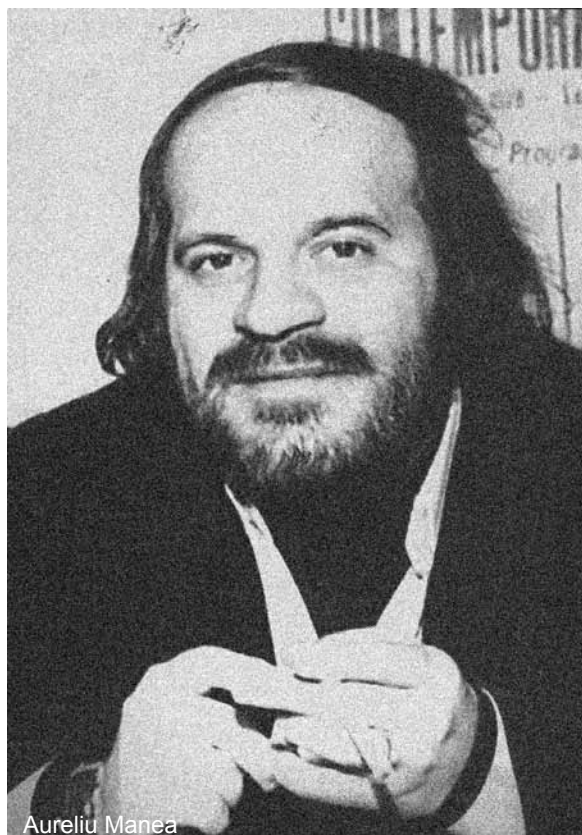
La Mircea Eliade nimeni nu mai e înger, toți sunt plini de pofte trupești. Sigur, totul se petrece în bibliotecă, dar învățăceii, dar erudiții nu sunt doar rațiune: lumea se strânge în jurul corpului, nimic nu trăiește succesivele purificări, îi spun lui Aurel, așa că putem să-l coborâm în piesă și pe îngeraș; la un moment dat îngerașul apare, dansează, dansează, cântă laaaaaaaa, dansează și spune iar iiiiii, ascultă:

„Iris vine în odaia mea și îmi spune că m-a visat mort și apoi înviat.” Apoi: „Îi explic că a avut un vis extraordinar și că asta îmi prevestește un viitor strălucit.”

Dacă între aceste fraze se pot desfășura, cu ajutorul îngerașului, două ore de spectacol? Dar al cui? Al lui Manea, al lui Eliade, al meu? Poate că doar al meu, care știu că e vorba de un tânăr excepțional care se află într-o pensiune din Calcutta – că Iris este fiica gazdei...

Ce ar fi scris mai departe Jung, ce ar fi scris Mircea Eliade?

Prevestirile.



Aureliu Manea

Pentru Mircea Eliade:

„Deschid caietul acesta, dimineata, ca să spun: respir binele, respir dragostea. Cea mai pură experiență a fericirii. Asta e. Inutil să adaug impresii.”

1972

Cu Nicolae Wolcz, la Gătaia, în vizită la Aurel Manea. În curtea spitalului, Aurel e fericit: nu are nimic, dar stă aici, se odihnește, se odihnește. Îi place aici, parcă e în concediu. Sigur, trece foarte multă lume pe la el, poate că ar muta aici teatrul. Aici e ca la mănăstire. Discutăm iar despre Sibiu, la Sibiu se poate face teatru fiindcă acolo... Evul Mediu trăiește. *Rosmersholm* a putut să-l facă fiindcă a putut să se retragă în... Evul Mediu.

„La *Rosmersholm* de Ibsen, pe care Lucian Pintilie l-a marcat ca pe unul dintre cele mai importante experimente de teatru la care a asistat, despre care toată critica de teatru a scris extrem de elogios, prin care eu am fost numit unul dintre cei patru fanatici ai teatrului (ceilalți: Esrig, Nicolae Wolcz, Andrei Șerban), spectatorii părăseau masiv sala de spectacole...” (Interviu de Nicolae Prelipceanu, 1972). Care spectatori, cine erau acei spectatori?

2000, iunie

Cu Niky Wolcz, ajuns la Timișoara după vreo 27 de ani. Nu îl invităm pe Rică la Timișoara, nu îi facem o vizită? Descoperim, grație lui Ion Vartic, numărul de telefon al spitalului. Îl sunăm pe Aurel: e lângă Cluj, într-un spital important, simetric celui de la Gătaia. Am vrea să-i facem o vizită, spun. Să trecem pe la el. N-are nici un rost, el se simte foarte bine acolo, se simte foarte bine. Se bucură că ne-a auzit, dar n-are rost să-l vizităm. Se simte foarte bine. E ca la mănăstire. N-are nici un rost să veniți, spune medicul care are grijă de el. I-ar face rău. Nu, n-are rost să iasă. Și, ați văzut, nici nu vrea. Aici se simte bine. ■

Teatrul și formele paradoxului

(Pentru o estetică a artei teatrului)

Teatrul subzistă prin imaginar. Un imaginar care, cel mai adesea, are structura mitului. Și asta amintindu-ne că, prin capacitatea actorului de a se exhiba și opțiunea spectatorului de a tolera reprezentarea unei experiențe străine rațiunii, nu se dorește acordarea sinelui la un tărâm necunoscut, ci pregătirea Ființei pentru lumea în care trăim. Apoi, asemenea mitului, într-un sens oarecum invers, prin abandonarea de sine și prin detașarea de realitatea vizibilă, profană, teatrul elimină pentru o clipă curgerea timpului și creează iluzia înfrângerii sfârșitului, a morții. Iar prin caracterul dramatic, esențial, epurat al reprezentației, suntem declarați martorii unor întâmplări la care, altminteri, nu am putea lua parte. Cu alte cuvinte, prin gest și mișcare, devenim congeneri cu cei a căror fapte nu pot fi rostite, ci doar trăite. Între realitatea reală și cea imaginară este ridicat un pod de trecere abia vizibil, peste care creatorii și spectatorii „flanează” aproape pe nesimțite. În ciuda unui impuls de a întări cezura celor două, de a consemna atributele lor eterogene, surprindem posibilitatea de a le percepe și de a le interpreta în manieră *omogenă*, dialectică, prin efectele pe care una și cealaltă și le aruncă în mod reciproc, generând „hibridul” spectacular și *summa* potențialităților. Întâmplarea scenică se traduce ca *întâmplat* care se petrece întocmai, relativizând și chiar anulând întrebările legate de *cât de real este ceea ce spectatorul vede*. Numai astfel, profitând de *acțiunea* scenică, reprezentația teatrală capătă sens și este conectată la o referință a structurilor profunde, la adevărul lucrului sau al întâmplărilor care au avut sau nu loc. Iată cum, împreună cu actul re-prezentării, trecutul se re-asamblează ca prezent continuu, ca prezent al unei memorii care, încă, nu își pretinde aportul, dar care, involuntar, modelează forma spectacolului. Pe suportul acesteia se

întemeiază verosimilul, asociat stării probabile, la care făcea referire Aristotel în *Retorica* sa:

[...] probabilul este ceea ce se produce, de cele mai multe ori, nu la modul absolut, cum îl definesc unii, ci dimpotrivă, ceea ce este, în legătură cu lucrurile care pot fi altfel, referitor la lucrul față de care el este probabil, la fel cum este universalul față de particular.¹

Efectul V

Principiul distanțării are o istorie incertă, laborioasă și, în multe momente, derutantă. Cu toate acestea, ne este foarte limpede că implicațiile distanțării se materializează în ceea ce numim *interpretare* – concept la care ne-am referit pe larg în altă parte². Presupunem atunci că orice interpretare ne obligă la o reținere, la o re poziționare a sinelui în afara sa, cu scopul de a înțelege acel ceva care se constituie diferit de sine. Așadar, riscul distanțării ar reconfirma inutilitatea dialogului cu sala: cum să depui mărturie, ne-am putea spune, despre ceva petrecut departe de sinele tău, departe de visurile și sentimentele tale, cum să selectezi din multitudinea de înțelesuri? Nici o urgență nu se mai ivește dintr-o falsă întâlnire a spectatorului cu creația scenică. Totul poate fi evitat, amânat până la o dată pe care nu o poți intui. La distanță de spectator, jocul se transformă într-o zădărnice a limbajului, compensând pragmatica unui social arid, ferm, uniformizator. În acest moment, soluția

¹ Aristotel, *Retorica. Fragmente sau tratate*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftai, Editura IRI, București, 2004. Ediție și indici de Marian Ciucă, introducere, note și bibliografie de Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 2002, I 2, 1357 a 33-36, p. 97.

² Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2008, pp. 215-238.

menținerii înstrăinării ca procedeu estetic eficient al reprezentării teatrale constă într-o identificare *laterală*, cu alte cuvinte, nu într-o regăsire a spectatorului în pielea personajul și în acțiunile acestuia (în fapt, în comportamentul scenic al actorului), ci într-o cuplare a distanțării cu emoția pe care creatorii – începând cu dramaturgul și sfârșind cu actorul – au gestionat-o, întrezărindu-i forța coercitivă.

În acest fel, emoția celui ce privește și ascultă dă sens operei scenice (transformă opera în operă semnificativă) și-i (re)confirmă continuitatea în timp sau chiar perenitatea. (Întorcându-ne, pentru o clipă, la *efectul V* brechtian, nu sunt deloc convins că la originea tezei n-au stat veleitățile teoriilor literare socialiste de la mijlocul secolului al XIX-lea. Ne aducem aminte, fără a urmări o analiză de fond, de formularea lui Engels, prin care acesta cerea, cumva fără măsură, retragerea scriitorului din operă. „Nu e bine deloc când poetul se entuziasmează pentru eroul său” – afirma el undeva, făcând din scriitorul „cu tendință” creatorul de drept al noii epoci.) Totuși, dacă analizăm cu atenție principiul distanțării, vedem că o atare experiență nu este în mod gratuit diferită de expectanțele naturale. Și asta pentru că, prin înstrăinare, spectatorul se supune unei trăiri aparte a actului creator: simțurile sale se amplifică, scenei fiindu-i reperate cu o mai certă precizie forma și dimensiunile imaginarului și mai rar cele ale realității artistice; astfel *distanțarea* își concretizează efectul în achizițiile limbajului scenic, în ceea ce actorul exprimă grație experienței lumii imaginate (a ficțiunii).

În același timp, spectatorul se îndepărtează de sine, interpretându-se prin reperarea unei multitudini de semne și interesându-se, astfel, cu o insistență sporită, de obiectele percepute și, mai ales, de *celălalt* ca reflex al sinelui:

Înțelegerea expresiilor multivoce sau simbolice e un moment al înțelegerii *eului* de către el însuși; [...]. Subiectul ce se interpretează pe sine interpretând semne nu mai e însă un *cogito*, ci un existent ce descoperă, prin exegeza propriei sale vieți, că e așezat în ființă, înainte de a se întemeia și de a se poseda pe sine.³

Iată în ce fel, distanțarea poate compensa benefic – din perspectivă estetică, de această dată – preluarea și prelucrarea mesajului creației teatrale. Aplicând principiile distanțării, scena, cu tot ceea ce ea exhibă, își transcende mijloacele, mecanismele și condițiile în care a irupt (se desprinde de regie,

de scenografie, de actul repetițiilor pregătitoare ale actorilor), permițând spectatorului să decidă asupra unei anumite *interpretări* a creației, în funcție de propriile sale opțiuni și dominante culturale, psihosociologice etc. Gadamer remarca faptul că interpretarea nu înseamnă doar înțelegere a ceva, ci și deschidere (nelimitare) spre un anumit orizont al comprehensiunii⁴ sau spre un sens al discursului. Practic, șansele interpretării și înțelegerii operei sunt sporite prin corelativele distanțării, creația părăsind mediul nașterii sale – fie dramaturgică, fie scenică – și dedicându-se unui context mereu înnoit, un context al variabilelor (al echivocului) și al deschiderii (specific teatrului epic). Altminteri, în lipsa unei minime distanțării și a fertilei ambiguități, ne-am abandonat în albia spectacolelor *de-a gata*, infirme în chiar șansa dialogului, și nu ne-ar fi lăsată decât o vagă, neînsemnată, tardivă posibilitate de a include discursul operei în universul nostru interior.

Așadar, distanțarea nu se formulează doar ca o condiție a creației, ci – poate mai curând asta – ca vitalizare a instrumentelor obiective ale interpretării și ca șansă de integrare a operei în lumea pe care o exprimă: „O imagine care distanțează este aceea care te lasă, ce-i drept, să recunoști obiectul, făcându-l în același timp să-ți pară străin”⁵ – afirma Bertolt Brecht în *Micul Organon pentru teatru*. Publicul se bucură din plin de beneficiile distanței, însă este permanent conștient și de proximitatea actului scenic (și nu mă refer aici doar la apropierea dintre scenă și sală, dintre actor și spectator), o apropiere care îi va îngădui *perspectivarea semantică* a scenei, iar apoi îi va genera o interpretare *nelimitată*; și încă, publicul resimte tensiunea generată de „deruta” unui *aici și acolo*, în cursul dialecticii care se formează și care își stabilește singură nevoile. Prin distanțare, ceea ce îi este propriu spectatorului – rațiunea sa, dar și afectele sale, în ciuda a ceea ce s-a crezut despre teatrul brechtian – și ceea ce „ascunde” reprezentația (echivocul) își găsesc un fericit punct de întâlnire în orizontul scenei, într-o prelungire cronotopică, unde arta se reinventează pe sine și prin care cel ce privește se eliberează de curgerea timpului și de imobilismul lucrurilor. Așadar, teatrul brechtian nu exclude apropierea ontologică, apartenența la jocul creației, însoțirea actorului, în proiectul său de căutare a adevărului despre sine și despre lumea spre care se deschide

⁴ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, Editura Polirom, Iași, 2000, p. 7.

⁵ Bertolt Brecht, *Micul Organon pentru teatru*. 42, în *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor – în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1977, p. 225.

³ Paul Ricoeur, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică I*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999, pp. 14-15.

(în clipa în care o părăsește pe cea a creației). Dimpotrivă, spectacolul imaginat de Brecht se bazează pe o (paradoxală, ce-i drept) intimitate *antonimică*, pe rădăcina comună a apropierii (sau identificării!) și a obiectivării.

Pe de altă parte, „efectul V” plasează evenimentul scenic într-un prezent continuu și revitalizează funcția reflexivă, autoreferențială a discursului teatral. Interpretul își *rostește* nevoia rostirii (sau punerii în act a) creației și, în acest fel, își asumă subiectivitatea, argumentând, oarecum „liber” de orice constrângeri, intenția și limbajul instituit: rolurile sfârșesc ca ficțiuni biografice ale actorului. Însă, inserția principiilor distanțării nu este autoimpusă, nu este alăturată creației teatrale într-un mod univoc, ci aparține în formă imanentă reprezentației, fiind condiție a însăși teatralității prin care subzistă. Formula încetățenită de Brecht este vizibilă, în fapt, la toți marii creatori, chiar și la aceia care s-au așezat în opoziție față de principiile distanțării. Oare nu cumva hiperrealismul, generat de post-postmodernismul epocii în care trăim, își are originea în aceeași teorie a distanțării, în înțelegerea faptului „că e nevoie ca stilizarea [în teatru – n.m.] să nu anuleze naturalețea, ci să o amplifice”⁶?

Regula după care actorul preia rolul unui personaj se constituie pe principiul identității și al structurării elementelor spectaculare ca elemente *arhitecturale*. Pe această montare de tipul *construcției* își bazează creația scenică lituanianul Kama Ginkas, însă aici este vorba de o construcție care privește îndeaproape mișcarea, mobilitatea, articulația exemplară a fiecărui moment teatral:

Eu spun că rămizi. Pui una aici, alta acolo, o miști pe alta dincolo și aduci o alta aici. Eu așa înțeleg. O simt fizic. Pare că munca unui regizor e ceva efemer. Întotdeauna eu simt foarte limpede că am de-a face cu ceva foarte viguros. Și că pot să clădesc lucruri, să le îndoi, să le învârt și așa mai departe. Asta e acțiune. Acesta e sistemul muscular. Sau osatura, dacă vrei.⁷

Or, *construcția*, cea la care face astăzi apel Ginkas, sau *tehnica* pe care se sprijinea Jean Vilar, sau chiar *trăirea anticipată* a spectatorului lui Barrault nu exclud distanțarea, privirea aruncată la fiecare pas asupra creației. Manifestarea artei teatrului prin ambiguitatea reprezentației marchează deschiderea interpretării și pluralitatea de sens a operei. În acest sens, suntem îndreptățiți

⁶ *Ibidem*, p. 244.

⁷ Kama Ginkas; John Freedman, *Teatrul provocator. Kama Ginkas regizează*, în românește de Andrei Luca Popescu și Marian Popescu, prefată de John Freedman, Editura Unitext, București, 2008, p. 59.

să ne întoarcem la Roman Jakobson, cel care, în *On linguistic aspects of translation* (1959), discutând despre traducere ca despre echivalența a două mesaje prin intermediul a două coduri diferite (p. 233), vorbește și despre o *traducere intersemiotică*, înțelesă ca *transmutare* a semnelor verbale în semne non-verbale; acest fel de traducere pare a fi aplicabilă și demersului regiei spectacolului de teatru.

De la excesele limbajului scenic la minus cunoașterea privirii

A fi spectator înseamnă a practica un soi de lectură. Însă, în teatru, când îți arunci privirea asupra *ceva*, acel *ceva* te vede la rândul lui. Pentru că nu doar personajul, ci și obiectul scenic este încărcat cu o istorie diligentă, *activă*, este, cu alte cuvinte, *însuflețit*. Așadar, fiindu-i alocat un suflet în mișcare, acesta își va îndrepta „atenția” spre privitorul său, regăsindu-se pe sine și mărturisindu-se în toate detaliile furtive ale textului sau în formulele scenice mascate ale regizorului, scenografului sau actorului. În acest sens, suntem pe deplin de acord cu decizia semioticii, cea care plasează obiectul scenic printre *actanți*, adică printre entitățile care asigură împlinirea actului dramatic, acțiunea, mișcarea, viul și, în fine, veracitatea reprezentației. Teatrul, vedem cu destulă ușurință, se consumă cu exigență ca o *minus cunoaștere*, ceea ce nu deschide defel calea spre derizoriu. Dimpotrivă. Este modul în care arta re-acționează la o acțiune ce se vrea a fi reală și ireală în același timp.

Or, costurile legate de dubla mișcare a teatrului de la începutul secolului XX – fie spre verosimilitatea întreținută de realiști (și de toți cei care au făcut din literatură obiectul feteș al reprezentației), fie, dimpotrivă, spre teatralitatea exacerbată a constructiviștilor (arta scenică fiind decisă să trăiască independent de povestirea și textul care o susține) – costurile, zic, sunt mari și, oricât ar părea de legitime în contextul evoluției estetice, le „plătim” și astăzi. În întreaga sa istorie, teatrul nu pare să fi trăit nicicând cu o mai acută tristețe anxietatea cezurii proprii ființe. Iar deteutralizarea și hiperrealismul (teatrul detaliilor, cu iluziile lui cu tot, rostind nimicul, sau teatrul întâmplărilor grave, dar derizorii, vlăguite de orice credit artistic), exersate de dramaturgia de astăzi, nu sunt decât aperturi ale acestei stări schizoide și filistine, punând sub semnul întrebării însăși esența și capacitatea teatrului de a se afirma – în miezul genului! – ca *artă* autentică, fertilă, adică

de a produce și prezerva *frumosul*. Și *adevărul* care confirmă poeticul artelor scenice.

Din perspectiva poeticului, în interiorul creației teatrale, definirea conceptului de *adevăr* se dovedește a fi dificilă. Și asta întrucât a) trebuie să-l legăm de o dublă referință, textuală și scenică, b) nu putem nega faptul că însăși substanța dramatică este cea care-i poate face vizibilă ființa, poziționându-se în retragere față de evenimentele realității cotidiene. Interpretarea clasică a veridicității teatrului a fost, de regulă, însoțită de cea a *mimesis*-ului, un concept pe care l-am tratat și asupra căruia, cu siguranță, vom reveni. Platon acuza artiștii (poetii) de infidelitate față de *realul* la care se raportează; copie a unei copii, spunea el, arta ne îndepărtează de două ori de Forma originală (arhetipală): „departe de adevăr se află deci imitația”⁸. Este necesar să pornim de la constatarea că teatrul nu este doar limbă (text rostit), ci și gest, mișcare, acțiune; lucru explicat cu pertinentă de Aristotel, în *Poetica* sa⁹. Iar, pentru noi, demonstrația directă este chiar *prezența* spectatorului în fața unei întâmplări anume reprezentate. Aceasta formulează așteptarea spectatorului de a fi luat ca martor și de a-i fi împărtășit ceva despre care crede că știe, dar care i se dezvăluie, până în final, ca un plus de cunoaștere.

Ca urmare, spectatorul este confruntat atât cu o recunoaștere a unui lucru pe care-l abilitază ca adevărat, cât și cu o interogare a ceea ce crede că știe, printr-o nouă reprezentare (sau formulă mizanscenică); se instituie o relație, o conjuncție, un *și*, care leagă spațiul actorului și spațiul spectatorului, eul *și* altul, instituind *dialogul*. Iar prin aceasta, *ceva-ul* despre care vorbim este transpus într-un cerc al întrebărilor și al răspunsurilor, al modelării cuvântului rostit (sau al gestului), până la momentul *acordului* între cei care-l discută, al recunoașterii reciproce, reale. Și pentru că expresia scenică este mai curând expresie poetică, ea se referă la sine înainte de a indica o realitate exterioară sau o motivație străină demersului ontologic al artei pe care o reprezintă. Desigur, nu putem exagera, referințele teatrului sunt o evidență, însă ele vor face mereu un tur de „bumerang”, călăuzindu-ne interpretarea spre avatarurile scenei.

