

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului

**Jurnalul
Artelor
Spectacolului**

Nr. 1/2