Să revenim: cuvântul „adevăr” își trage esența din cuvântul grecesc *aletheia*, ceea ce s-ar traduce, într-o formulare liberă, prin ceea ce nu este ascuns,

netăinuitul, adică acel ceva prin care este cunoscută realitatea, existența, particularitățile naturii. În teatru, *aletheia* ar presupune atât cuvântul rostit cât și gestul actorului, limbajul scenic fiind unul complex, imposibil de separat, printr-un defileu al interpretării, în unități distincte. Dar dacă adevărul constă în ceea ce, până-n clipa reprezentării, era mascat în interiorul creației, într-o stare de iminență „explozie” a expresiei, putem spune că opera și procesul creației sunt și cele care ascund adevărul, impunând jocul căutării și înțelegerii, trădându-se, în cele din urmă, pe sine prin chiar promisiunea ridicării cortinei. Spectatorul are de optat între a se „topi” în personajul căruia îi apar evenimente neașteptate (surpriza fiind egală pentru ambii) și a se detașa de întâmplarea dramatică, pregătit pentru orice eveniment, pentru orice bucurie sau suferință. Teatrul nu exprimă ființa adevărului printr-o rostire plenară, prin dezgolirea sinelui, ci printr-un joc subtil (pervers, am fi tentați să spunem), prin amăgiri, capcane, aparente, reverberații, dar și prin revelații, străluminări etc. Teatrul este *joc* și nu *expunere*. Dar, pentru a-și împlini misiunea, teatrul își cunoaște obligațiile: el trebuie să lase deschise canalele (labirintice ale) cunoașterii, ale aflării adevărului. El trebuie, în final, să ofere, să „rostească” *netăinuitul*, care nu ar fi nimic fără propria-i dezvăluire.

Spuneam că între ființa spectatorului și ființa operei se formulează un acord, un pact, o conduită. În vizita reciprocă a celor două este semnalat *ceva-ul* (cuvântul, gestul scenic) care confirmă adevărul expresiei. Pe ce se bazează acest adevăr? Pe – curios, nu-i așa? – o inutilă întoarcere spre referințele sale. Aidoma creației poetice: „cum se face de cuvântul poetului își împlinește singur făgăduința și respinge orice verificare din afară?”¹⁰ – se întreba retoric Gadamer. Dacă ne gândim, de exemplu, la *Clasa moartă* a lui Tadeusz Kantor, băncile în care iau loc fantezele unei mulțimi de elevi sunt bănci fără ecou în realitatea claselor în care noi, spectatorii, ne-am educat; ele transgresează realitatea și se ancorează într-un real autentic, eidetic, un real al autoreprezentării de sine. Pentru cel care privește scena, nu băncile din trecutul său au importanță, ci cele pe care și le imaginează într-un univers al afirmării de sine și al autoîmplinirii și de care se leagă prin adevărul relevant. Pentru a asigura receptarea spectacolului de teatru este necesar ca spectatorul să accepte – asemenea cititorului, în abordarea textului narativ – un „pact ficțional” cu actorul¹¹. Acomodarea receptorului cu un „ca

⁸ Platon, *Republica*, în *Opere*, vol. V, traducere de Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, 598 b 6, p. 415.

⁹ Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Poppidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, București, 1998, 1448 a 29-30, p. 67.

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 38.

¹¹ Cf. U. Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1997, p. 99.

și cum” stanislavskian îl îndreptățește pe actor să intre în joc și să-și susțină rolul fără temerea de a-i fi pusă la îndoială veridicitatea celor exprimate (prin gest și cuvânt).

Teatrul a murit! Trăiască Teatrul!

Putem enumera un număr fără sfârșit de incongruențe între opțiunile scenice ale unei epoci și valorile angajate de istoria teatrului. Nimic surprinzător în aceasta. Sunt destui cei care aclamă funeraliile spectacolului secolului XX, ca să nu vorbim de cele ale noului veac. „Teatrul a murit! Trăiască Teatrul!” Însă, iată, descoperim o (nouă) artă din care ființa umană și *acțiunile* sale (vitalitatea sa, contemplarea vie a realității!) dispar sau sunt transformate în detalii ignobile. Un timp am fost cucerit și eu de orizontul acestei epifanii. Până când, din întâmplare sau dintr-un interes căruia nu-i puteam da contur, mi-am întors atenția asupra spectacolului medieval, unde idealurile cele mai înalte și preocupările sensibile își lasă unul altuia întâietatea, cu o bună intuiție a *clipei* în care sunt chemate să intre în *scenă*. Iar dacă ne interogăm asupra șansei sau a rostului aflării *adevărului* în interstițiile reprezentației, nimic mai greșit. Spectatorul din Evul Mediu, asemenea spectatorului din secolul XXI – și acest aspect pare a-i apropia pe cei doi –, nu este defel interesat de veracitatea camuflată a modelelor, de semnificația ultimă, augurală, a întâmplării, ci de instaurarea unei mitologii personale, de confruntarea propriei existențe cu idealurile pe fundalul cărora se proiectează ficțiunea înscenată. În fond, în aceasta stă disputa precaută cu etica teatrului, ipostaziată ca morală a reprezentației.

Or, diferența este tălmăcită de sensul și atenția acordată acestor nostalgice întreprinderi. Dacă, în teatrul medieval, spectatorul se alunga pe sine din lume, pentru a-și asigura un loc neîndoios benefic sau, măcar, *cathartic*, schițat de istoria din scenă, în teatrul de azi, publicul evită sau se anunță puțin preocupat de perfectibilitatea imaginii sale, pentru a se înțelege pe sine cu simplitatea distanțării de orice ideal. Implicat în doze diferite în jocul scenic (prin iluzie sau, dimpotrivă, prin distanțare) și, deci, în actul creator, spectatorul este scos din pasivitatea sa, fiindu-i alocate drepturi și o morală, nesperate până acum în planul interpretării. Întemeindu-se ca „efigie” a sufletului, „moralitatea nu mai trebuie înțeleasă ca un cod precis sau ca un sistem etic explicit: este mai curând o preocupare sensibilă

pentru calitatea vieții înseși, pentru nuanțele ascunse și particulare ale experienței umane.”¹² Dacă refacem, ca exemplu lapidar, imaginea teatrului analitic – în opoziție cu cel sintetic –, observăm că spectacolul de teatru nu face din verosimil ținta sa ultimă, ci îi urmărește până la capăt reprezentarea, pentru a-și lua avântul spre zorii unor înțelesuri mai profunde.

Nu vehiculez conținuturi neauzite afirmând că teatrul se sprijină, înainte de orice, pe acțiune, pe emoție, pe afinități elective, că teatrul își face intrarea în viața noastră prin acele locuri pe care judecata noastră analitică le-a eludat, din interes sau din neputință. Experiențe pe care nu le-am trăit în mod nemijlocit, le vedem transpuse în scenă, conturând un spațiu-timp prielnic „discutării” gândurilor și aspirațiilor nenormate, tranzitorii, receptării sensibile a scenei. Iar aceasta pune în cumpănă, din nou, textul și reprezentația scenică. Cel dintâi, opunându-se alienării, hieraticii scriiturii narative, păstrează, prin chiar formula *dramaticului*, o relație directă cu rostirea actorilor *prezumtivi*, cu gestul și mișcarea actorilor de mâine, de altădată, cu privirea, cu vizibilul vieții, cu viul. Textul piesei își menține, prin aceasta, un solid suport autoreferențial și transcendent.

Dacă în alegerea pieselor optăm, de regulă, pentru operele însemnate, recunoscute, în alegerea spectacolului de teatru aplicăm o judecată distinctă, în care literatura are un cuvânt slab. Reprezentația aspiră la *respectul* spectatorului prin imagine și puțin sau chiar deloc prin verbul rostit. Aceasta obligă analiza spectacolului – și chiar interpretarea textului de spectacol (rescris conform cerințelor *prezentificării* acțiunii dramatice) – la însușirea unei metodologii specifice și la glosarea de termeni critici proprii. Iar atunci când sunt asimilați termeni din vocabularul criticii literare, ai esteticii sau filosofiei, aceștia ocupă teritorii diferite de cele ale comentariilor consacrate teatrului.

Astfel, prin corecțiile făcute de hermeneutica lui Ricoeur demersului fenomenologic, putem conduce conceptul de *distanțare* spre o zonă a sensurilor ontologice multiple (sau simbolice). Pentru autorul *Conflictului interpretărilor*, *distanțarea* va complini în mod dialectic *apartenența* (dar și *apropierea*, descrisă ca „momentul critic al distanțării”¹³), ceea ce face din interpretarea lumii textului (a ficțiunii) o formă de *fințare-în-lume* și de înțelegere *în fața* acestei lumi:

¹² Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 44.

¹³ Paul Ricoeur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, traducere și postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 52.

Textul este, prin excelență, suportul unei comunicări în și prin distanță.¹⁴

Având o situație permanentă în lumea operei sale, creatorul scenic ne va îndreptăți la o interpretare a discursului care să țină seama de plurivocitatea expresiei, de polisemitismul creației. Ajungem, cu aceasta, la o interpretare răsturnată a *distanțării* și la unul dintre principalii întemeietori ai deconstructivismului: Jacques Derrida. În masivă și extrem de elaborată sa lucrare de tinerețe, *Despre gramatologie* (1967), Derrida interpretează – sub influența certă a semioticii lui Saussure, adoptată în diferite forme de modernitatea anilor 1960-70 – câteva pasaje din *Scrisoarea către d'Alembert* a lui Rousseau. Ceea ce aproape contemporanul nostru a reținut este ruptura apărută înăuntrul reprezentației însăși, între semnificantul și semnificatul scenic, între *reprezentant* și *reprezentat*, învinuite fiind chiar semnele scenice menite să însoțească rostirea actorului: „Luxul, podoaba și risipa nu sunt niște semnificanți intervenind întâmplător ici și acolo, ci reprezintă ravagiile semnificantului sau ale reprezentantului însuși, ca atare.”¹⁵ Ca urmare, actorul și-ar prezerva simple atribuții de *vehicul* al unui semnificant anume, „deoarece aceștia își fac o datorie tocmai din a spune ceea ce nu gândesc”¹⁶. Dar, pentru a satisface principiul identității între cel ce exprimă (actor sau, la Derrida, reprezentant) și cel exprimat (personaj sau reprezentat), este necesară deschiderea și primirea în *sine* a celui alt, „prin prezența în persoană, în carne și oase a reprezentatului”¹⁷. Exagerarea distanțării de personaj, a ieșirii *în față* a actorului, a reprezentantului, modifică esențial pilonii de sprijin ai reprezentației; cu aceasta, balanța se înclină abrupt spre o artă autoreferențială, suficientă sieși, îngreunată de alienarea cu care lumea este privită. Gradul în care actorul se dezice de personajul *jucat*, ieșirea în lumina reflectoarelor a interpretului (a semnificantului) deconspiră, într-un punct terminus, nu doar distanțarea (sau luciditatea la care este chemat să ia aminte orice creator), ci și năruirea acelei forme de ritual care l-ar putea face pe spectator să rezonanze afectiv cu destinul personajului, întâmpinând jocul actorilor fără a se supune unui sens predefinit. Derrida numește prevalarea semnificantului „moartea sărbătorii”¹⁸. Iar salvarea, afirmă acesta, poate fi doar cea a unui

spectacol în care reprezentarea (adică actul artistic lucid asumat) este exclusă, lăsând loc vieții.

Distanțarea sau, după autorul studiului *Despre gramatologie* – vizibilitatea amenință vitalitatea operei, „alterează vocea cea vie”¹⁹. Surprinzătoare, afirmația lui Derrida necesită explicații. Vizibilitatea, adică ceea ce este destinat (doar) privirii spectatorului, compromite actul uman autentic, prin aceea că obligă actorul la o mișcare schizoidă, de ieșire din sine și redare arbitrară a celui alt. Așadar, într-un fel, scena ar fi nevoită, pentru a nu pierde sensul transcendental al jocului, să suspende vizibilitatea, să confirme un teatru care nu mai este destinat privirii. Iar soluția, elaborată *in extenso*, în *Scritura și diferența* (1967), este cea a teatrului artaudian, în care se desființează cortina, se anulează *distanța* dintre actor și spectator, dintre reprezentant și reprezentat, reinvestindu-se ritualul, sărbătoarea, într-un cuvânt, *apropierea* sau, după sintagma lui Derrida, *prezența la sine*. O dată în plus, prin teatru, spectatorul se apropie de sine și se regăsește pe sine în ipostaza *spectatorului*, a unui *împreună* cu altul și nu în postura unui *față* de altul. Celălalt, actorul este dezbrăcat de haina servitudinii și este „demască” ca alteritate: el nu mai servește intereselor spectatorului, ci este egalul publicului, într-o relație care desfide structura, forma; la rândul său, acesta din urmă sfârșește în jocul dinamic al reprezentării, în care privirea înseamnă re-cunoaștere și nu cunoaștere a ceva străin sinelui.

Opunându-se fără rezerve teatrului instituționalizat, teatrul *fără spectator* închide un cerc al originii; el este atemporal și aspațial. Uzurii impuse de multiplicarea în cascadă a atât *dincolo* i se opune închiderea unui *hic et nunc*, a unei prezentificări străine evenimentului morții. Aceasta vrea să consemneze coincidența dintre jocul scenic ca *prezență la sine* și spectacolul originar al ființei, când timpul încă nu suferise prejudiciile temporalității. Impunând rigorile distanțării – sau „răceala reprezentării”, în expresia lui Derrida –, este scurtcircuitat traseul spre sine, identificarea, accesul la mitologia personală și la datele existenței originare, în timp ce prezentul este abolit ca timp delegat al Vârstei de Aur: renunțând la germenii prezenței, la „prezența prezentului”²⁰, sfârșitul ineluctabil ne zâmbește, din nou, cu cinism. Însă disperarea nu trebuie să ne stăpânească: părăsirea prezentului, îndepărtarea de esența sa (în fapt existând o coincidență între conceptul de „esență” și cel de „prezență”) nu se consumă decât episodic și doar pentru a reinvesti jocul cu o întoarcere la sine (o *închidere*?), pentru a face aptă, în fine,

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ Jacques Derrida, *Despre gramatologie*, traducere, comentarii [prefață și postfață] și note – Bogdan Ghiu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2008, p. 309.

¹⁶ *Ibidem*, p. 309.

¹⁷ *Ibidem*, p. 309.

¹⁸ *Ibidem*, p. 310.

¹⁹ *Ibidem*, p. 310.

²⁰ *Ibidem*, p. 313.

ceea ce filosoful genevez numește „re-nașterea”, adică atingerea originii, prin diferența *fiindului* – diferența ce urmărește revenirea prezenței la sine²¹. Aplicând strategia deconstrucției în interiorul conceptelor enunțate, Derrida este nevoit să recunoască: puritatea prezentului nu este decelabilă decât în afara imaginației; în substanța ei, prezentul dă semne de slăbiciune, deschizând porțile temporalității recrudescențe.

Literar și/sau spectacular

Teoriile veritabile asupra teatrului se îngrijesc mai puțin sau deloc de scrierile dramaturgice sau de practicile scenice particulare. Preocupările ținesc discursul însuși *cu privire la* teatru. Ceea ce invocă întrebări sporite cu privire la definiția teatralității. Aceasta ni se pare a fi, mai curând, o funcție a discriminării relațiilor dintre limbajul comun și limbajul (sau limbajele) utilizat(e) în reprezentația scenică. Ceea ce face din ea o noțiune datată, în măsura în care timpul și spațiul în care se manifestă o apropiere sau o distanțare de normele uzuale ale comunicării sociale, îi susține sau, dimpotrivă, îi respinge *postura*. O segmentare în detaliu a elementelor care compun jocul teatral ne poate releva faptul că fiecare în parte aparține, într-o formă sau alta, într-o alcătuire sau alta, limbajului performativ. Doar modul în care *împreună* instituie diferența ne poate conduce la esența teatralității. Ubicuitatea conceptului poate simplifica dar, totodată, poate încălci mult sensul pe care-l dăm artei scenice. Dacă pentru formalisti, *literaritatea* presupunea „înstrăinare” sau, altfel, „defamiliarizare” (Terry Eagleton), teatralitatea nu înseamnă nici ea altceva. Utilizarea unui spațiu scenic gol sau, contrar, a unui spațiu în care decorul și recuzita sunt aglomerate, poate traduce sentimentul de echivoc (util sau nu țintei estetice a reprezentației, e o altă chestiune!) dintre cele mai insolite sau chiar excentrice.

Așadar, nu vedem, din această perspectivă, nici o cale de a privi și înțelege altfel teatrul decât cu „necredință”, cu distanțare. Scopul retragerii teatrului din perimetrul unui *mimesis* al conjuncturii stă în limpezirea unui orizont al semnificațiilor unanime, profunde, imperturbabile față de orice separare de timpul și spațiul reprezentației. Iată cum teatrul face un retur, pentru a precipita ceea ce neglijase (cu sau fără bună știință) în momentul creației. Teatralitatea nu se fixează într-o negare a ocurențelor, ci în afirmarea uzanțelor, dar într-o formă inedită, disimulată, piezișă, îmblânzită,

mereu alta decât cea cu care am fost obișnuiți. Teatralitatea ne atrage atenția asupra inerenței limbajului pe care îl reclamă reprezentația, fiind profund *autoreferențială*, *metadiscursivă*. Dar modul în care este valorizat limbajul depinde de felul în care spectatorul hotărăște să definească instrumentele expresiei scenice. Desigur, conform unor legități fundamentale ale comunicării, creatorul este nevoit (!) să folosească în teatru un limbaj ce-și are ca model spectatorul și nu creatorul (momentul punerii în joc a „eului”), însă aici se ivește un nou paradox, în măsura în care teatralitatea, așa cum am văzut de nenumărate ori, înseamnă tocmai devierea de la norma întronată dincoace sau dincolo de scenă și de *sensul* unor iluzii rătăcite. Deci, teatralitatea o găsim în privirea spectatorului și nu în vocea și gesturile actorului. Într-un spectacol realizat de Ariane Mnouchkine – să zicem în *Tambours sur la digue* (1999) – marionetele utilizate pot dobândi semnificații dintre cele mai diferite, dar, până-n final, rămân „imagini” ale unor spirite indecise între viață și moarte, între acțiune și nemișcare. Spectacolul – la Mnouchkine, la Brook, la Jean-Pierre Vincent sau la oricare altul – poate fi înfățișat într-un anume chip, dar el poate câștiga adeziunea spectatorilor din motive cu totul neașteptate. Teatralitatea acestor spectacole, gradul lor de propensiune spre datele non-naturalului, toate acestea sunt însoțite de atenție pe care le-o acordă publicul.

Intenția princeps a creatorilor – regizori, scenografi, actori – contează mai puțin. Întâietate o are interpretarea care însoțește și urmează reprezentația. Verdictul acestuia are o valoare supremă. Oricât calcul de evitare a teatralității se află la originea unui spectacol, în măsura în care este resimțită de către spectator, ea există fără îndoială. Dorită sau nu, teatralitatea va izvedi atunci când și acolo unde te aștepți mai puțin, întrucât ea invocă mecanismele limbajului dramatic și nu haina ei ontologică, acțiunea și nu existența în sine, hieratică, a unor personaje aduse la viață prin grija actorilor. Teatralitatea își exclamă rolul punerii în relație a elementelor care concură la menținerea unui sistem artistic complex, stabilind, în aceeași măsură, pârgurile unor bune practici de reprezentare și, în fine, de interpretare. Acceptând o asemenea abordare, teatralitatea este dedicată precumpănitor formei spectacolului, o formă, desigur, epurată de orice gând pragmatic, exterior spațiului teatral. Afirmarea sa presupune îndepărtarea artei scenice de rigorile și automatismele vieții sociale, dar și constituirea unui *artificial* care ține seama de efectele senzoriale ale obiectelor. [Orice întrebuintare a unor termeni axiologici este aici

²¹ Cf. *ibidem*, pp. 313-314.

caducă sau, mai mult, păguboasă interesului nostru de a fixa jaloane conceptuale. Totuși, nu putem elimina cu totul substratul evaluativ, prezent în cazul oricărei interpretări, oricât de neutru e în aparență.] În ciuda autoreferențialității de care beneficiază, teatralitatea nu se poate enunța pe sine *prin sine însăși*; ea este nevoită să țină seama de momentul exercițiului scenic și de gradul de absorbție a limbajului teatral „dincolo” de scenă, de *pluralitatea influențelor*. Cu cât este mai mare rezistența în fața tranzitivității limbajului, cu atât pragul teatralității este mai înalt. Aceasta face posibilă, pentru un același text dramatic, creșterea nelimitată a numărului „creațiilor” scenice și a multiplelor interpretări (putându-se atinge limitele suprainterpretării, după Umberto Eco), în funcție de momentul (re)scrierii-(re)citirii operei dramaturgice.

Desigur, existența unui număr mare de „varianțe” în textura aceleiași piese ne poate face să ne gândim la sensuri distincte acordate aceluiași text, în epoci diferite și în spații culturale distincte. Așa este. De exemplu, *principiul recunoașterii* în epoca Greciei clasice – în *Orestia* lui Eschil, de exemplu – avea un sens și o semnificație diferite de cele din epoca elenistică și cu totul altele decât cele din veacurile care au urmat. Din acest motiv am putea avea o idiosincrasie gravă între „lectura” tragediilor clasice din anii compunerii lor și cea din zilele de astăzi. Și asta datorită „intereselor” și credințelor personale (morale, ideologice, de plăcere etc.), înaintea cărora punem sub semnul întrebării tot ceea ce s-a afirmat până acum:

Este mai curând vorba – afirmă Terry Eagleton în celebra sa *Teorie literară* – despre faptul că fiecare perioadă istorică și-a construit un alt Homer și un alt Shakespeare conform propriilor interese și a găsit în textele lor aspecte pe care le apreciază sau nu, care nu au fost mereu aceleași. Cu alte cuvinte, toate operele literare sunt «rescrise», cel puțin inconștient, de către societățile care le citește.”²²

În teatru, spectatorul ia parte la o „lectură” publică de grad secund, piesa trecând printr-un filtru al creatorilor scenici, producând schimbări, ajustări, actualizări, eliminări de text (considerat oșios în economia spectacolului), uneori transformări sau chiar distrucții conforme ordinilor unei regii inflexibile sau chiar radicale etc. Prin aceasta, teatralitatea spectacolului se modifică funciar, în funcție de expectanțele sau prejudecățile publicului, de aspirațiile regizorale,

de cursul istoriei culturale. Ea este rezultatul unei abordări critice asumate *împreună* de toți cei care aderă la „casta” teatrului și se pun în beneficiul unor experiențe senzoriale specifice reprezentăției scenice. În esență, se poate vorbi de un ecosistem al artei, de o plăcere a teatrului pe care aceasta îl circumscrie și în care aportul noilor intrați este întotdeauna bine venit și susținut cu lux de amănunte.

Despre imposibilul exprimării

Acțiunea în teatru nu reprezintă manifestarea fizică a unor emoții ce zac în personajul-actor, ci reglarea acestora, dozarea lor în funcție de ocurențele operei, echilibrând sau, dimpotrivă, tulburând „liniștea” pulsionilor refulate. Emoția dă „aprindere” interpretării. Gândind în termenii lui Roland Barthes, putem spune că regizorul, începând cu Antoine, nu mai este un alcătuitor de spectacole, cu rol de intermediar neutru între creația dramaturgului și public, hotărându-se în favoarea teatrului ca artă în care *structura* creatorilor scenici (regizori, actori, scenografi) se pierde în cea a spectacolului. Totuși, nu putem neglija faptul că în relația autor dramatic-creator scenic se strecoară „cel de-al treilea”: *fantasma inconștientă* freudiană. Prin ea se exprimă sinele auctorial. În teoria lui Freud, „fantasma inconștientă” are structura unui scenariu de care subiectul este puțin sau deloc conștient și se manifestă ca un ecou în viața curentă. În reprezentația teatrală, relația fantasmei inconștiente cu trecutul uitat, pe care-l reactivează prin verb și mișcare, se prelungește spre un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, pe care tinde să-l augmenteze și căruia caută să-i confere un statut benefic subiectului. Și nu doar personajul-actor este angrenat spre acest viitor al supozițiilor pertinente, ci și spectatorul, care-și lansează propriile interpretări în mediul dedublat al vieții inconștiente și al experienței estetice.

Dacă ne imaginăm împletirea dezideratelor inconștientului cu cele ale artisticului, atunci putem înțelege mai bine procesul *perlaborării* în care personajul-actor își înscrie opțiunile în mod direct, nemediat – chiar dacă traiectul îi este ghidat de regizor (creatorul ce preia de drept atributele analistului și al cărui aport la succesul demersului este esențial) –, cu scopul depășirii „rezistențelor” și împlinirii actului scenic *original*. Așadar, apelând din nou la teoria lui Freud, putem considera *perlaborarea* artistului ca fiind un act

²² Terry Eagleton, *Teorie literară*, p. 27.

de includere a interpretării, abilitată în preajma (sau ca fiind însoțitoare a) *abreacției*, cea care produce *catharsis*-ul. Ca urmare, beneficiul travaliului *perlaborării* pentru actor nu se rezumă doar la depășirea mecanismelor repetitive (patogene), ci și – în planul creației artistice – la evitarea manierismului. Pentru că, reamintindu-ne de implicațiile fantasmei, reperăm și „farul” ce ne avertizează de dificultatea (imposibilitatea?) exprimării – a rostirii sau a reprezentării – întocmai a afectelor inconștiente, pe care personajul (și, împreună cu el, actorul și toți ceilalți participanți activi sau nu la actul artistic) le trăiește și care, după Freud, s-ar găsi în colțul opus ideilor, într-o imagine neclară, oricum, neantrenate într-o formă care să le ridice la rangul reprezentărilor inconștientului.

La rândul său, Lacan presupunea în mod ferm imposibilitatea rostirii prin cuvânt a angoaselor pe care ființa umană le acumulează, însă nu a înțeles să despartă conștiința de sine de afecte (acestea din urmă fiind, la el, traduse ca forme de punere în relație a sinelui cu Celălalt), validând o ordine superioară, cea a structurării simbolicului. Orice interpretare, într-o manieră separată, a experiențelor acumulate, fie prin prisma emoțiilor, fie prin cea a intelectului, consideră urmașul infidel al lui Freud, poate provoca o întreținere (păguboasă) a rezistențelor și ratarea analizei. Ca urmare, demersul psihanalitic nu ar ținti golirea afectelor de conținutul lor negativ (modularea energiei pulsionale și, într-o altă formă, coabitarea cu *abreacția* freudiană), ci preluarea în limbaj a elementelor ce configurează și dau sens dorinței. Însă opera scenică nu poate renunța cu totul la coloratura enigmatică a inconștientului pe care îl sondează, la resorturile suferinței, la angoasele cu care se hrănește, la multiplele forme ale afectelor în care se scufundă – toate acestea îi dau formă și – mai ales aceasta – îi dau vitalitatea fără de care nu ar mai însemna mare lucru. Poate pentru aceasta, în teatru, *perlaborarea* este discontinuă sau înjumătățită sau condusă până în punctul în care să evite izolarea, transformarea radicală și definitivă a fantasmei.

Pe de altă parte, știința regizorului (și a actorului său) stă și în a nu retrace prea curând instrumentele *perlaborării*, caz în care tensiunile acumulate ar depăși pragul toleranței și ne-ar face martorii unei producții de tipul halucinației, cu afecte ce ar invada toate ungherele scenei, replicile personajelor, fiecare gest. Tot Lacan considera că prin halucinație putem înțelege acel semnificant care, negăsindu-și locul printre producțiile simbolicului, se întoarce în real sub o formă debil simbolizată sau, în varianta extremă,

forclusă, psihotică (adică o formă în care „Numele-Tatălui” este invalid, tabuul oedipian căzând în ruină și făcând perisabile aspectele morale). Într-o oarecare măsură acesta este experimentul prematur al teatrului lui Artaud, prin care autorul își asumă mai mult decât o libertate creatoare: el propune o scenă în care este recuzat dreptul oricărei judecăți (sau analize), o scenă în care afectele trăiesc în formă nudă, amorală, iar dorințele nemărturisite străluminează:

să nu se uite că un gest teatral este violent, dar dezinteresat, și că teatrul ne învață tocmai despre inutilitatea acțiunii care, odată îndeplinită, nu mai trebuie făcută, și despre utilitatea superioară a stării neutilizate de acțiune dar care, *reîntoarsă*, produce sublimarea. Propun așadar un teatru în care imagini fizice violente sfârșimă și hipnotizează sensibilitatea spectatorului, prins înăuntrul teatrului ca într-un vârtej de forțe superioare.²³

Nu departe de ideile lui Artaud și de opțiunea pentru un act creator deparazitat de elementele elaborării, sunt cele rostite de Grotowski prin formula *teatrului sărac* și a *actului total*. Sensibilizarea spectatorului se produce, în repetiții și în reprezentare, în absența subterfugiilor și a clișeelel teatrului instituționalizat, scoțând la iveală partea invizibilă a creației:

Este vorba de esența însăși a vocației actorului, de reacția ce-i permite să dezvăluie una după alta diferitele straturi ale ființei sale, de la sursa biologică prin canalul conștiinței până la culme, care este atât de dificil de definit și unde totul devine unitate. Acest act de dezvăluire totală a unei ființe devine o ofrandă de sine, ce se învecinează cu transgresiunea barierelor și cu dragostea.²⁴

Blocajele însușirii *jocului* – sau, altfel spus: rezistențele în fața *perlaborării* – sunt ținta exercițiilor teatrale a celor mai mulți dintre regizorii care și-au câștigat faima. Aproape de noi, îl găsim pe Declan Donnellan, care, prin *Actorul și ținta* (2002), încearcă să descrie mijloacele practice prin care se pot face *vizibili* actorul și personajul pe care acesta îl întrupează și *prin* care străbate drumul

²³ Antonin Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere*, în *Teatrul și dublul său* urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997, p. 67.

²⁴ Jerzy Grotowski, *Cercetări despre metodă*, în *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, Editura Unitext, București, 1998, p. 62.

cunoașterii. Altminteri, „când jocul actoricesc curge de la sine, el este un organism viu și *nu poate fi analizat* [s.m.]”²⁵

„Către lucrurile însele!” (Husserl)

Care sunt reperele *certe* ale teatrului? Dacă optăm pentru o interpretare mitic-religioasă, așa cum este cea oferită de Mircea Eliade, atunci singura noastră certitudine este *sacralul*, mai precis, „dezvăluirea unui spațiu sacru care permite dobândirea unui «punct fix», orientarea în haosul omogen, «întemeierea Lumii» și trăirea *reală*.”²⁶ Or, dacă privim lucrurile din unghiul opus, al unei fenomenologii idealiste, în genul celei pentru care optase Husserl, nu putem fi convinși de libertatea absolută a lucrurilor *în sine* înfățișate scenic, ci doar de modul în care acestea se statornicesc în conștiință. Conform filosofului german, doar prin „intenția” conștiinței – prin „direcționarea către obiect” ar afirma Brentano, maestrul incontestabil al lui Husserl –, lucrurile reale sau imaginea iau formă și își declară un conținut, în acest fel fiind reorientat *cogito*-ului cartezian de la un aprioric logic spre un aprioric noetic, anterior reflexiei. Iată cum *cogito*-ul ne apare acum ca pură „intenționalitate”.

Manifestându-se ca o conștiință a ceva și zguduită de revelațiile ce-i sunt înfățișate, conștiința spectatorului este pusă în gardă de relația ce apare între gândire și lucrul invocat (practic, se anulează orice distanță între percepție și obiectul perceput). Acesta din urmă se ivește în fața conștiinței, în același fel în care conștiința se răsfrânge cu „intenție” asupra lucrului care se *manifestă*, dându-i formă, culoare etc. și conferindu-i un *eidos* (sau esență). Relevându-se ca „fenomen pur”, scena este perspectivată de conștiința spectatorului, deschizându-se afluxurile gândirii și punându-se în centrul atenției *ego*-ul transcendentă:

Obiectele există pentru noi și sunt pentru noi ceea ce sunt numai în calitate de obiecte ale unei conștiințe reale și posibile. [...] Orice obiect vizat, gândit, valorizat și analizat de către *ego*, dar și orice obiect pe care el l-a imaginat și îl poate imagina este, în calitatea sa de obiect corelativ, un indice al sistemului său de intenționalități și el nu

²⁵ Declan Donnellan, *Actorul și țința*, versiune în limba română: Saviana Stănescu și Ioana Ieronim, asistenți documentare: Andrei-Luca Popescu și Filip Condeescu, Editura Unitext, București, 2006, p. 19.

²⁶ Mircea Eliade, *Sacralul și profanul*, traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2000, p. 18.

există decât în această calitate de obiect corelativ.”²⁷

Ca urmare, actul reprezentației și cel al interpretării pot aspira la certitudine doar în urma eliberării de orice implicații externe întâmplării scenice, experienței imediate, adică doar prin operarea unor simplificări fenomenologice (Husserl vorbește despre o „reducție fenomenologică”) sau, cu alte cuvinte, prin preservarea strictă a obiectelor imanente conștiinței. Însă, Husserl, urmând un control transcendent al discursului său, vorbește mai puțin sau deloc despre toate acele prelucrări la care este supus lucrul în conștiință (și care fac ca *interpretarea* să fie cu totul evitată!), până la confirmarea unei structuri imuabile, esențiale, anistorice, imperturbabile la „accidentalul” relațiilor ocazionate de o întâmplare anume (scenică, în cazul nostru). Iar aportul imaginarului este, aici, greu de eludat. Intervențiile de mai târziu ale lui Merleau-Ponty vor depăși stadiul distincției oarecum arbitrară dintre conștiință și lucrul vizat. Convine, însă, observațiilor noastre avertizarea epicentrului *subiectivității*, realul scenic fiind dependent de ceea ce eu, spectatorul, „intenționez” să afirm despre el și, posesor fiind al unei conștiințe transcendente, să-i ofer o semnificație.

Tratarea fenomenologică a creației teatrale exclude orice presupunere a ceva dinafara ei. Spectatorul însuși nu este decât posesorul conștiinței ce dă formă reprezentației, fiindu-i suspendată orice calitate de participant activ la acțiunea dramatică. Din perspectivă cronotopică și fenomenologică, universul dramatic, fundat prin mijloace mizanscenice, nu este o realitate materială, ci realitatea așa cum este ea percepută de spectatori. Să o spunem, atunci, fără să ezităm: nu vom putea fi niciodată siguri de ceea ce scena ne spune. Singurele mecanisme care funcționează – și aici preluăm un termen din psihologie – sunt cele ale *empatiei*, prin apropierea aproape „afectivă” (dovedită ca o deplină acceptare a ceea ce-i este dat) a celui ce privește „lucrurile” înscrise în scenă, cu scopul de a le păstra unitatea. Nimic conflictual nu se iscă în urma criticii fenomenologice a scenei. Spectatorul nu este atras într-o dispută de acceptare sau de respingere a soluțiilor artistice, ontologice sau de altă natură, care izvorăsc din spectacol, ci de o sondare la adâncime, „esențialistă”, a operei teatrale. Teatrul te invită, acum, într-un fel oarecum platonician, să vezi dincolo de realitatea scenei, în spatele lucrurilor. Dar aceasta face ca

²⁷ Edmund Husserl, *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie, Meditația a IV*, traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăiuțu, Editura Humanitas, București, 1994, pp. 97-98.

actul receptării să conducă la subsumarea unor semnificații independente de expresia scenică, adică desprinsă de limbajul teatral utilizat, ceea ce transformă reprezentarea într-un act pur, ideal, universal, insularizând însuși demersul critic.

Prin teoria semiotică, această idee a fost îndreptată, semnificația nefiind consemnată la nivelul limbajului, ci elaborată odată cu acesta. Mai mult, Wittgenstein va considera cu o uluitoare relevanță că lumea reală și cea a limbajului beneficiază de o aceeași structură, ceea ce-l va face să afirme în *Tractatus Logico-Philosophicus*: „Expresia are semnificație numai în propoziție. Orice variabilă poate fi concepută ca variabilă propozițională.”²⁸ (3.314). În teoria actelor de limbaj a lui Austin și Searle, vom întâlni un înțeles rafinat, în sensul susținerii actului *ilocuționar* dominant (și, deci, în păstrarea unei intenții comunicative), dar care nu exclude consecințele unui act *perlocuționar*, adică a celui act care produce un efect asupra interlocutorului sau „ceea ce determinăm sau obținem prin a spune ceva, cum ar fi, a convinge, a persuadea, a împiedica sau chiar a surprinde ori a induce în eroare” (J.L. Austin, *How to Do Things with Words*). Astfel, expresia „E curent!” poate fi interpretată ca o informație sau descriere, dar și ca un ordin, o justificare sau o mărturisire a unor trăiri interioare, incontornabile. Întrebările legate de înțelegere și semnificație vor lua o turnură diferită odată cu Heidegger, elevul lui Husserl. Prin *Ființă și timp* (1927), problema *esenței* lucrului este transformată într-o problemă a *existenței*, adică a Ființei ce se regăsește pe sine în lume. Subiectul uman nu mai înseamnă nimic în absența Celuilalt și a relațiilor cu lumea obiectuală. Privind astfel lucrurile, generăm spectatorului o poziție diferită de cea pe care am văzut-o la spectatorul „husserlian”: realitatea scenei nu este *ceva-ul* de dincolo de rampă, nu reprezintă suma

de obiecte și lucruri pe care le supunem judecății raționale și nici unei consemnări pasive, nu este *ceva-ul* de dincolo de noi.

Realitatea scenei este locul în care spectatorul se regăsește pe sine, dându-i contur și lăsându-se conturat de el – o viziune care primește note aparte în hermeneutica lui Gadamer. Subiectul renunță la ego-centrismul său (fundamental la Husserl) pentru a adopta o atitudine „democratică” (iertată fie-ne utilizarea unui cuvânt atât de impropriu aici): afirmă și înlesnește atributele comunicării și ale dialogului cu sine și cu Altul. Ca spectator nu mă izolez în afara umanului, ci realoc propriei ființe roluri și misiuni noi, cu scopul nemijlocit de a-mi îmbogăți șansele ființării. Prin permanenta reinvestire (în timp!) a ceea ce existența îmi permite să fiu, reconsider timpul ca parte a propriei ființări. Iar traducerea (*recte* înțelegerea) actului creator ca un crâmpel al manifestării mele lăuntrice, face din sinele meu un sine transcendental. Dând ascultare scenei, cu retorica și gramatica ei aparte, îmi preschimb ființa într-o Ființă contopită cu tărâmul ficțiunii, locul de unde sensul creației se întoarce asupra-mi, dictându-mi noi înțelesuri. Iată cum, înainte de a-și elibera rațiunea (cu toate efectele ei), spectatorul dă întâietate unei *înțelegeri* care pornește de la universul dramatic, mod în care „poate să se situeze în chip primordial în starea de deschidere a lumii”²⁹. Parte a naturii pe care o vizitează, descoperindu-se pe sine, Ființa se înțelege, în fapt, pe sine în lumina *deschiderii* sinelui. Beneficiile înțelegerii spectaculare sunt cele care desfid materialitatea lucrului scenic, orientându-l spre o existență *autentică*, anistorică, semnificativă, ontologică, în ciuda faptului că aceasta presupune și o dureroasă confruntare cu finitudinea, cu moartea.

²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică și în ajutorul cititorului de Mircea Flonta, note de Mircea Dumitru, Editura Humanitas, București, 2001, 3.314, p. 90.

²⁹ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2003, p. 200.

Rețele textuale, rețele umane.

Călătorii în timp

Interviu cu Matei Vișniec

Daniela Magiaru: Care au fost persoanele care v-au ajutat în cariera dumneavoastră literară?

Matei Vișniec: Trebuie să mă întorc cu douăzeci și cinci de ani în urmă, pe când mergeam la *Cenacul de Luni*. În domeniul poeziei erau diverși critici literari, directori de edituri care ne-au susținut în vremea aceea. Bineînțeles, primul dintre ei este Nicolae Manolescu, care era atunci tânăr profesor universitar la Facultatea de Filologie din București și care conducea *Cenacul de Luni*. Avea o mare autoritate culturală pentru că era ceea ce se numește un critic de întâmpinare și în fiecare săptămână scria despre o carte. În același timp, era o autoritate morală pentru că scria bine despre cărți bune, iar la *Cenacul de Luni* era autoritatea supremă. Chiar dacă noi ne criticam și ne dădeam verdicte, el avea mereu ultimul cuvânt. Generația noastră a fost ajutată și de alți critici literari de la ora aceea, de pildă Laurențiu Ulici, care era redactor la *Contemporanul*, dar care scria și el despre poezia tânără. Participa foarte des la lansări de carte, la festivaluri, se deplasa mult prin țară. De exemplu, atunci când mi-am lansat prima carte, în 1980, a venit la Rădăuți. Era un om care se ducea să îi întâlnească pe poeți acolo unde aceștia aveau nevoie de el.

Și editorii ne-au ajutat. Eu, personal, am fost sprijinit foarte mult de Mircea Sîntimbreanu, care

conducea Editura Albatros, unde am publicat două cărți, în '80 și '82. Prima era o carte care a avut impact și cronici excelente în *România literară* (Manolescu și alții). Când m-am dus cu a doua carte la Sîntimbreanu l-am întrebat: „Ce faceți, domnule Sîntimbreanu, îmi mai scoateți una?” și el mi-a răspuns „noi dacă dăm o aripă unui om, i-o dăm și pe a doua”. Apoi, la Cartea Românească, Mircea Ciobanu îi ajuta pe tinerii poeți; el mi-a publicat cea de-a treia carte. Deci a existat, în lumea scriitoricească, această solidaritate între generații; între cei tineri și cei care erau deja „la putere” și care aveau un cuvânt de spus în edituri, în redacțiile revistelor și care ne-au primit cu brațele deschise.

În teatru am fost ajutat atât pe filieră literară cât și teatrală, în sensul că primii care mi-au citit piesele au fost, bineînțeles, literații: Ioana Crăciunescu, actriță și poetă, sau Mircea Drăgănoiu, care organiza spectacole de poezie. Apoi din generațiile mai vârstnice, Mihai Șora, Nichita Stănescu, Alexandru Paleologu. După lectura unei piese care i-a plăcut foarte mult, acesta din urmă mi-a spus: „Domnule Vișniec, ce pot să fac pentru dumneavoastră?” „Ce puteți să faceți, domnule Paleologu, nu sunteți regizor...” Ion Caramitru voia să îmi monteze o piesă, iar Alexandru Repan chiar i-a propus o piesă de-a mea lui Horia Lovinescu, directorul Teatrului

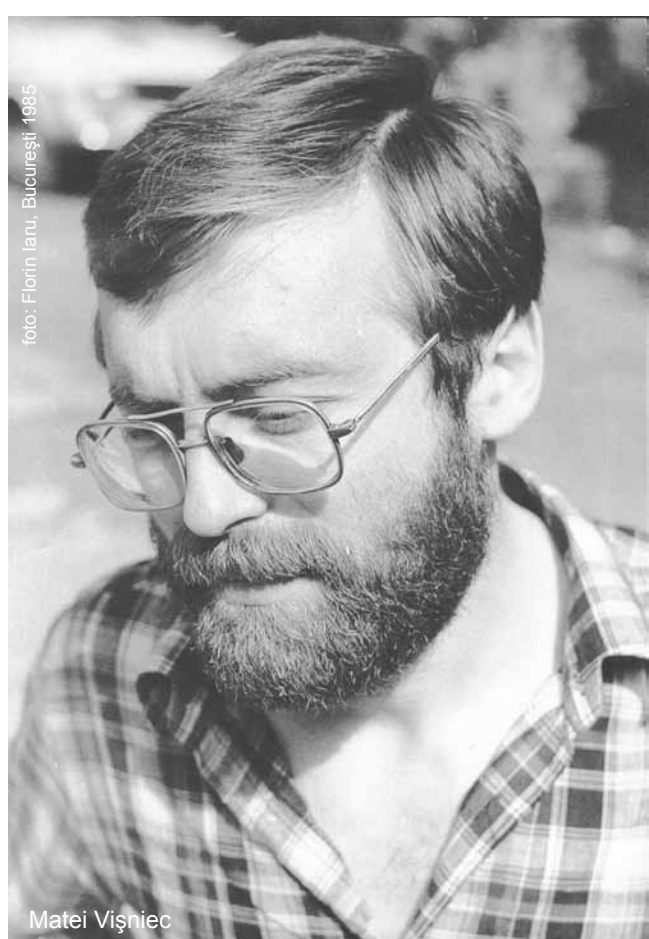
Nottara de atunci, încercând să îl convingă să o monteze. Reacția a fost extraordinar de bună în lumea teatrală și scriitoricească. Un mare ajutor a venit din partea lui Valentin Silvestru. El era cel mai de seamă cronicar teatral din România. Atunci când dădea o notă, era o notă cu adevărat sonoră! Ludmila Patlanjoglu a fost cea care m-a sfătuit să-i trimit câteva piese lui Valentin Silvestru. I le-am trimis, iar după vreo două săptămâni m-am dus la *România literară*, total înfricoșat și speriat... Valentin Silvestru era un om cu ținută, un domn extraordinar, care nu făcea concesii. M-a chemat la el și mi-a spus: „Luați loc, v-am chemat pentru că sunteți un autor adevărat. Să știți că pe scaunul acesta au stat și Marin Sorescu, și Iosif Naghiu, și Paul Cornel Chitic...”. Îmi sugera, de fapt, că toți dramaturgii care contau la acea oră trecuseră pe la el, prin biroul său...

Președintele Cenuclului Uniunii Scriitorilor a acceptat să programeze lectura uneia dintre piesele mele, *Artur Osânditul*, la Teatrul Giulești de atunci. A fost citită cu o vervă extraordinară de actorii teatrului, a fost o lectură memorabilă, iar unul dintre actori m-a și întrebat, dar în șoaptă: „Cum ați avut curajul să scrieți așa ceva?”. Cu siguranță însă că au asistat și „spioni” de la Minister care mi-au aplicat „eticheta” de autor provocator.

...Au fost anii extraordinari, când multă lume a vrut să mă ajute. Numai cenzura n-a vrut să mă accepte: nici una din piesele mele nu a fost pe deplin primită.

D. M.: Cât de des erau organizate lecturi?

M. V.: Citeam, în general de două ori pe an, de obicei la *Cenuclul de Luni*, iar după interzicerea acestuia, în 1984, îmi citeam piesele la *Cenuclul din Tei*, condus de Mircea Iorgulescu. Am avut, astfel, o lectură memorabilă la *Cenuclul din Tei* (găzduit, de fapt, în complexul sportiv și studentesc



din zona Tei, la marginea Bucureștiului), o superbă lectură cu piesa mea *Spectatorul condamnat la moarte* – o lectură la care membrii generației mele, precum Florin Iaru, Radu Călin Cristea, Ioan Groșan au luat efectiv parte. Dar mă mai „ajutau la lectură” și personalități ale acelui moment, precum Ioana Crăciunescu, Ion Drăgănoiu, Mihai Șora... Cenuclul era memorabil și frecventat de lumea culturală a Bucureștiului. Îmi amintesc de oameni extraordinari care se aflau în sală: Virgil Mazilescu, Mircea Daneliuc, Iosif Demian (regizor care apoi a emigrat în Australia). Așa au aflat unii regizori importanți că scriam teatru și că scriam bine și au vrut apoi să lucreze cu mine. Am scris, de exemplu, un scenariu de film cu Mircea Daneliuc, apoi am scris un scenariu de film animat pentru Mihai Bădică. Chiar și Ion Brad, directorul Teatrului Nottara după moartea lui Horia Lovinescu, m-a invitat să-i citesc din piesele mele și la un moment dat a optat pentru textul *Caii la fereastră*, pe care ar fi trebuit să îl monteze Nicolae Scarlat, cu actori absolut excepționali: Alexandru Repan, Margareta Pogonat, Victor Ștengaru. Spectacolul nu a mai ieșit însă, întrucât în septembrie 1987 mi-a „ieșit” pașaportul și am plecat la Paris.

În orice caz, până în 1987, anul plecării mele din țară, am avut contacte cu foarte multă lume care îmi cunoștea scrierile.

D. M.: Există o serie de dialoguri în opera dumneavoastră: Shakespeare, Meyerhold,

Cehov, Beckett, Cioran, Ionescu. Care e istoria lor? E încheiată seria?

M. V.: Nu știu dacă e încheiată seria. Mi-aș dori să scriu o piesă despre Kafka sau o piesă în care Kafka să fie personaj. Au fost niște momente în care am simțit nevoia să comunic cu acești oameni care mi-au creat mie fundamentele culturale, fundamentele emoționale și s-au ivit ocaziile, nu era programat nimic...

Ultimul Godot, în care Beckett își întâlnește personajul a fost, de fapt, o propunere de articol, cred că a fost chiar în '87. Revista *Secolul 20* scotea un număr special despre Beckett și, la un moment dat, Dan Hăulică mi-a propus să scriu un articol despre acest mare dramaturg. Am răspuns că mie nu îmi place să scriu articole, dar „că voi scrie o piesă”, și am scris *Ultimul Godot*.

Când am scris piesa despre Cehov, tocmai îmi începeam, de fapt, o rezidență de dramaturg la Centru Național de Dramaturgie de la Villeneuve-Lez-Avignon, iar într-o zi ne-am întâlnit, în grădina unui regizor englez, Charles Lee, care locuia pe atunci la Villeneuve-Lez-Avignon, mai mulți prieteni. Îmi amintesc momentul care era „cehovian”: cald afară, noi așezați la o masă în grădină sub platani, greierii cântau în jur... Mai erau acolo Petru Vutcărău, directorul Teatrului „Eugène Ionesco” de la Chișinău, venit în Franța ca să anime un stagiul pe tema lui Cehov în orașul Die, și mai era acolo și directorul acestui teatru din Die, Jacques Coutureau, un om îndrăgostit de Europa de Est... El era implicat, de altfel, în organizarea unui fantastic Festival la Die, în regiunea Drôme, manifestare intitulată *Festivalul Est-Vest*, care se ținea de obicei în octombrie și în fiecare an o altă țară din estul Europei era invitatul de onoare. Erau invitați și găzduiți de localnici zeci de scriitori, artiști, artizani, muzicieni, etc din respectivele

țări. Eu participam des la acest festival, unde și România și Moldova au fost țări invitate, după cum au fost și Rusia, Ucraina, Polonia, Țările Baltice, etc. Când a fost rândul Moldovei, Teatrul „Eugène Ionesco” s-a prezentat la Die cu o piesă de-a mea, *Voci în lumina orbitoare*, după *Teatru descompus*. Impresia a fost foarte puternică, atunci, de ambele părți, iar Jacques Coutureau și Petru Vutcărău au decis în consecință să colaboreze. Și acum revin la *Mașinăria Cehov*; ne aflam deci într-o grădină eu, Petru Vutcărău, Jacques Coutureau și discutam despre Cehov și despre stagiul pe care urma să-l anime Petru cu actori francezi... Și brusc, Jacques Coutureau s-a întors spre mine și mi-a spus „Nu vrei să scrii o piesă despre Cehov?” Iar eu am zis: „Ba da!”. „Atunci vom încheia stagiul cu o piesă despre Cehov,” a venit replica.

Piesa despre Meyerhold am scris-o mai târziu, la cererea unui alt regizor, Christian Auger. El era stabilit la Lyon unde avea o companie și monta mereu piese de-ale mele, organiza lecturi, etc deși compania sa era săracă (avea puține subvenții, nu avea sală de repetiții, repeta în săli închiriate). Christian Auger depunea însă o muncă uriașă în jurul pieselor mele, de mai multe ori le-a prezentat chiar la *Festivalul de la Avignon*, precum și în numeroase turnee; era clar că se lupta să impună teatrul meu. Dar, la un moment dat, îmi spune: „Matei, m-am săturat să lupt pentru teatrul tău, scrie-mi și mie ceva care să meargă mai ușor, ceva în care să fie vorba de-o repetiție, jumătate Shakespeare, jumătate tu, să pot vinde spectacolul ăsta ca pe un spectacol didactic, în școli. Uite, scrie o piesă cu un regizor care montează *Richard al III-lea*, și cu un regizor care este cenzurat”. Imediat am avut în minte procesul lui Meyerhold, marea mașinărie care a fost pusă în mișcare de Stalin împotriva lui, și care s-a încheiat cu executarea lui Meyerhold... – și așa a apărut *Richard al III-lea se interzice*.

Piesa mea despre Ioana d'Arc a fost scrisă din dorința unei companii japoneze, compania *Kaze* din Tokyo, de a monta un spectacol în jurul figurii legendare a Ioanei d'Arc. Această companie contează, de altfel, foarte mult în viața mea: *Teatrul Kaze* m-a invitat de trei ori în Japonia, mi-a montat mai multe piese și mi-a tradus peste zece texte...

În 2009 am scris o piesă la cererea unei companii din Vitry-sur-Seine, lângă Paris, care dorea să-l omagieze pe Eugène Ionesco cu ocazia centenarului nașterii sale. Așa s-a născut piesa *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*. Deci, întâlniri, întâlniri... Viața literară și teatrală nu este formată dintr-o agendă de muncă sistematică și din opere prestabilite. Viața unui



Matei Vișniec cu mama sa Minodora, și
bunica sa Domnica (născută în 1907)

artist este supusă interferențelor... În plus, viața este alcătuită întotdeauna și din aventuri, și din lucruri pe care noi le provocăm...

D. M.: Ați experimentat foarte mult în teatrul dumneavoastră. Spuneți, într-un interviu, că în Franța Valère Novarina reinventează limbajul. Ce se mai poate experimenta?

M. V.: O! Infinit se mai poate experimenta! Eu nu sunt un om de teatru, eu sunt un scriitor care a adoptat genul literar numit teatru ca gen preferențial. Mie nu-mi plac spectacolele care nu au la bază o întâlnire literară. Există acum o anumită categorie de artiști care s-au desprins de literatură și fac teatru fără să mai vizeze literatura ca suport; fac teatru de limbaj, de trup, de mișcare, de priviri, de cântece... unii povestesc ceva, alții nu povestesc nimic, uneori se naște emoție, alteori experimentele se auto-povestesc. Eu rămân un om atașat de literatură. Eu scriu teatru, după ce m-am dedicat însă ani de zile poeziei și după multe încercări de proză scurtă... Iar în paralel am mai scris și roman, nu multe, două, la o distanță de 20 de ani unul de altul. Dar teatrul rămâne pentru mine esențial. De fapt, mi-am dat seama foarte repede că modul meu de a privi lumea se exprimă cel mai dens, cu cea mai mare eficacitate, în genul dramatic. Oamenii care montează piesele mele sunt, în general, oameni care iubesc, încă, literatura. Dar există mulți regizori care nu mai iubesc literatura și care au ajuns să nu mai utilizeze aproape deloc cuvântul ca suport.

D. M.: Mai scrieți poezie?

M. V.: Poezia mea a fost aspirată de teatru. Din când în când mai scriu totuși, dar mi-am dat seama că nu are rost să scot într-o viață de om mai mult de cinci cărți de poezie. Am văzut ce înseamnă hemoragia poetică a acelora care scot o carte pe an. Poezia

este o decantare. Poezia este un alambic în care prepari un lichid magic, să spunem că din șase sute de kilograme de materie primă brută îți propui să decantezi doar un singur pahar de țuică... Ceea ce înseamnă operațiuni succesive de decantare extrem de numeroase. Aceasta e poezia pentru mine. Treci, treci prin zeci de filtre și la 15 ani odată, scoți o carte.

D. M.: Revenind la călătoriile în timp, care este relația dumneavoastră cu Bucovina?

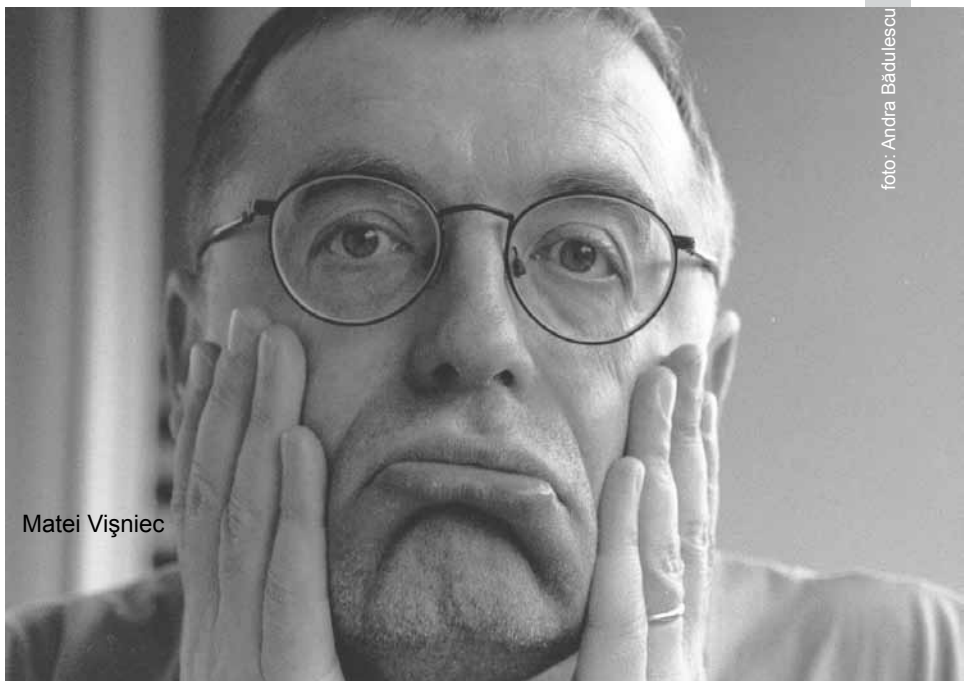
M. V.: Relația mea cu Bucovina este una de dublă formare metafizică, un fel de circuit al fantasmelor. Pe de-o parte, Bucovina e spațiul în care mi-am trăit copilăria și adolescența, unde am învățat, unde m-am format. Pe de altă parte, eu fantasmiez la acest spațiu pe care îl reconstruiesc – un spațiu mental pe care îl numesc Bucovina. Macondo al meu este Bucovina, un teritoriu fabulos pentru mine. M-am născut într-un oraș mic, Rădăuți, unde am cunoscut viața monotonă plină de poezie a micului burg, cu ritmul și ticurile sale: plimbarea de duminică, serbările de 1 Mai, agitația din grădina de vară, animațiile sau hora comunală. Când eram însă în satul bunicilor mei, Horodnic, trăiam ancestralitatea într-o formă epidermică: aveam acces la ceremonie. Astfel mi-am dat seama că viața are sens numai dacă este încadrată în ritualuri. Acolo am observat cât de ritualizate erau moartea, nașterea, nunta, botezul; ele aveau un sens ce trebuia să îmbrace o formă ceremonioasă. Am avut morți în familie și am văzut ce înseamnă o înmormântare la țară, ce sens i se dă plecării unei bătrâne de 80 de ani sau unui tânăr de 19 ani care moare „cu zile”. Tânărul, atunci când murea flăcău, deci neînsurat, era dus la cimitir într-un sicriu deschis, pus pe un car tras de patru boi, iar în urma lui mergea o fecioară care juca rolul miresei și care bocea conducându-l pe el, mirele mort. E

foarte profund... Moartea e sacră. Toate aceste ceremonii mi-au format și creierul și sensibilitatea, mi-au dat un sens, fiindcă erau, de fapt, ceremonii formative. E imposibil, trăindu-le, să nu rămâi cu emoție și să nu-ți consolidezi senzori. Bucuria care e pusă în scenă la nașterea unui copil, bucuria care e pusă în scenă la o nuntă... am asistat la lucruri pe care acum lumea nu le mai vede. La nunțile din sat se formau convoaie de până la 40 sau 50 de căruțe când se duceau mirii, separat, de altfel, la biserică pentru cununie... Caii erau împodobiți somptuos, iar nuntașii urcau ciorchine în căruțe unde „vătașei”, în picioare, chiuiau... Sunt amintiri care mă emoționează și acum pentru că aveau o frumusețe sălbatică, o puritate și o forță care era în același timp forța comunității, o expresie a solidarității puternice. În satele din Bucovina se adunau „clanuri”; familia mea, în momentul în care se reunea, număra vreo 200 de persoane. La hramuri – fiecare sat avea hramul său – se invitau unii pe alții. Era o etalare de mândrie, nu o etalare de stupizenie și de bogăție excesivă, ca astăzi. Erau frumoși și mândri cu ceea ce aveau de oferit. La hram se juca o horă populară, iar fanfara era urcată pe patru pari, ca pe un podium. Acolo se întâmplau, de fapt, întâlnirile erotice, acolo se formau simpatiile, cuplurile. Se mergea, bineînțeles, și la biserică. Dar biserica nu era numai o întâlnire cu Dumnezeu, era o întâlnire a oamenilor între ei. Era un loc în care nu vedeam nici un fel de habotnicie, biserica avea rol de socializare concomitent cu dimensiunea religioasă. Numai acolo puteai să te

duci proaspăt, frumos îmbrăcat, curat în exterior și în interior și să stai patru-cinci ore, să te vezi cu oamenii, să creezi relații, să saluți morții... Toate aceste lucruri le-am văzut cu ochiul unui copil care era mai tot timpul la oraș, dar care-și petrecea absolut toate vacanțele la țară. Dar ele m-au format și mi-au dat și o energie extraordinară, energia optimismului. Dacă toate aceste lucruri au loc, viața nu poate fi lipsită de sens, omul nu poate fi rău, viitorul nu poate fi negru.

Sigur că lucrurile se schimbă. Căderea comunismului în România a coincis, din păcate, cu un fenomen extraordinar de mizerabil. Toate aceste comunități, toate aceste ritualuri se pervertesc. La ultima nuntă la care am fost în Bucovina s-a mers la biserică cu patruzeci de mașini, dintre care majoritatea aveau număr de înmatriculare în Italia pentru că mai toți lucrau acolo.

Astfel că Bucovina mi-a dat enorm de mult la ora aceea, iar acum, când ea se mondializează și dispare, eu, în creierul meu, o recompun, o reconstruiesc. Este un spațiu mitic, cu oamenii lui – un loc magic în care eu am găsit cea mai mare ordine, în care sensurile sunt bine organizate și instalate. Cosmosul meu este Bucovina cu emoții mari, sacrale; acolo e localizată frumusețea pentru mine: sate de o unitate stilistică exemplară, anotimpuri, ceremonii interioare și exterioare. Ei bine, toate acestea au rămas în mine, și, deși nu scriu foarte mult despre Bucovina, toate aceste elemente mă susțin.



Matei Vișniec

Modalități de realizare a expresivității discursului în comediile lui I. L. Caragiale

În cele ce urmează, ne interesează analiza modalităților expresive din comediile lui Ion Luca Caragiale: discursul personajelor. Spuneam, cu altă ocazie, că nivelurile diferite de realitate se reflectă perfect în faptele de limbaj ale fiecărui personaj, atunci când vorbeam de *O scrisoare pierdută*. Extrapolând, nu credem că demarăm un raționament greșit dacă spunem că noțiunea de *nivel de realitate* este esențială pentru analiza textelor comediilor lui Caragiale. Nucleul textelor care ne interesează, faptul de limbaj, este, așa cum deja s-a spus, conținut în sfera mult mai largă a *discursului*. Definiția cuvântului ne trimite la o expunere realizată în fața unei adunări. Să încercăm să analizăm, pe text, ce se întâmplă în comediile lui Ion Luca Caragiale.

Absolut toate personajele comediilor țin discursuri, de mai mare sau mai mică întindere, ca și text. Suprapunerea conceptului de *monolog*, peste cel de *discurs*, funcționează în avantajul nostru, căci, extrem de rar se întâmplă ca vreunul din aceste discursuri să fie rostit de un personaj care este singur pe scenă (sau, mai bine spus, în spațiul de joc). Discursul personajelor este expresia textuală (mai apoi devine scenică) a felului lor de a vedea lumea, a caracteristicilor universului spiritual al fiecăror și, mai mult, a ceea *ce vrea fiecare* să vadă din universul înconjurător.



Ion Luca Caragiale

Credem că, cea mai bună cale de analiză a problematicii discursului din comediile lui Caragiale este analiza fiecărui text în parte, în ordinea în care au fost acestea scrise, pentru ca mai apoi să putem identifica numitorul comun din ecuațiile pe care le vom avea.

Deci, să începem cu *O noapte furtunoasă*, primul text. Ne apare ca fiind extraordinar de relevant, în primul rând, discursul lui Jupân Dumitrache, atunci când îi povestește lui Nae traseul pe care s-a întors, împreună cu Veta și Zița de la Union, urmăriți de Rică Venturiano. Și consemnăm:

„JUPÂN DUMITRACHE

Ei! apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieșim pe Podul-de-pământ, - papugiul cât colea după noi; ieșim în dosul Agiei, - coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani, - moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-Vodă ca să apucăm spre Stabiliment, - mațe fripte după noi... Eu trăgeam cu coada ochiului... fierbeam în mine, dar nu vream să spui cocoanelor...

IPINGESCU

Rezon! ca să nu le rușinezi.

JUPÂN DUMITRACHE

Știi cum e Veta mea...

IPINGESCU

Rușinoasă, mie-mi spui?

JUPÂN DUMITRACHE

Când să apucăm pe la Stabiliment în sus, mă uit înapoi cu coada ochiului și nu mai văd pe coate-goale. Mai mergem ce mai mergem, mă uit iar... mă iertase bagabontul.”¹

Mai mult:

„JUPÂN DUMITRACHE

Da, până la Stabiliment! S-a ținut după mine până la răscruci, știi unde vrei s-apuci spre cazarmă. Ce ziceam eu? «Haide, drace, haide! să nu intri tu pe strada lui Marcu Aoleriu ori Catilina și lasă!» Aveam de gând să intru cu cocoanele în casă, să trimit repede pe Chiriac pe poarta de din dos pe maidan să-i iasă înainte, și eu să-l iau pe la spate... să-l apucăm la mijloc pentru ca să-l întreb «Ce poștești, mă musiu?» și să-l și umflu!... Și dacă nu-i ajungea, să-mi taie mie favoridele!”²

¹ Caragiale, Ion Luca. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicola Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Editura Univers Enciclopedic, 2000. pag. 9.

² Caragiale, Ion Luca. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicola Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Editura Univers Enciclopedic, 2000. pag. 12



Radu Beligan - Catindatul, Grigore Vasiliu Birlic - Crăcănel

Hai-deți să supunem acest text „torturii” unei lecturi atente. Cuvântul care descrie cel mai bine reperele spațiului geografic prin care nenea Dumitrache defilează este *fabulos*. Sfântul Ilie din Gorgani, Mihai-Vodă, Stabilimentul, strada lui Marcu Aoleriu ori Catilina nu ne mai apar ca repere ale geografiei unui București care astăzi nu mai există, ci ca puncte cardinale ale geografiei imaginarului lui Dumitrache. Un personaj glorios cum este acesta, nu putea evolua decât printre astfel de repere...

Nu ne vom opri aici și vom sublinia importanța faptului că reperele de care am discutat sunt dispuse gradat, spre un punct culminant. „Înhățarea” bagabontului nu se putea întâmpla altundeva decât în spațiul măreț, clasicizat deja prin stâlcirea cuvintelor, al lui „Marcu Aoleriu ori Catilina”. Efectul comic este deosebit de rafinat nu pentru că substantivele proprii sunt deformate, ci pentru că „amploiul” scapă printre degete tocmai pentru că denumirea reperului geografic este alterată. La fel, de exemplu, cu celebrul „... în numele constituției, stai!”: dacă prinderea lui Rică Venturiano a eșuat într-un topos decăzut prin stâlcire din măreția sa, operațiunea nu va mai da greș atunci când „sfânta constituție” este adusă în discuție. Nimic nu se va mai putea face într-un asemenea context, decât să „stai”!...

Aici ne vom permite, din nou, să ne disociem de ceea ce am numit, efectele nefericite ale bibliografiei pedagogice. Am fost, din păcate, obișnuiți să abordăm paginile *Noptii furtunoase* cu uneltele realismului, considerând, plecând de la o parte din afirmațiile lui Caragiale cu privire la geneza textului. Întru totul adevărat, dar este nevoie să privim cu mult mai departe, căci o astfel de abordare a unui text, fie el și unul clasicizat deja, precum cel al lui Ion Luca Caragiale, nu mai poate, în nici un fel, satisface un cititor al începutului de secol XXI. Realismul unui text ne interesează prea puțin, mai ales în contextul băii de postmodernism în care ne aflăm. Departe de noi gândul să abordăm textul caragialesc cu unelte care ar putea să fixeze anumite repere comune cu ultimele curente artistice, dar, totuși, nu trebuie să rămânem indiferenți la actualele posibilități de lectură ale unui text. Evident este faptul că, în acest sens, ceea ce ne interesează în primul rând este ceea ce se întâmplă dincolo de text. Excelentul studiu al

lui Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii* ne va lămuri multe aspecte ale problematicei ideii de *text*, căci, atunci când autorul discută cele câteva mari accepțiuni ale termenului, iată ce putem afla: „În fine, o a treia accepție a cuvântului, (după prima, care consideră textul ca fiind un «document scris» și a doua – «unitate comunicativă verbală sau scrisă», de dimensiuni variabile, *nn*) foarte specifică, impusă de cercetătorii francezi grupați în anii '60 în jurul revistei „Tel Quel” consideră textul drept o «practică semnificativă», deci nu ca un obiect fizic care depozitează sens, ci ca un spațiu al emergenței infinite a semnificației”.³

Iată deci că teoria celor de la „Tel Quel” ne este deosebit de utilă, căci aceasta ar fi, în opinia noastră, cea mai bună posibilă de analiză a expresivității discursului din comediiile lui Ion Luca Caragiale. Discursul personajelor sale devine acea practică semnificativă care poartă, fiecare, amprenta specificității fiecărei *măști*. Unitățile semnificativului nu reprezintă părți fixe, dotate cu identitate constantă, ci aglomerări de sens, actualizabile în funcție de circumstanțele utilizării.

Furtunoasele discursuri din *O scrisoare pierdută* fac dovada tocmai a circumstanțelor utilizării:

„FARFURIDI: (...) Dați-mi voie! Termin îndată! mai am două vorbe de zis. (zgomotul tace) Iată dar opinia mea. (în supremă luptă cu oboseala care-l biruie.) Din două una, dați-mi voie, ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!”⁴

În nici un caz nu este vorba despre un fapt gratuit de limbaj, în nici un caz nu credem că această celebră replică despre care s-a spus mereu că ajută cel mai bine la conturarea universului spiritual al personajului marchează doar trecerea fină dintr-un plan al realității într-unul gratuit (cum poate părea enunțul sentențios al lui Farfuridi). Personajul nu își poate ascunde indignarea cu privire la ceea ce se întâmplă în partid, are frustrări

³ Cornea, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. Ediția a II-a. Polirom, Iași, 1998. p. 17

⁴ Caragiale, Ion Luca. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicola Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Editura Univers Enciclopedic, 2000. pag. 179



Alexandru Giugaru în rolul
lui Jupân Dumitrache

pentru că se simte marginalizat, iar cuvintele *par* a nu îi mai folosi. Dar îi folosesc foarte bine pentru a masca ceea ce se întâmplă: el nu dorește decât să tragă sfori în continuare, cu orice preț. Iar pentru aceasta, se maschează: ori așa, ori așa – e totuna, de fapt, parcă aceasta ar spune.

Discursul vine să îmbogățească și să diversifice gama de mijloace scenice prin care se scoate în evidență o anume componentă dramaturgică și este introdus în scenă cu preparative speciale și salutat cu evidentă subliniere – atât schița scenografică imaginată de autor, cât și organizarea scenică și desfășurarea ei, construiesc sugestia unui spectacol, a unei ficțiuni teatrale conținute în alt spectacol, în funcția de bază, cuprinzătoare. Mergând pe această idee, a teatrului în teatru, nu putem să nu observăm ceea ce înseamnă aceasta pentru particularitățile modalităților expresive. Scenele celebre de teatru în teatru cu care ne-a obișnuit dramaturgia universală sunt mijloace perfecte pentru ca un personaj să observe un alt personaj, să descopere, dincolo de acesta, dedesubturile care îl pot interesa. Acesta este, de exemplu, cazul celui mai celebru moment de teatru în teatru – spectacolul pe care actorii îl joacă la curtea de la Elsinore, din *Hamlet*. Și aici situația este similară, căci regulile jocului politic presupun observarea atentă a adversarului, dar și a aliatului. Mergând mai departe pe acest traseu, trebuie să spunem că observația atentă este sinonimă cu tensiunea dramatică, ceea ce aduce un plus de expresivitate scenei discutate.

Nu trebuie să credem că personajele comedilor lui Caragiale recurg la metodele specifice discursului doar când se află la tribună, așa cum este Farfuridi în scena pe care am discutat-o mai

sus. Leonida, spre exemplu, este plasat în universul casnic al odăii, seara, împreună cu consoarta sa. Nimic nu îl va opri să emită teorii despre mersul politic al țării (dar și al Europei). La fel și pentru *D'ale carnavalului*, unde discursul personajelor este adaptat, mulat pe problematica situației cuplurilor implicate în mecanismul piesei. Jocul cu măști din finalul piesei ne prezintă un discurs care le aruncă pe personaje în derizoriul situației lor, iar carnavalul, combinat cu specificitatea contextului circumstanțial, plasează actanții într-un adevărat labirint, unde singura posibilitate de recunoaștere și de identificare a vreunui eventual traseu care ar putea să ducă la salvare ar fi tocmai discursul fiecărui personaj. *Magnetizarea cu jamaică* nu face decât să potențeze efectul aproape halucinatoriu al scenelor, singura amprentă a identității proprii a fiecărui personaj existând tocmai în expresivitatea dialogului propriu, care ne apare, astfel, ca un colac de salvare de care „măștile” se pot folosi pentru a le recunoaște pe cele din jur, pentru a putea privi dincolo de aparențe, înspre esență, dar și pentru a se identifica pe sine și pentru a își putea „negocia”, prin discurs, poziția în raportul cu cei din jur.

Pentru că *D'ale carnavalului* încheie șirul comedilor lui Ion Luca Caragiale, putem declara, pornind de la ceea ce tocmai am enunțat câteva rânduri mai sus, că ceea ce conferă, textual vorbind, consistența fiecărui personaj în parte, este expresivitatea discursului propriu. Astfel, conflictele din comedii ne vor apărea ca fiind mai mult decât ilustrări ale unui mecanism comic – va trebui să nu ignorăm posibilitatea ca ceea ce pune în mișcare fiecare dintre aceste mecanisme să fie chiar aglomerația discursurilor, simfonia plină

de accente polifonice care rezultă din conjugarea expresivității fiecăruia. Și cum să nu fie vorba despre o simfonie în comediile lui Caragiale, când, în paginile aceleiași piese, avem (și enumerăm doar câteva) partitura zglobie și săltăreață a Ziței, care este combinată cu cea pompoasă ca un sunet de trombon al lui nenea Dumitrache?! Cea atotștiutoare a lui Leonida, împreună cu cea a Efimiței și cu cea revelatoare prin simplitate a Saței... Pe cea a minunatului, și naivului Cetățean turmentat, cu cea plină de vână a lui Ghiță, ori cu cea marcată de accente grotești a lui Dandanache... Și totul se încheie cu forța și puterea din *D'ale carnavalului*...

Dincolo de aceste aspecte ale expresivității discursului din comediile lui Caragiale, trebuie spus că există o tușă specifică ce pur și simplu

nu poate fi ignorată: este vorba despre *lectura ziarului*. Nu ne interesează enumerarea pieselor care conțin aceste elemente, ne interesează doar *ce fac* personajele care citesc ziarul. *Ce înseamnă* aceasta pentru ei?

Mai mult decât un mijloc de informare, ziarul este pentru personajele caragialești o fereastră prin care acestea văd lumea, un stâlp pe care se vor construi convingerile politice, un reper social. Nu contează ce scrie în ziar, contează activitatea de a îl citi și de a *îl comenta*. Iar discursul comentariului este de-a dreptul delicios, cititorii ajungând nu la un subtext, ci la un univers, o lume paralelă, deci un text paralel realității lor. Redarea textuală a acestui univers al unei cu totul alte dimensiuni este un foarte mare și bun câștig pentru teatralitate:

„IPINGESCU

Bravos ziar, domnule! Țsta știu că combate bine.

JUPÂN DUMITRACHE

Apoi nu degeaba-i spune «Vocea patriotului național»!... Ia citește.

IPINGESCU (*citește greoi și fără interpunctuație*)

„București, 15/27 Răpciune – Amicul și colaboratorele nostru R. Vent. ..., un june scriitor democrat, a cărui asinuitate o cunoaște demult publicul cititor, ne trimite următoarea prefațiune a unui nou op al său. I dăm astăzi locul de onoare, recomandând cu căldură poporului suveran scrierea amicului nostru. *Republica și Reacțiunea* sau *Venitorele și Trecutul*. – Prefațiune. - «Democrațiunea română, sau mai bine zis ținta Democrațiunii române este de a persuadea pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a mânca de la datoriile ce ne impun solemnamente pactul nostrum fundamentale, sfânta Costituțiune»...”

JUPÂN DUMITRACHE (*mulțumit*)

Ei, bravos! Aici a adus-o bine.

IPINGESCU (*căutând șirul unde a rămas*)

„... A mânca ... sfânta Costituțiune...”

JUPÂN DUMITRACHE (*cam nedomirit*)

Adică cum s-o mănânce?

IPINGESCU

Stai să vezi... că spune el... „Sfânta Costituțiune, și mai ales cei din masa poporului...”

JUPÂN DUMITRACHE (*nedomirit*)

E scris adânc.

IPINGESCU

Ba nu-i adânc deloc. Nu pricepi? Vezi cum vine vorba lui: să nu mai mănânce nimeni din sudoarea bunioară a unuia ca mine și ca dumneata, care suntem din popor, adică să șază numai poporul la masă, că el e stăpân.

JUPÂN DUMITRACHE (*lămurit*)

Ei! Așa mai vii de-acasă. Bravos! Zi-i nainte.”⁵

⁵ Caragiale, Ion Luca. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicola Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Editura Univers Enciclopedic, 2000. pag. 21

Este fermecător: atât textul propriu-zis al articolului, scris de junele Venturiano, cât și felul în care cele două personaje din scenă își traduc tipăritura. Interpretarea lor este dincolo de naivitate, ne face să asistăm la una dintre cele mai ofertante scene din întreaga panoramă a dramaturgiei românești. Cele două texte (al lui Rică și al celor doi amici politici) sunt expresia cea mai vie a puterii imaginărilor caragialese și ocupă un loc esențial în economia piesei: înainte de a pleca la datorie (în rond), cei doi trebuie să-și reconfigureze orientarea lor proprie în raport cu ceea ce se întâmplă în universul care îi înconjoară. Dacă ei urmează să plece să patruleze în toposul fabulos descris mai înainte de Dumitrache, nu se pot ajuta în geografia lui decât de un text precum cel al lui Rică Venturiano.

Vom discuta lectura ziarelor plecând de la teoria lui Ștefan Cazimir din *I. L. Caragiale față în față cu kitschul*, unde aflăm că „Orizontul intelectual al omului-kitsch este o imagine a universului kitsch, reflectându-i fidel tendințele entropice. O contribuție masivă la definirea acestui orizont revine lecturii ziarelor, ele însele «enciclopedizate» la extrem, cum o atestă chiar mărturiile lui Caragiale”⁶.

Fereastra pentru privit lumea a personajelor din comedii, ziarele, enciclopedizate la extrem, așa cum ne spune Ștefan Cazimir, sunt un minunat prilej pentru ca actanții să emită teorii, să construiască scenarii și să obțină o imagine cu totul distorsionată a realității, pe care o vor lua, însă, de bună și pe care o vor folosi drept sprijin al existenței lor interumane. Dacă pentru contextul dramatic din *O noapte furtunoasă*, ziarul le este util lui Jupân Dumitrache și lui Nae Ipingscu pentru



Amza Pellea în rolul lui Farfuridi

ca cititorul / spectatorul să poată descoperi felul lor de a vedea lumea, pentru ca lui Rică Venturiano să înceapă să i se configureze universul spiritual și, nu în ultimul rând, prilej pentru o genială scenă de teatru adevărat, în cazul din *Conu Leonida față cu reacțiunea* lucrurile stau cu totul altfel. Situația dramatică rezultă tocmai din absența ziarului.

Leonida este obișnuit să străbată integral rândurile ziarului și să își ghideze acțiunile în raport cu lectura. Accidentul din farsa lui Caragiale se datorează ieșirii din acest obicei, care este cu mult mai mult decât un tabiet. Extragerea ritmului de viață din afara contextului literar scrise înseamnă deraiere, confuzie și răsturnarea principiilor pe care personajul nostru era obișnuit să le considere ca fiind universale și solide precum betonul.

În *O scrisoare pierdută* regăsim o situație specială. Gazeta nu mai este doar obiectul lecturii și al clădirii unor teorii pe fundația literar scrise, așa cum am văzut că a fost cazul pentru *O noapte furtunoasă*. Ziarul nu mai este obiect cu destinație clară și precisă (lectura), ci devine unealtă a luptei politice, căci șantajul lui Cațavencu se poate împlini numai prin tipărirea buclucașei scrisori de amor în paginile din *Răcnetul Carpaților*. Așa cum am spus în capitolul precedent, situația din această comedie este cu totul specială – dacă limbajul este

⁶ Cazimir, Ștefan. I. L. Caragiale față cu kitschul. Cartea Românească, București, 1988. pag 68.

perfect adaptat contextului special, și uneltele prin care personajele caragialești privesc lumea vor fi adaptate. Fereastra prin care se privește lumea din textele precedente devine aici fereastră pentru aruncat o privire în intimitatea unui cuplu. Privitorul prin acea fereastră, lectorul, nu mai este interesat de un macrounivers, ci de un microunivers, de detaliul (scrisoarea) care poate schimba lumea înconjurătoare (situația candidaturii unuia sau a altuia). Nu există nici o scenă explicită în care personajele să citească un ziar, dar, dacă teatrul lui Caragiale ne-a obișnuit cu personajele lipsă (Ghiță Târcădăul, soția lui Pristanda, prima soție a lui Leonida etc), putem afirma, fără să ne hazardăm, că *O scrisoare pierdută* conține o „scenă-lipsă” foarte importantă: aceea în care publicul cititor al *Răcnetului Carpaților* va citi ziarul în care se publică scrisoarea. Este vorba despre o lectură-șoc, care se erijează într-un punct de cotitură în biografiile personajelor piesei.

Scena de început a piesei este așa cum o știm cu toții: „Tipătescu, puțin agitat, se plimbă cu 'Răcnetul' în mână, e în haine de odaie; Pristanda în picioare, mai spre ușă, stă rezemat în sabie”. Fiind un ziar la mijloc, realizăm acum că este ceva de maximă importanță, la prima ascultare a textului citit de către prefect. Iată că ziarul mai îndeplinește o funcție care aparține sferei expresivității textului caragialesc, este un semnal de alarmă că ceva important se va întâmpla. Se anunță furtuna ce va urma, se face cunoștință, în

termeni destul de vagi, e drept, cu ceea ce pune în mișcare mașinăria conflictului: „...Rușine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om!... Rușine pentru guvernul întreg, care dă unul dintre cele mai frumoase județe ale României pradă în ghearele unui vampir!...”. Perspectiva demonic-fantastică ce se deschide odată cu pronunțarea cuvântului „vampir” va fi imediat răsturnată de Ghiță Pristanda, prin pronunțarea incorectă a cuvântului, aruncând totul într-o dimensiune a derizoriului. Expresivitatea scenei rezultă tocmai din acest contrast, din permutarea planurilor: de la un plan informativ (lectura ziarului), se va ajunge la unul demonic-fantastic, pentru a se sfârși în grotesc. Să nu uităm că totul se întâmplă de-a lungul a câtorva replici, deci autorul se dovedește a fi nu numai un mânuitor care se arată un maestru al expresivității scriiturii, dar reușește performanța de a fi extrem de rapid în schimbarea direcției expresivității planurilor.

Încheiem capitolul despre modalitățile de realizare a expresivității discursului, subliniind importanța faptului că acestea țin de relația precisă a personajelor cu spațiul care le încojoară, cu unealta cu care acestea descoperă lumea (cu care acestea descoperă, discursul ori bârfa). Din conjugarea acestor două elemente rezultă extraordinara finețe a discursului propriu fiecărui personaj caragialesc în parte, puterea succesiunilor de replici, farmecul și culoarea expresiei verbale de care face uz *fiecare* replică a *fiecărui* personaj.

Bibliografie:

Caragiale, Ion Luca. *Opere. 2. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
 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

Sub imperiul imaginii. Repetiții cu Andriy Zholdak la *Turandot*

Aflat la cel de-al patrulea proiect al său pe scena Teatrului Național „Radu Stanca”, regizorul ucrainean Andriy Zholdak a venit în repetate rânduri la Sibiu începând cu octombrie 2008 pentru a pregăti proiectul *Turandot* după Carlo Gozzi. După ce au avut loc, în prealabil, mai multe runde de casting, repetițiile s-au desfășurat pe durata a cinci săptămâni, împărțite în două perioade. Din postura de *secretar literar și responsabil de proiect*, am încercat să surprind momente speciale, detalii legate de atmosfera din timpul repetițiilor, precum și de personalitatea regizorului și de modul său de lucru.



foto: Alin Pătru

Andriy Zholdak

Omul contrastelor

Andriy Zholdak creează sub impulsul momentului, în spațiul unei clipe. Inspirația lui ține de spontan, de irepetabilitatea secunde, de accidental, de stimuli externi – la care hipersensibilitatea lui reacționează supradimensionat. În acest sens, e, asemenea artei sale, o rană deschisă pe care factori din afară o transformă, preschimbă, vindecă sau dimpotrivă, o cascade și mai mult. Orice întâmplare neașteptată, oricât de neînsemnată, îi poate schimba direcția cu violența porumbelului lui Süsskind. Spectacolul e în mare măsură un rezultat al întâmplării căci, spune Zholdak, „arta nu e fabrică.” Stări spontane, accidente aparent minore (un sunet, o schimbare bruscă de temperatură, o intervenție neașteptată, o privire, o atingere, un gest) pot modifica radical direcția producției.

La un moment dat, regizorul îi spune lui Dragoș Buhagiar „dacă am fi avut costumele de la începutul repetițiilor, spectacolul ar fi fost cu totul altul”. Într-o zi, când îi semnalează că a venit vremea să facă o pauză, se înfurie pe mine reproșându-mi că i-am stricat scena, că sunt responsabilă de distrugerea spectacolului. După ce creează apoi ca un dement până la miezul nopții (Zholdak repetă

dintr-o bucată, începe în jurul prânzului și lucrează până târziu în noapte), e fericit ca un copil: mă ridică în slăvi, sunt eroina lui – dacă nu aş fi cerut pauză, momentul nu ar fi avut aceeaşi intensitate. În altă zi, destinată finalului, îmi dictează agitat înainte de repetiţii cuvinte-cheie, soluţii, elemente pe care vrea să le introducă în scena de sfârşit – va fi o baie de sânge, un carnagiu (sub aparenţele inofensive ale unui banchet) – un bal al celor mai mari grozăvii, al celor mai atroce orori (de altfel, textul o permite, prinţesa are fetişismul torturii). Începe să monteze cu determinare. Constat pe parcurs că nu face nimic din ceea ce îşi propusese cu doar câteva momente în urmă, dimpotrivă. Finalul ia o cu totul altă turnură şi parcă Andriy nu ar fi conştient de ceea ce lucrează, de parcă ar fi uitat de sine, iar spectacolul nu i s-ar mai subordona. De altfel, finalul este cel care îi va dicta începutul, născut, în mod paradoxal, la sfârşit.

Energofagul

Zholdak creează în tensiune, pe care o provoacă intenţionat. Clocoteşte. E energofag. Acumulează energie, de care se eliberează apoi prin explozii. Sau implozii. De la echipă cere linişte şi concentrare totală. De la actori cere tot: adevăr, depăşirea propriilor limite, puritate, dedicare, supunere totală. Adesea, le dă indicaţii foarte concise, punctuale, alteleori preferă să născocască alegorii, poveşti şi exemple dintre cele mai fanteziste; în plus, e un maestru al metaforei.

În *Turandot*, Andriy se desparte de textul dramaturgului veneţian, care îi serveşte drept rampă de lansare, şi imaginează o lume suprarealistă în care Gozzi, trezit parcă din pânza lui Goya, *Somnul raţiunii naşte monştri*, coboară printre personajele sale transformate, distorsionate, rinocerizate, pentru a povesti şi pentru a le lăsa să se povestească.

În spectacol totul curge, e fluid, lumile se întrepătrund, dar imaginile sunt rebele, îţnesc din când în când din concept, ca lava dintr-un vulcan. Probabil că e în natura mea să mă îndoiesc mereu: uneori am senzaţia că spectacolul îşi iese din albie, că mici ace străpung din interior întregul, sau că regizorul îşi sabotează singur montarea, însă Zholdak îşi urmează traiectoria după instinct, ca un vizionar, fără a orbecăi. Şi are harul de a ne uimi pe toţi.

Somnul raţiunii naşte monştri

Îmi vine în minte soluţia radicală aleasă pentru montarea celor trei ghicitori pe care le transformă într-un *gender clash*. Este un crescendo al violenţei care va degenera într-o veritabilă Cursă a înarmării în cheie (auto)ironică, făcând aluzie la jocurile pe calculator. De altfel, diferit de Gozzi, imperiul lui Altoum este, la Zholdak, o lume gonind spre auto-anihilare, o lume decadentă, îmbătrânită, obsedată de propria fragilitate, de propriul sfârşit. E un univers scufundat (nu întâmplător cu trimiteri spre mitul Atlantidei) sau pe cale de scufundare, în care *eroii* poartă însemnele nazismului (dar ar fi putut fi ale oricărui sistem totalitar). Zholdak implementează în montare nenumărate însemne ale puterii: sabia, aripile de vultur, coroana, svastica etc. Din acelaşi registru provin basorelieful cu zei eleni (dată fiind admiraţia nutrită de nazişti faţă de Grecia Antică) şi etalarea placativă a trupurilor bine clădite (vezi estetica propusă de filmele lui Leni Riefenstahl). În *Turandot*, regizorul urmăreşte căderea omului în corp; din soldat, el devine animal. E redus la corporalitate, iar soldatul-căine preia pentru momente bune funcţia de bufon exaltat, dar şi de cârjă a stăpânului cu care are o relaţie cu totul aparte. Universul creat de Andriy Zholdak este, în acelaşi timp, unul al nevrozelor. De aceea, prinţesa Turandot îşi va suga la răstimpuri degetul, tremurând din aripă. Ea este o amazoană călare pe sabie, o fecioară misandă, războinică şi revoltată.

Pictorul Andriy Zholdak

Când construieşte, Andriy creează dintr-o bucată. Nu foloseşte ciorne, ci lucrează „pe curat”, apoi revine şi adaugă. Foarte rar şterge. El pictează – spune – *Turandot* cu migală, folosind un număr infinit de nuanţe. Dar s-a decis să lase un fragment în spectacol schiţat doar uşor cu creionul. Va ascunde pe parcurs în montare mai multe semne regizorale şi va face trimiteri la spectacolele sale mai vechi.

„Sunetul e personajul principal al acestui spectacol” declară într-o zi Lia Bugnar amuzându-se, la fel ca noi toţi, de întrebarea regizorului: „Unde sunt paşii lui Kostya?” – într-adevăr, fiecare mişcare de pe scenă pare să aibă un echivalent sonor care subliniază, bruiază, comentează, sau



se suprapune (parțial) pe jocul actoricesc, creând dimensiunea suprarrealistă a spectacolului.

Regizorul creează intuitiv, plecând de la imagine și ajungând la sens. El crede în supremația simbolului, într-o lume ale cărei legi sunt guvernate de semn. Când imaginile – balene gigantice – te copleșesc și încep să se reverse, el vine și construiește un corset / concept pe măsura lor, numai bun pentru a le evidenția... silueta. Imaginile lui sunt sublime prin generozitate: nu castrează fantezia, ci, dimpotrivă, îi lasă frâu liber să găsească un număr infinit de sensuri și de piste, oferind nenumărate chei de interpretare pe mai multe paliere. Invită imaginația să se nască și să se dezvolte. Scenele nu sunt explicite, ci funcționează la nivelul sugestiei. Și, mă gândesc, că nici măcar regizorul nu e conștient de toate semnificațiile care li se pot atribui. De pildă, în momentul de final, când un ac pătrunde în spațiu, forma falică a acului ce străpunge zidul sugerează actul sexual sau chiar violul și se întâlnește la acest nivel cu citatele din filmul Lilianei Cavani. Însă acul ieșit din zid poate duce la fel de bine cu gândul și la un inorog. În același timp, finalul – aparent frumos,

idilic, de basm – ia forma unei povești coșmarești, având semne menite să neliniștească: cu svastici, cu un cap tăiat în chip de cadou în pelicula din fundal, făcând aluzie la Salomeea; căci nu toate poveștile sunt inocente! Un final cusut cu ace supradimensionate (parcă pentru că altfel nu ar fi putut străpunge textura lumilor pe care erau sortite să le împreuneze) și ață albă, așa cum toate poveștile cu *happy-end* sunt bine cusute cu ață albă. Un fals final fericit...

Ca un orb în ceață

Interesant că ultimele zile de casting și primele zile de repetiții s-au petrecut sub întrebarea *a fi sau a nu fi...* *Turandot*. Spectacolul în sine a fost floare la ureche pentru Zholdak – odată ce s-a apucat de lucru, l-a montat fulgerător, fără să retușeze, într-o demonstrație de forță. O amintire povestită de Constantin Chiriac într-un punct decisiv l-a impresionat într-atât, încât i-a marcat stilul de lucru, așa cum singur o recunoaște: „eu montez spectacolul ca un orb care merge pe vârful muntelui printr-o ceață deasă și nu știu încotro mă îndrept”.

Repetând la *Turandot*, regizorul și-ar fi dorit să monteze în paralel, cu aceeași distribuție, în același decor și *Slugă la doi stăpâni* – pentru că, explică el „În mintea actorilor, această mișcare de la un text la altul este ca un lichid care oscilează și artistul începe să se tulbure, ceea ce duce la rezultate ieșite din comun”¹ – și chiar repetă în primele zile pe piesa lui Goldoni. Îi vine greu să renunțe la idei, se gândește să implementeze anumite scene, să facă o compilație.

Într-o zi insistă să repete cu întreaga distribuție afară, vizavi de clădirea teatrului, chiar la poalele zidului de cetate, pe stradă, printre

¹ Armăsaru, Diana și Mazilu, Alina. *Matrioșca gigantică: Andriy Zholdak*. În Banu, George. *Repetițiile și teatrul reînnoit - secolul regiei*. Nemira, București, 2009.

pasanții nedumeriți. Actorii abordează trecătorii, îi agrează, le mănâncă mâncarea, le iau florile, dansează cu ei, îi sărută, îi angrenează în jocul lor. Reacțiile acestora sunt diferite. Totul se petrece sub semnul unicității, al fragilității actului artistic. Regizorul îi îmboldește de la spate, în transă, nestăvilit... dacă lucrezi cu Andriy Zholdak, îți asumi că te joci cu vântul – te poate răsfăța cu o adiere diafană sau spulbera în furia furtunii. Uneori regizorul e exasperant, dar are gingășie. Experiența colaborării cu el poate fi impresionantă, fascinantă, dureroasă, dar, în tot cazul, intensitatea trăirii e maximă!

Bibliografie:

Armăsaru, Diana și Mazilu, Alina. *Matrioșca gigantică: Andriy Zholdak*. În Banu, George. *Repetițiile și teatrul reînnoit - secolul regiei*. Nemira, București, 2009

Banu, George. *Zholdak, un suprealist neînblânzit*. Trad. Delia Voicu, în *România literară*, nr. 33 / 2004

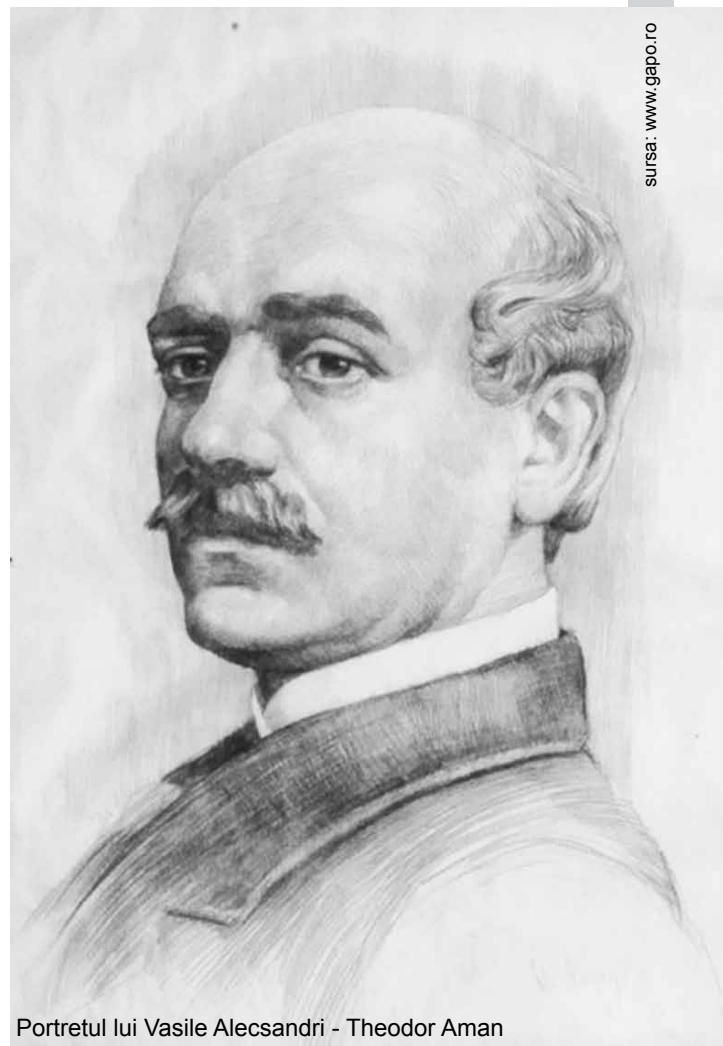


Pitoresc și naiv în teatrul lui Vasile Alecsandri

a. Pitoresc și naiv

Înainte de a fi un mijloc de expresie al unor artiști, fenomenul naivității în artă a fost caracterizat de Kant drept „răzvrătirea sincerității natural-primitive a omului împotriva practicii disimulării, devenite a doua natură. Rădem de simplitatea care nu știe încă să se prefacă [...]. Ne așteptăm să întâlnim moravurile de fiecare zi ale oamenilor, produs al educației lor artificiale, ce urmăresc, grijulii, doar cum să se exteriorizeze în forme plăcute, bine studiate și când colo, iată, natura candidă, necoruptă, pe care nu eram pregătiți s-o întâlnim și pe care cel care se manifestă nici nu intenționa s-o dezvăluie. Frumoasa, dar falsa aparență căreia-i acordăm de obicei atâta importanță se prefacă deodată în nimic; falsitatea din noi e demascată.”¹

Departate de a fi cea mai elaborată formulă teoretică de a defini *naivul* în artă, ideea lui Kant se potrivește, totuși, ca o mânășă, peste teatrul lui Vasile Alecsandri. Latura pedagogică a dramaturgiei autorului nostru, deși nu poate fi ignorată, este doar un pretext pentru așezarea față în față a energiilor ce rezidă în texte, iar personaje precum Chirița, Iorgu, Lunătescu (doar câteva exemple) sunt naive pentru că nu știu să se prefacă. Dacă lucrurile ar fi stat invers, am fi avut de-a face cu o Chiriță educată, care știe să se folosească de bunele maniere, care ar fi evoluat cât se poate de natural în cele mai rafinate medii; dacă ea ar fi știut



Portretul lui Vasile Alecsandri - Theodor Aman

să se prefacă, atunci nu ar mai fi fost spontană, energia sa dramatică ar fi fost de o cu totul altă factură, iar principiul dramatic ar fi fost formulat într-o ecuație purtătoare de termeni diferiți, drept urmare, Chirița nu ar mai fi fost Chirița.

¹ Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, în *Kants Werke*, vol. V, Berlin, 1922, p. 226 apud. Mașek, Victor Ernst. *Arta naivă*. Editura Meridiane, București, 1989. p. 16



Ileana Olteanu (Sânziana), Mircea Albulescu (Papură Vodă)
în *Sânziana și Pepelea*

Din păcate, s-a încetățenit ideea conform căreia naivul este o categorie estetică ce are legături strânse îndeosebi cu arta populară. E foarte adevărat că, până la un punct, lucrurile stau astfel, dar arta naivă, mai precis viziunea naivă asupra lumii ne propune, în fond, o formă de manifestare cotidiană, cu o determinație general-existențială². Alecsandri nu este un autor care are o raportare naivă la lume (aici stă dovadă în primul rând proza lui, îndeosebi jurnalele de călătorie), dar scrie un teatru ale cărui personaje principale se sprijină pe piloni ai artei naive. Principiul de construcție al multor personaje din teatrul lui Vasile Alecsandri (inadaptabilitatea Chiriței la normele occidentale de comportare în societate, „primitivismul” soțului ei, schița rapidă în care sunt creionate ficele Aristița și Calipsița, prostia și „vitejia” lui Guliță, apoi, din nou, prostia lui Pestriț, cel care vrea să devină farmazon, gelozia lui Kir Zuliardi, unele personaje din *Iașii în carnaval*, ori din *Sânziana și Pepelea*) ni le arată ca pe niște personaje stângace, care nu pot să evolueze așa cum și-ar dori. De fapt, este vorba despre o falsă stângăcie, ori una intenționată – trăsătură definitorie a artei naive.

Pitorescul ne apare într-o lumină apropiată celei care înveșmântă categoria naivului, căci este modul de său de instituire scenică. Personajele naive, odată creionate (intenționat stângaci!!!), vor aparține unei formule scenice care funcționează

după legile pitorescului, una dintre cele mai importante accepțiuni ale acestui termen fiind „care place ochiului”³. În fond, aproape că a devenit un stereotip afirmația despre personajele teatrului lui Vasile Alecsandri (dar nu numai acest autor devine „victimă”, ci și Ion Luca Caragiale, în măsura în care termenul *pitoresc* este relaționat și cu dramaturgia sa) că sunt „pitorești”. Întrebându-ne „ce face un anumit personaj, ori o anumită situație să fie asociat cu acest termen?”, trebuie să avem în vedere pe Andrei Pleșu, care ne oferă, în *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, o analiză foarte specializată a noțiunii, din care reținem că termenul se referă (încă de la apariția sa) la modul de organizare estetică a naturii. Adaptând acest principiu la teatru, în speță la dramaturgia lui Vasile Alecsandri, vom considera *pitoresc* tot ceea ce este reprezentabil, vizual, în opera lor. Distingem această *reprezentabilitate* de *spectacularitate* și o încadrăm în sfera pitorescului, căci scriitura dramaturgului nostru este într-atât de adânc înfiptă în conștiința receptorilor, atât de puternice sunt ecourile textelor lui în universul spiritual al cititorilor/spectatorilor, încât din formula care ne propune reprezentabilitatea și spectacularitatea, considerăm că ceea ce îi este specific este *pitorescul*.

² Mașek, Victor Ernest. *Arta naivă*. Editura Meridiane, București, 1989. p. 23

³ Pleșu, Andrei. *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*. Editura Univers, București, 1980. p. 146

b. Aplicație pe teatrul lui Vasile Alecsandri

Pitorescul și naivul dramaturgiei alecsandriene apar ca niște constante care nu pot fi în nici un moment trecute cu vederea, iar personajele comediilor sale sunt într-o relație foarte strictă cu cele două categorii. Ceea ce le face să fie pitorești și/sau naive este, în primul rând, felul în care au fost receptate – căci fiecare din marile figuri ale teatrului lui Vasile Alecsandri este strâns relaționată cu subiectivitatea emoțională a cititorului/spectatorului român. Acesta are propria imagine a unor personaje: Chirița, Guliță, Tache și Tarsița Lunătescu, Iorgu, Sânziana și Pepelea etc. Suntem, însă, convinși că este nevoie de o relectură a textelor alecsandriene pentru a ne apropia cu adevărat de personajele de mai sus, este nevoie de o aducere a lor în contextul ideatic (atenție, nu social-cultural!) contemporan. Ele trebuie privite cu un ochi critic de început de secol XXI, nicidecum transpuse în contemporaneitate. Altfel, naivitatea și pitorescul ar fi distruse, iar personajele și situațiile ar deveni doar niște umbre a ceea ce sunt ele, de fapt.

Mecanismele comice ale teatrului alecsandrian ne interesează în egală măsură, fiind supuse și ele atenției critice, însă deocamdată le vom menționa doar, vom atrage atenția asupra importanței lor, urmând să le analizăm și să le studiem în detaliu, într-un text viitor. Motivăm această alegere prin faptul că principiile comice după care funcționează dramaturgia lui Vasile Alecsandri sunt deosebit de complexe, meritând din plin atenția mai multor pagini, pe când prezentul text se dorește a fi doar o privire generală, de ansamblu, asupra dramaturgiei, în general și asupra comediilor, în special.

De la început, identificăm o problemă cu care ne confruntăm: selecția textelor lui Vasile Alecsandri. De obicei, întrebările în legătură cu subiectul acesta sunt formulate în următoarele linii: ce mai poate fi considerat actual din acest material? Care dintre multele sale texte dramatice poate să mai trezească atenția unui cititor/spectator din secolul XXI, aflat într-o *baie* de postmodernism, care citește texte / vizionează spectacole după alte norme critice? Un singur amănunt ni se pare extrem de important: acela că, fără îndoială, textul dramatic al autorului discutat este extrem de savuros și aduce în discuție *plăcerea textului*, ideea putând fi foarte bine susținută prin argumentele lui

Roland Barthes: „Dacă eu citesc cu plăcere o frază, o poveste sau un cuvânt, e pentru că au fost scrise în plăcere (această plăcere nu e în contradicție cu tânguilele scriitorului). Dar contrariul? Faptul de a scrie în plăcere mă asigură - pe mine, scriitorul - în privința plăcerii cititorului meu? Cătuși de puțin. Pe acest cititor eu trebuie să-l caut (să-l «agăț»), *fără să știu unde este*. Un spațiu al desfătării se creează atunci. Nu «persoana» celuiilalt îmi este necesară, ci spațiul: posibilitatea unei dialectici a dorinței, a unui *neprevăzut* al desfătării: jocurile să nu fie făcute, să existe un joc”.⁴

La descrierea de mai sus, a principiului ce ține de *plăcerea textului*, trebuie să adăugăm un element de „culoare locală”, care poate fi definit, în cazul dramaturgului nostru, prin *necesitate*. Într-adevăr, dramaturgia lui Alecsandri s-a născut atunci când în literatura română era cu adevărat nevoie de așa ceva. Momentul *Dacia literară*, cu toată importanța lui, nu fusese, probabil, suficient de bine punctat de Mihail Kogălniceanu, pentru ca sensibilitatea creatoare a tânărului (pe atunci) Alecsandri să nu reacționeze. Necesitatea ca, în

⁴ Barthes, Roland. *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi. Prefață de Ion Pop. Editura Echinox, Cluj, 1994. p. 9



Chirița
Petru Ciubotaru, în *Chirița și ceilalți*, regia Ovidiu Lazăr

literatura română, să existe o dramaturgie originală, care să se contureze după anumite criterii estetice; ideea istoriei naționale văzute ca sursă de inspirație pentru operele literare; identificarea modelelor pentru construcția personajelor în imediata apropiere a dramaturgului (fără ca teatrul să devină o tribună) – suma acestor idei, de pe care viitoarele construcții dramatice urmau să se configureze, au fost punctele de plecare pentru Vasile Alecsandri.

Pentru că, într-adevăr, Alecsandri vedea în teatru o școală de educare a poporului, o instituție cu o misiune socială deosebit de importantă (mai ales în contextul efervescentului moment '48), există un mare risc: acela de a considera, încă, teatrul lui ca fiind de factură *pedagogică*. Bineînțeles, ar fi o eroare de neiertat să nu i se recunoască dramaturgiei sale latura de *exemplu*, să nu recunoaștem și să aprobăm ideile pe care autorul le combate sau le susține, dar credem că

este nevoie să ne detașăm de toate acestea, pentru a putea gusta din plin (aproape cu plăcerea unui arheolog) deliciile replicilor personajelor din comediile sale, ori situațiile create – ceea ce poate interesa în primul rând publicul contemporan. Ideea este valabilă și pentru dramele sale istorice, cu psihologiile personajelor construite într-un mod extrem de fin (să ne gândim doar la *Despot Vodă*).

Încheiem, considerând că pitorescul de epocă devine modul de reprezentare scenică a expresivității textelor alecsandriene, iar naivitatea cu care sunt schițate personajele va căpăta o dublă utilitate: în primul rând, va ilustra un mod de a vedea lumea, dar va și „scuza” anumite erori de construcție a unor personaje ori situații, receptorul textului/spectacolului fiind avertizat, de însăși poetica artei naive, asupra eventualelor stângăcii ori impecțiuni.

Bibliografie:

- Barthes, Roland. *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi. Prefață de Ion Pop. Editura Echinoux, Cluj, 1994. p. 9
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilschaft*, în *Kants Werke*, vol. V, Berlin, 1922, p. 226 apud. Mașek, Victor Ernst. *Arta naivă*. Editura Meridiane, București, 1989. p. 16
- Mașek, Victor Ernest. *Arta naivă*. Editura Meridiane, București, 1989. p. 23
- Pleșu, Andrei. *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*. Editura Univers, București, 1980. p. 146

Teatrul *jam session* – o formă de teatru deteutralizat

1. De ce nu mai avem nevoie de teatru la teatru?

Teatrul trebuie să îndeplinească astăzi, la mai bine de două milenii și jumătate de la nașterea sa ca formă culturală laică, un rol paradoxal: acela de a nu mai fi teatral. Dacă până în secolul al XX-lea el oferea, prin teatralitatea sa, alte lumi, poate mai frumoase, ca modalități de a face mai suportabil contingentul, lumea de azi (prin medii, politică, reclamă etc.) i-a furat teatrului această funcție și o mediatizează mult mai bine, întrucât are un întreg instrumentar de propagare subordonat sieși (televiziune, internet etc.). Teatrul se află, deci, în situația de a-și reinventa rolul sau a dispărea în muzeul istoriei. Cred că teatrul trebuie să-și asume

cu curaj tărâmul autenticității existenței umane, oamenii trebuie să vină la teatru ca la terapeut, să se alimenteze cu viață în formă concentrată.

Adevăratul teren de luptă al teatrului de astăzi nu e esteticul, ci eticul. Teatrul a fost desproprietărit de estetică, care a fost dusă la perfecțiune de politică și mass-media. Într-o lume inflaționistă în teatru, teatrul este chemat să exhibe adevărul, normalul, naturalul (care va fi el) și să creeze aderență la real spectatorilor, dar și creatorilor de teatru. Câmpul de bătaie al teatrului este astăzi existențialul cu toate formele sale de manifestare. Dar, nu un existențial necontrafăcut cu aparența *reality-show*-ului, ci unul lipsit de artificialitate, pe de o parte, dar și de banalul cotidianului care este acum la modă în Europa și în România, implicit (vezi „noul



foto: Claudiu Rusu

val” al filmului românesc). Cred într-o reinventare pe principii noi a expresionismului, cu mai mult umor, cu mai puțină emfază, însă și cu o paletă de interes mai largă decât a germanilor de la început de secol douăzeci. Ce anume ar presupune acest „nou realism expresiv” este o discuție complexă, care incumbă o abordare separată.

2. Improvizație și *real time composition*

În contextul în care am conchis deja în articolele mele anterioare (vezi *man.in.fest*) că deateatralizarea este deconstrucția convenției teatrale, am ajuns la concluzia că există două moduri de a face teatru deateatralizat, în funcție de modul de raportare la convenția teatrală: unul de a te raporta ironic la convenția teatrală, de a o deconstrui tocmai exhibând-o în cadrul spectacolului ca și convenție teatrală (a face teatru prin expunerea propriilor mijloace de creație – accentul căzând pe procesul de creație care, ca într-un *work in progress*, devine el însuși produs cultural), celălalt abolind, pur și simplu, convenția teatrală. Aș numi primul tip de raportare o variantă *soft* a deateatralizării, cealaltă fiind una *hard*.

Prima fază, cea deconstructivă, are drept rezultat un produs hibrid, o structură ce se bazează tocmai pe relația dialectică, conflictuală chiar, între teatral exhibat/neteatral, procesul deconstructiv fiind generator de umor vis-à-vis de tot ce înseamnă teatral. Este un mod de a imploda teatralul, de a-l distruge cu propriile-i arme.

A doua fază, cea constructivă, are ca bază de pornire improvizația. Dar nu improvizația de tip *commedia dell'arte*, care funcționează pe o canava tipică teatrală (cu personaje și situații-tip, dinainte știute, improvizația funcționând la suprafață, ca o variațiune pe aceeași temă) după cum nici improvizația de tip teatru-sport, care are ascendentul față de exemplul mai sus amintit că are improvizația ca structură de bază, însă orientarea către *story* și *plot* fac ca acest tip de improvizație să aibă un caracter mai degrabă de divertisment.

Din îmbinarea celor două poate, însă, rezulta un alt tip de reprezentare. Ceea ce propun eu este o formulă de spectacol inspirată de *jam-session*-ul din muzica jazz. Adică se bazează pe improvizație, dar este mai aproape de ceea ce se propune în dansul contemporan de coregrafa și teoreticiană Vera Mantero. Adopând o temă anume, ea compune în timp real un dans-eseu pe această temă, metoda

putând numele *real time composition*. Ceva în genul acesta propun și în teatru, cu un mare accent pe corporalitate, mai puțin pe cuvânt, întrucât corpul, cu valențele sale multiple de expresie, este infinit mai bogat în sensuri decât clasicele situații teatrale (triumghiul conjugal etc.).

Reprezentarea teatrală devine, astfel, prezentare teatrală, actorul neștiind practic dinainte ce se va întâmpla în spectacol.

Toate compartimentele creative ale actului spectacular obțin un spațiu mult mai larg de acțiune, devenind în marea lor majoritate (mai puțin regizorul și dramaturgul, care au rolul fie de a crea în prealabil o structură flexibilă de studiu în timp real al unor teme, dar și un tip specific de antrenament al actorului) creatori în timp real. Astfel avem de-a face cu actorul-DJ, care „mixează” în timp real *sample*-uri de text sau idei, situații, teme (temele stabilite în prealabil cu regizorul și dramaturgul/scenaristul); regizorul se retrage tot mai mult de pe poziția sa dominatoare, în vârful piramidei relațiilor profesionale, la fel și coregraful. Scenograful, muzicianul, light-designer-ul devin însă membri activi ai spectacolului în timp real, ei mixând, fiecare în domeniul său, în funcție de realitatea scenică dictată de actori în comunicare nemijlocită cu publicul.

3. Condiții practice

Un astfel de proiect este posibil doar în cadrul unui spațiu ferit de presiunea rezultatului, cu un timp de desfășurare de cel puțin trei ori mai lung decât o producție obișnuită (aproximativ șase luni așadar), cu o echipă de oameni angajată întru totul acestei idei. Prin urmare, ar fi nevoie de un program special al unui teatru de repertoriu dedicat exclusiv experimentului, sau mai degrabă de un centru de cercetare care ar putea găzdui o asemenea manifestare. Deasemenea, toți cei implicați necesită un tip de antrenament care să presupună descoperirea în amănunt a principiilor de funcționare a unui astfel de act spectacular. Întrebări precum: „Cum se petrece comunicarea între public și performerii într-un astfel de context?”, „Cum asiguri o calitate constantă bună pentru o astfel de reprezentare?” etc, etc. urmează să-și afle răspunsul doar într-un cadru ca cel descris mai sus. Starea actuală a teatrului românesc – atât de sărac în experiment autentic – cere acut crearea unei atari infrastructuri care să stimuleze pomparea de sânge proaspăt în sistem. ■

Elemente de pre-cinematograf și cinematograf în teatrul kabuki

Conform teoriei pre-cinematografului, viziunea de tip cinematografic a existat dintotdeauna la oamenii de pretutindeni, din toate timpurile, încă înainte de nașterea cinematografului ca mijloc tehnic de înregistrare a mișcării, ca tehnică reproductivă. Existența așa-zisului pre-cinematograf a fost explicată de susținătorii teoriei prin modalitatea specific umană de surprindere a realului. Insul procedează extractiv, rezumativ, apelând la cele mai variate tipuri de configurații dinamice ale vizualului, procesele vizuale, chiar și cele mai simple, nefiind pasive. Ele structurează întotdeauna materialul brut oferit de senzori.

Plecând de la această ipoteză, se pot observa elemente de pre-cinematograf și în arta kabuki, în general. Înainte, însă, de a depista și analiza aceste elemente, să facem o succintă prezentare a specificului teatrului kabuki.

Dintre cele 3 forme tradiționale de teatru japonez, kabuki este cea mai populară la ora actuală. Însă, de-a lungul celor 4 secole de existență, acest tip de teatru n-a deținut mereu supremația. Celelalte două sunt *nō* (care include și farsa numită *kyogen*) și *bunraku* (teatru de păpuși), dar nu vom vorbi despre ele acum. Cuvântul *kabuki* este format din trei ideograme reprezentând: KA – a cânta, BU – a dansa și KI – îndemânare (dar și interpret, actor). De aici și definirea kabuki drept „arta de a cânta și dansa”¹, aceasta fiind doar una dintre definițiile teatrului kabuki.

În prezent, se apreciază un număr de cca. 400 de piese kabuki a fi jucate în Japonia. Originea acestora este diversă, cele mai multe fiind piese de tip *nō* sau *bunraku* adaptate, dar și piese scrise special pentru acest stil de artă dramatică. Multe piese conțin partituri coregrafice denumite

¹ Conform <http://en.wikipedia.org/wiki/Kabuki>.



Festivalul verii: o oglindă a orașului Osaka

matsubame-mono, în care un actor dansează acompaniat de muzică executată la instrumente tradiționale japoneze² și, uneori și de vocea unui cântăreț sau a unui cor.

În funcție de subiectul tratat, piesele se mai împart în:

² Se folosesc *shamisen*-ul (un fel de lăută orientală), flautul din lemn (*fue*) și instrumentele de percuție (*ki*, *tsukeita*, *taiko*, *kotsuzumi* și *otsuzumi*).

- *jidai-mono* sau piese istorice care descriu viața *samurai*-lor (*bushi*) și a nobililor (*kuge*) de la curte, până la instalarea perioadei Edo (1603 – 1868). Subcategoriile *ochō-mono* sau *odai-mono* se bazează pe povești și mai vechi, din perioada Heian (794 – 1192) sau anterioară acestora, conținând întâmplări cu regi și împărați sau legende inspirate din mitologia locală, populate cu zeități, demoni, spirite sau spiriduși;

- *sewa-mono*, adică drame domestice, inspirate din viața negustorilor din perioada Edo (1603 – 1868). Există și aici o subcategorie, denumită *kizewa*, care prezintă viața oamenilor umili. În epocă, aceste piese reprezentau cele mai noi, mai moderne lucrări, așa-zisa „avangardă” în arta teatrului japonez;

- *shōsa-goto*, care mai înseamnă și *buyō* (dans kabuki). La început, aceste piese erau „specialitatea” *onnagata*³, dar din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și *tachiyaku*⁴ au început să danseze. Foarte iubite de public, din această categorie fac parte piese denumite *henge-buyō* (dansuri ale transformării), în care actorul principal portretează personaje multiple și își schimbă înfățișarea (îmbrăcămintea) în timpul dansului, ajutat fiind de unul sau doi asistenți. Schimbarea *kimono*-urilor este atât de rapidă, încât efectul-surpriză este foarte mare. În funcție de subiect, aceste piese se împart în subcategoriile *shishi-mono*, *matsubame-mono* și *dojoji-mono*.

De remarcat că există și o categorie de *shin-kabuki*, adică teatru kabuki nou, în care textul dramatic nu a fost scris de dramaturgi specializați în kabuki (denumiți *kyōgen-sakusha*), dar nici măcar de dramaturgi, ci de scriitori influențați de literatura dramatică și beletristică nord-americană sau europeană. Artă interpretativă este și ea tributară celei moderne, din afara Japoniei. La fel și conceptul general de producție. Piese create după cel de-al Doilea Război Mondial au căpătat denumirea de *Shinsaku*.

Deși frumusețea formalizării este unul dintre principiile estetice care stau la baza întregii arte kabuki, cel mai bine o demonstrează stilul de actorie. Spre deosebire de alte forme de artă dramatică, în kabuki accentul este pus pe actor și de multe ori, în trecut, piesele au fost scrise sau modificate în funcție

³ *Onnagata* este denumirea actorului bărbat, care interpretează personaje feminine.

⁴ *Tachiyaku* este actorul care joacă rolul principal, personajul interpretat fiind, de regulă, un bărbat virtuos.

de actorii care urmau să le performeze, pentru a le pune cât mai bine în valoare arta interpretativă, în defavoarea unei construcții coerente a firului narativ. Principiul care stă la baza dialogului nu este cel al naturalismului, ci al elocuțiunii idealizate. Replicile au o cadență fascinantă, mai aproape de cântat decât de vorbirea obișnuită, iar mișcărilor sunt și ele mai aproape de dans.

Specific kabuki este convenția că bărbații interpretează și rolurile de femei. Explicația este de ordin istoric: la începuturile artei sale, kabuki a fost jucat numai de femei, apoi acestora li s-a interzis, din motive etice, să mai apară pe scenă. În prezent, artă interpretativă a *onnagata* a fost dusă spre perfecțiune, încât nici chiar actrițele-femei nu i-ar mai putea concura. De altfel, nu se încearcă înlocuirea *onnagata* cu femei, pericolul fiind pierderea uneia dintre trăsăturile care individualizează cel mai puternic arta kabuki.

Unul dintre cei mai renumiți și apreciați actori *onnagata* din zilele noastre, Bandō Tamasaburō V, declara într-un interviu televizat⁵, că a devenit actor de kabuki prin dragostea sa față de dans. Și – aspect foarte important! – că un actor nu poate juca în piese kabuki fără să învețe mai întâi dansul, încă de la vârste foarte fragede. Spre deosebire de baletul occidental (de sorginte europeană), în care predomină săriturile, dansul japonez (din teatrul tradițional) se caracterizează prin alunecare, prin mișcări lente. Nu există decât foarte rar salturi. Nu se caută sfidarea legilor gravitației. Dansul este văzut ca un act de meditație, pe când în baletul european ca un simplu act fizic. De unde și expresia: „cu un singur pas poți parcurge 500 de *li*”. Asta presupune sugerarea distanței, a parcurgerii unui spațiu mai larg printr-un singur gest, un simplu pas. De aici și impresia de *filmare în relanti* a unor momente coregrafice. Este sinecdoca de tip *pars pro toto*, de sugerare a întregului prin parte. Publicul japonez știe că actorul a ajuns la destinație urmărindu-i cele câteva mișcări lente și grațioase.

În sfârșit, decorurile, costumele, recuzita și machiajul actorilor sunt stilizate până la exagerare, până la a căpăta valoare de semn. Spectatorul japonez recunoaște personajul sau tipul de caracter al personajului de la prima lui apariție pe scenă. Este o asemănare în principiu, cu personajele din *Commedia dell'Arte*, pe care spectatorul italian le recunoaște după costume, măști și stilul de joc.

⁵ A se vedea videoclipul pe <http://www.youtube.com/watch?v=xIEGZvaBg8Y>.

Un element de pre-cinematograf pe care l-am identificat în arta kabuki este deplasarea actorilor pe *hanamichi*⁶, care provoacă o variație destul de mare a distanței dintre actor și privitor. Este echivalentul unui *zoom*⁷ sau al unui *traveling*, pentru spectatorul aflat în ultimele rânduri din sală, respectiv al unui *panoramic lateral* pentru spectatorul aflat în primele rânduri, aproape de scenă.

Tot la o mișcare de aparat de filmat (*lift* sau *dolly*) ne trimite și folosirea diferitelor trape (*seri*) din centrul scenei sau de pe *hanamichi* (*suppon*). De pildă, în spectacolul *Aotozoshi hana no nishikie*⁸, există o scenă care prezintă etajul I al unui templu. Trapa *ozeri*⁹ intră în acțiune, templul „se ridică”;

⁶ *Hanamichi* este un podium care leagă partea din stânga a scenei (*shimote*) de holul din spatele sălii de spectacol. Este un pasaj asemănător unui *catwalk* de la prezentările de modă, situat cam la nivelul umărului audienței. *Hanamichi* se traduce prin „cărarea florilor” și reprezintă o cale prin care actorii intră sau ies de pe scenă, dar și un spațiu unde se joacă scene importante din spectacol.

⁷ Sau transfocator, mișcare făcută din obiectiv, din variația distanței dintre lentilele aparatului de filmat. Apropie sau depărtează subiectul filmat de ochiul privitorului.

⁸ Vezi http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/3/3_03_03.html.

⁹ Este o trapă seri de dimensiuni mari, cât toată scena.

apare și parterul clădirii. Imaginea celor două etaje paralele, suprapuse, fiecare cu personajele care le populează, cu împărțirea acțiunii în două registre diferite, ne duce cu gândul la montajul de tip paralel, din arta cinematografică.

Tăietura de montaj din film își are echivalentul în acea schimbare rapidă și extrem de spectaculoasă a hainelor interpretului, denumită *hikinuki*¹⁰. Actorul poartă două (sau mai multe) costume cusute împreună superficial. Asistentul *koken* îl ajută pe actor, la momentul dramatic specificat în scenariul piesei, să-și schimbe costumele, trăgând de șnurul care unește cele două costume și îndepărtându-l instantaneu pe cel de deasupra. Pare un truc scamatoristic. Actorul apare brusc îmbrăcat cu un nou kimono, legat cu alt *obi*¹¹, ba uneori purtând chiar altă perucă¹². „*Sagimusume*” este o astfel de piesă, în care *onnagata* schimbă

¹⁰ Vezi http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_04_01.html.

¹¹ *Obi* este materialul cu care se leagă kimonoul peste talie, încheiat la spate cu o fundă complicată.

¹² Ca și costumele sau machiajul și perucile sau postușele (*katsura*) au valoare de semn, individualizează tipul de personaje.

Festivalul verii: o oglindă a orașului Osaka





Akira Kurosawa

mai multe costume în timpul dansului (buyo)¹³, de fiecare dată obținând exclamațiile de uimire și aplauzele spectatorilor.

Elemente de tehnică cinematografică am descoperit și într-un spectacol kabuki, vizionat recent (2008), în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția a 15-a (aniversară), intitulat *Natsu matsu naniwa kagami*, tradus în engleză: *The Summer Festival: A Mirror of Osaka*¹⁴. Spectacolul s-a desfășurat la Hala „Libra” a Fabricii „Balanta”, special amenajată de către tehnicienii japonezi, pentru a reproduce o scenă kabuki exact așa cum era ea acum 300 de ani, în timpul perioadei Edo. Regia este semnată de Kushida Kazuyoshi.

Majoritatea rolurilor sunt interpretate de actori din clanul Nakamura, în frunte situându-se Nakamura Kanzaburo al XVIII-lea, interpretul personajului principal (Danshichi Kurobei), unul dintre cei mai faimoși actori de kabuki din Japonia. Cum în Japonia actoria de teatru de tip tradițional este o meserie care s-a transmis din tată în fiu, asemeni breslașilor care-și transmiteau secretele doar în familie, de-a lungul secolelor s-au format adevărate „dinastii” de actori, identificate astăzi

după numele de familie. Astfel, Heisei Nakamuraza este, de fapt, numele trupei de actori ai familiei Nakamura, care deține un teatru particular în Osaka.

Subiectul piesei are la bază un fapt real, un asasinat comis de un negustor de pește, în anul 1744, într-o suburbie a orașului Osaka. Doi tineri se iubesc, însă iubirea lor nu este bine văzută de diverși oameni, care încearcă să-i despartă. Tânărul bărbat pleacă înapoi acasă, la părinții lui, iar fata este lăsată în grija unei familii, dar ajunge dintr-o greșală să fie răpită. Ajuns din întâmplare implicat în povestea celor doi îndrăgostiți, Danshichi Kurōbei, eroul principal, reușește să o elibereze pe fată din mâna răpitorului, Mikawaya Giheiji, care se dovedește a fi propriul lui socru. În urma încăierării dintre ginere și socru, acesta din urmă este ucis, iar Danshichi este urmărit de poliție. Danshichi este ajutat de un prieten și amândoi se luptă cu reprezentanții autorităților, reușind până la urmă să îi învingă. Scena bătăliei finale este extrem de spectaculoasă, cu numere de acrobație și adevărate demonstrații de arte marțiale japoneze.

Programul pus la îndemâna spectatorilor precizează faptul că acest spectacol kabuki este „regizat dintr-un punct de vedere modern”. Dacă ținem cont că arta kabuki a fost revigorată după cel de-al Doilea Război Mondial, în ultimul veac existând și acel filon de kabuki modern (*shin-kabuki*), atunci putem găsi câteva elemente de „modernitate” la care se face referire și totodată elemente de tip cinematografic.

Este vorba, în primul rând, de ecleraj. Proiectoare utilizate ca în orice teatru contemporan, amplasate atât în spațiul scenei, cât și în sală,

¹³ Vezi toate videoclipurile cu Tamasaburō de pe youtube.

¹⁴ „Festivalul verii: o oglindă a orașului Osaka” (în română).

luminează scena și actorii într-un mod dramatic, modern și cât se poate de plastic din punct de vedere vizual, conform unei viziuni regizorale care trădează o bună cunoaștere a culturii vizuale atât autohtone (japoneze), cât și europene (este vorba despre pictură și artă cinematografică). Dacă până la apariția curentului electric, teatrele kabuki foloseau lumina lumânărilor sau a lămpilor cu petrol, introducerea iluminatului electric a afectat și influențat toate tehnicile dramatice specifice acestui tip de teatru, în special tehnicile interpretative ale actorilor și decorul¹⁵.

De remarcat secvența uciderii socrului lui Danshichi, petrecută noaptea, la marginea orașului Osaka, într-un loc mlăștinos. Între cei doi are loc o înfruntare violentă soldată, în final, cu moartea bătrânului Giheiji. În mijlocul scenei este amplasat un bazin cu apă și argilă, amenajat astfel încât să sugereze mlaștina. Cei doi bărbați aleargă pe scenă, se luptă, Danshichi fiind evident cel mai puternic, care își înjunghie de mai multe ori socrul. Giheiji refuză să moară, se luptă din răsuputeri să trăiască, scena căpătând conotații tragi-comice. În efortul lui supraomnesc de a trăi, bătrânul ajunge să se scufunde în balta cu nămol, împrôșcând scena (și pe spectatorii din primele rânduri) cu noroi. Este o scenă extrem de violentă, de tulburătoare și caraghioasă totodată, cu o coregrafie absolut remarcabilă, susținută din plin de muzica live, sacadată și stridentă, performată de *hayashikata*.

Lumina utilizată este, evident, puțină, dar regizorul a găsit o modalitate originală de a crea efectul dramatic: niște figuranți îmbrăcați în negru

însoțesc protagoniștii acestei secvențe, purtând pe umeri asemeni unor cobilițe, felinare atârinate de niște prăjini. Ei aleargă în jurul protagoniștilor potențând efectul de dinamism și tragism, fețele celor doi luptători fiind „fulgerate” de dungile de lumină provenite de la felinarele agitate într-un dans parcă al licuricilor. La momentele-cheie, marcate prin poziții *mie*¹⁶ ale eroului principal, proiectoare amplasate pe scenă se aprind luminându-i puternic, de jos în sus chipul, într-un mod grotesc, amintind foarte mult de eclerajul de tip expresionist din filmele germane ale celui de-a 3-lea deceniu, de pictura expresionistă, dar și de tablourile lui Goya.

Un alt element de modernitate l-a reprezentat intrarea actorilor în scenă. Cea mai mare parte a actorilor a traversat sala cu spectatori, venind din holul din spatele sălii. Actorii au interacționat cu spectatorii, adresându-le cuvinte de bun venit, inițiind scurte dialoguri, în limba engleză. Alți actori au intrat pe hanamichi, iar cântăreții și muzicanții se aflau deja pe scenă, la locurile lor, de-a stânga și de-a dreapta scenei, ascunși după niște paravane de bambus¹⁷. Ajunși unii pe scenă, alții printre primele rânduri de spectatori, actorii au intrat în atmosfera de spectacol, inițiind o busculadă, o ceartă pornind de la gelozia dintre doi bărbați pentru grațiile unei gheșe, pe o stradă aglomerată din Osaka anului 1744.

Există foarte multe scene de luptă în spectacol, adevărate momente de coregrafie, căci înfruntarea e formalizată, sugerată prin mișcări, gesturi și poziții perfect sincronizate între combatanți. În toiul acestor lupte, personajul principal încremenește în niște poziții (poze)¹⁸ care amintesc de stop-cadrul de tip cinematografic, dar și de prim-planul cinematografic. Mimica feței este aparte, colțurile gurii coborând într-o grimasă ce evocă măștile teatrului nō, iar ochii privesc încrucișați, asemeni statuilor unor zei ai războiului locali sau reprezentările unor demoni din mitologia japoneză. Întotdeauna aceste *mie* sunt însoțite de

¹⁶ *Mie* sunt de obicei realizate de către *tachiyaku* la momente ale climaxului dar ele variază de la un rol la altul și de la o piesă la alta. *Omie* este denumită „marea poză” pe care o adoptă *tachiyaku* la sfârșitul unui act (*makugire*). *Mie* se împart, la rândul lor, în diferite categorii, în funcție de tipul piesei și al subiectului. Ele pot fi adoptate și de doi sau mai mulți actori deodată, în special la *makugire*, creând impresia de tablou vivan.

¹⁷ Aceste spații special amenajate pentru muzicanți și cântăreți se numesc *kuromisu* (cel din stânga, privit din perspectiva unui spectator cu fața spre scenă) și *yuka* (cel din dreapta scenei).

¹⁸ *Mie*, vezi nota 9.

¹⁵ Conform http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/3/3_02.html.

*tsuke*¹⁹, bătaii sacadate cu niște ciocănele de lemn, care au rolul de a crește efectul dramatic.

Scena luptei din final, între Danshichi și polițiști are un ritm alert, este plină de vivacitate și momente de acrobație. După urmăririi spectaculoase pe scenă, pe hanamichi și din nou pe scenă, eroul, însoțit de prietenul credincios Tokubei, reușește să-i învingă pe urmăritori. Este o scenă care amintește mult de cursele-urmărire din filmele așa-

numite „de acțiune”, la finalul cărora, prin oricâte dificultăți ar fi fost nevoit să treacă și dușmani să înfrunte, eroul scapă întreg și nevătămat.

Teatrul kabuki nu numai că a fost un precursor al cinematografului, alături de toate celelalte arte, dar a și influențat, la rândul său cinematograful, în speță japonez. Este cazul tributului pe care i l-au plătit regizori-fetiș precum Akira Kurosawa și Kenji Mizoguchi.

¹⁹ Denumit și *battari*.

Link-uri utile:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Kabuki>
<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/index.html>
<http://www.japanvisitor.com/index.php?cID=359&pID=334>
<http://www.youtube.com/watch?v=xIEGZvaBg8Y>
<http://www.youtube.com/watch?v=B4yLajfdTxQ&NR=1>
http://www.youtube.com/watch?v=D_ByGXCey68&feature=related
<http://www.youtube.com/watch?v=KxTI5X1YAUM&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=8wdb7PK-bR0&feature=related>
http://www.youtube.com/watch?v=nm_u9qOfE7g&feature=related
<http://www.youtube.com/watch?v=JnYrH4uzzAU&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=7PnT7EJLGjI&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=4q1MPwD7zCI&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=kP4TdEMrNuo&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=kP4TdEMrNuo&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=sPgtX-ljHi4&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=-PwsP6uIwUs&feature=related>
<http://www.youtube.com/watch?v=72IjyxGU8sk&feature=related>
<http://lasueta.wordpress.com/2008/06/07/teatrul-japonez-part-1/>
<http://lasueta.wordpress.com/2008/06/08/teatrul-japonez-kabuki-part-2/>
<http://lasueta.wordpress.com/2008/06/09/teatrul-japonez-kabuki-part-3/>
<http://lasueta.wordpress.com/2008/06/10/teatrul-japonez-kabuki-part-4/>
<http://www.sasayama.or.jp/kabuki.html>

Kagemusha. Regia: Akira Kurosawa



Professor George Banu, PhD

On Friendship

In his essay on friendship, George Banu draws a parallel between two relationships: Stanislavski-Meyerhold and Peter Brook-Jerzy Grotowski. Starting from the observation that friendships between artists are strengthened by common goals and that their nature depends on the political contexts in which they develop, the theatre critic evokes the crucial moments that cemented the relationship between the Russian directors, Stanislavski and Meyerhold: their collaboration in the production of *The Seagull*, Meyerhold's revolt and departure, their continued communication despite disagreements and the major role played by Stanislavski in protecting his young friend from

the threats of the Stalinist regime. Taking the risk of drawing some „false conclusions,” the author compares this relationship with the friendship between Peter Brook and Jerzy Grotowsky, identifying many similarities between them – from the similar context of an oppressive regime to the support given to the friend in crisis: Brook stands up for his Polish friend, gets involved, writes the preface to his volume *Towards a Poor Theatre*, offers him various invitations. The relationship between the two artists, closely examined by George Banu, develops through a series of dialogues, and is founded on equality and mutual admiration.

Key words: Brook, Stanislavski, Meyerhold, relationship, series of dialogues, Stalinist regime.

The Poetry Show

There are five ways of approaching each poet: with your mind, with your heart, with information, by revelation or with the ancestral urge to find answers to your questions, to know yourself. Each aims to arouse EMOTION and each is part of an equation in which the most important component is the public.

By referring to some of the most important Romanian poets, we aim to highlight the most distinctive characteristics of their poetry and to identify the similarities between their poetic universes. When uttered by an actor, the word “light”, for example, in a poem by Eminescu sounds different from the same word in a poem by Blaga, or Macedonsky, or Nichita Stănescu.

In a poetry show, the verb is of primary importance; this realization often comes only after many years

of practice. The verb sets everything in motion in any poem, whether it is dynamic, comic, philosophical or lyrical. The most illustrative example is Eminescu’s *Scrisoarea III* (*Third Epistle*), in which, if recited with a firm stress on the verbs, everything takes on a new meaning: the battle gathers pace, the text acquires rhythm, everything becomes much easier to visualize, and the sense of a gradual escalation of tension is easy to convey.

Another important aspect of a poetry show pertains to the actor’s genuine professionalism. A great actor’s repertoire must always include poetry shows or a stock of poems so that he/she should be able to respond to any request that he/she might receive from the organizers of a special event or from a poetry-loving public. ■

Key words: poetry, emotion, repertoire, comic, philosophical, lyrical, Eminescu, Blaga, Macedonsky, Stănescu.

Chekhov and Caragiale: Four Narratives by I.L.Caragiale

Doris C. Runey, an American teacher of Romanian descent, proposes to acquaint the American public with one of the foremost Romanian writers, I.L. Caragiale (1852-1912), playwright, prose writer and journalist, perceived by recent criticism as a forerunner of the European theatre of the absurd, so famously represented by subsequent Romanian or Romanian-born playwrights. In order to facilitate the American reader's familiarization with the work of this great Romanian writer, translated into English by the American teacher, she suggests, in the first text, a parallel between Caragiale and another European writer, whose work is widely read on the American continent: Anton Pavlovich Chekhov. The famous Russian playwright and

short-story writer introduced the American public to a human world whose characteristic pettiness and meaninglessness are not perceived as picturesque details creative of a recognizably Russian "couleur locale", but as aspects of humanity as a whole. Caragiale as well, could not arouse the American reader's interest as a writer whose work foregrounds peculiar aspects of the Balkan world; his work could be of interest to the American public for its distinctive portrayal of the insignificant individual, especially in short stories and sketches. The second text introduces four of the Romanian writer's short stories, in which the classical art of storytelling conveys eternal truths about human nature.

Key words: Chekhov, Caragiale, American reader's familiarization, couleur locale, insignificant individual.

Professor Cornel Ungureanu, PhD

Aurel Manea: a Journal

These passages from literary historian Cornel Ungureanu's journal, recording his meeting with director Aureliu Manea, evoke the mood of anticipation in the late eighties in Timisoara before the director's arrival at the National Theatre, which looked like the beginning of a cultural revival. The text retraces Aurel Manea's destiny as an artist, a life marked by the anxiety of a relentless search doomed to end in failure: the artist regards most of his productions – even those celebrated by critics – as personal failures, as complete disasters. For example, his project for *Sakuntala*, which

proposed that the setting should be a forest of phalluses, came to nothing, his project for a stage adaptation of *Maitreyi* remained an aborted idea – *Maitreyi*, the author aptly concludes, being the most beautiful story about failure. Cornel Ungureanu further evokes several figures – real or imaginary – from the world of theatre and goes on retracing Aurel Manea's steps from Gataia (in 1972) to a psychiatric hospital near Cluj (in 2000) where the director retreated and is now enjoying the inner peace and safety offered by the institution. ■

Key words: Aurel Manea, *Sakuntala*, *Maitreyi*, stage adaptation, cultural revival.

The Theatre and the Forms of Paradox (Towards an Aesthetics of Theatrical Art)

The article aims to highlight some border elements of theatre, an artistic phenomenon that has two forms of expression, dramatic and theatrical. With this end in view, the author addresses several issues which, along with the interpretive act, give meaning to and validate creation as an expression of the original being of a work of art -- the distancing

effect, as a means of enhancing reflexivity, the dialectics of *mimesis* and truth, literary and/or spectacular, scenic action and emotion, etc. Therefore, the author uses the principles of theatre analysis and of literary criticism, as well as an array of aesthetic and philosophical concepts. ■

Key words: poetics of drama, theory of performing arts, phenomenology

Daniela Magiaru

An Interview with Matei Visniec

Literary critic Daniela Magiaru's interview with Matei Visniec proposes a new perspective on the work of the most produced contemporary Romanian playwright. Matei Visniec remembers his formative years and revisits the atmosphere of the late eighties: public figures, the regular meetings of literary groups, censorship. The author retraces the series of encounters that inspired him to write plays in which literary figures such as Shakespeare, Meyerhold, Cechov, Beckett, Cioran, Ionesco are characters. This is an invitation to a writer's

laboratory, which leaves many of his writing techniques undisclosed but reveals, nevertheless, the importance of literary "encounters". The last part of the interview evokes memories of a place that he describes as "fantastic": Bukovina is Visniec's *Macondo*. It is a nostalgic discourse which sometimes veers off into anthropological commentary: customs and archetypal figures, spirituality – the foundations of his emotional and intellectual development. ■

Key words: Matei Visniec, late eighties, writer's laboratory, literary "encounters", archetypal figures.

Ways of Achieving Discursive Expressiveness in Caragiale's Comedies

The discourse of Caragiale's characters is the textual expression (which can also become theatrical) of their worldviews, of the spiritual make-up of each character, and, more importantly, of the way each of them *wants* to see the world. Starting from this premise, the article proposes a departure from the "realistic" approach to Caragiale's writing, which is often extremely reductive.

In "O noapte furtunoasă" (*Stormy Night*), the characters' discourse is perfectly attuned to the ludicrous circumstances in which they develop. The dialogue between Dumitrache and Ipistatul (the police officer) for example, deficient in logic and ideas, can only be imagined taking place in the recognizable geographical setting of the suburbs, with its specific street names: Marcu Aureliu or Catilina.

"O scrisoare pierdută" (*A Lost Letter*) allows the playwright to create characters who speak much but communicate little (the scene of the political meeting is illustrative), whereas "D'ale carnavalului" (*Carnival Stories*) sets the dramatic action in places almost exclusively destined for communication: the barber's shop or the fancy dress ball (with all the ensuing confusions).

Newspaper reading has a special significance in the construction of these characters' discourse, as the paper represents a "window to the world," which gives them access to information. But things go off the rails when the journalistic discourse itself borders on the absurd, which impairs the characters' perception of the world, to the audience's delight.



Key words: Caragiale, discursive expressiveness, newspaper reading, character, geographical setting, audience.

Alina Mazilu

The Reign of the Image: Rehearsals for Andriy Zholdak's *Turandot*

Alina Mazilu's article centers around one of the most prominent and controversial figures in contemporary theatre: Andriy Zholdak. The article describes the special way in which the Ukrainian director works with the actors. The text is based on a series of rehearsals for *Turandot*, adapted from Carlo Gozzi's play, which opens the 2009-2010 season at „Radu Stanca” National Theatre. The author has attended every rehearsal and has been actively involved in the production of this show. The article discusses important aspects of the

creative process, details concerning the atmosphere during rehearsals, as well as the director's vision of how this play should be performed. Alina Mazilu cannot help noticing the director's impulsiveness and irritability, typical of artists whose work comes out of sudden revelations, who create in a permanent state of inner tension. She describes and analyses fragments of the show, stage directions, and the surrealist universe of Andriy Zholdak's imagination.



Key words: Andriy Zholdak, *Turandot*, „Radu Stanca” National Theatre, rehearsals, impulsiveness, irritability, surrealist.

The "Picturesque" and the "Naive" in Vasile Alecsandri's Drama

The first part of the article focuses on the theoretical grounds on which the author builds his discussion of these two aesthetic categories – the “naive” and the “picturesque” – as important aspects of Vasile Alecsandri's drama. Thus, he argues that the characters commonly perceived and described as “naive” are so because they are incapable of pretending. If Lunatescu or Chirita, for example, could pretend being someone else, if they could “naturally” assume a different social status, Alecsandri's drama would be a lot less interesting. The “picturesque” is closely related to the “naive”, being its theatrical equivalent (the way the “naive” manifest itself in a performance). Naive characters, once constructed as such (in

a deliberately awkward manner!), will belong to a theatrical mode governed by the laws of the “picturesque”, which is – by one of its most widely accepted definitions – “that which delights the eye”.

The period-specific “picturesque” becomes the theatrical mode of rendering the textual expressiveness of Alecsandri's plays, whereas the characters' naivety plays a double role: that of typifying a certain worldview, as well as that of “explaining” some errors in the construction of certain characters or dramatic situations, the reader/ the audience being warned, by the poetics of naive art, of potential flaws or imperfections.

Key words: picturesque, naive, Vasile Alecsandri's drama, the reader, the audience, Lunatescu, Chirita.

Jam Session Theatre – a Form of Detheatralized Theatre

1. Why is it that we no longer need theater at the theatre?

The major controversy in today's theatre is not over aesthetic matters, but over ethical issues. The theatre has been robbed of aesthetic qualities, which have been brought to perfection by politics and the media. In a world of excessive theatricality, the theatre is called on to exhibit the truth, the normal, the natural and to connect the audience, as well as the artist, to the real.

2. Improvisation and real time composition.

I have come to the conclusion that there are two ways of creating detheatralized theatre, depending on one's approach to theatrical convention: one stems from an ironic attitude to theatrical convention and involves deconstructing the convention by exposing it within the performance and as convention (i.e. laying bare the device and thereby drawing attention to the creative process, which becomes in itself a cultural product); the other is more radical, abolishing the theatrical convention altogether.

The deconstructive phase of detheatralization produces a hybrid: a structure based on the

dialectical relationship between the exhibited theatrical and the nontheatrical, the deconstructive process generating humour by bringing the theatrical into derision. It is a mode of imploding the theatrical, of destroying it from within.

The constructive phase is based on improvisation, not the *commedia dell'arte* type of improvisation, which functions within a typically theatrical framework, nor that which mixes sports and theatre, although a combination of these two types could result in a different kind of performance. What I propose is a form of theatre that borrows from jazz improvisation, known as jam session. The theatrical performance thus becomes theatrical presentation, as the actor does not know in advance what is going to happen in the show.

3. Practicability

The type of project described above is practicable only in an environment that is free from the pressures of an anticipated result, within a period at least three times longer than that allotted for a usual production, and with a team of people who are fully committed to this idea. ■

Key words: jam session theatre, aesthetic, detheatralized theatre, *commedia dell'arte*, deconstructive process.

Pre-cinematic and Cinematic Elements in the Kabuki Theatre

According to the theory of pre-cinema, the cinematic vision existed in all times and everywhere, even before the arrival of cinema as a technical means of recording movement and as a technique of reproduction. The notion of pre-cinema has been explained by the proponents of this theory as a typically human mode of perceiving reality. Human perception is selective, synoptic, using the most diverse types of dynamic configuration of images. Visual processes, down to the simplest, are never passive: they always structure the raw material offered by the sense organs.

Starting from this theory, we can detect elements of pre-cinema in the Kabuki theatre and in Kabuki art in general. A pre-cinematic element that we have identified in Kabuki art is the actors' movement along the *hanamichi*, which creates a considerable variation in distance between actor and audience. To the audience in the back rows, it is the equivalent of a zoom or traveling, to those sitting in the front rows, close to the stage, it is the equivalent of a panoramic side view. The editor's cut in cinema

is paralleled by that quick and spectacular change of costume, called *hikinuki*. The actor wears two (or more) costumes superficially sewn together. The *koken* assistant helps the actor change his clothes, at the dramatic moment indicated by the script, by pulling at the string that binds the costumes, instantly removing the over-clothes. It looks like magic. The actor is all of a sudden dressed in a different *kimono*, fastened with a different *obi*, sometimes even wearing a different wig. "Sagimusume" is a perfect example, a play in which the *onnagata* changes several costumes during the dance (*buyo*), each time eliciting enthusiastic cheers and thunderous applause from the audience.

Kabuki theatre was not only a precursor to cinema, along with all other arts, but has also influenced cinema, particularly Japanese cinema. The tribute paid to Kabuki theatre by much admired directors like Akira Kurosawa and Kenji Mizoguchi is a case in point. ■

Key words: Kabuki, Cinematic Elements, Akira Kurosawa, cinema, costumes, light, magic.



coperta 1: Teatrul *The Globe*

coperta 4: detaliu din scenografia lui Dragoș Buhagiar la spectacolul *Turandot*, în regia lui Andriy Zholdak. Premiera: 30 septembrie 2009, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu

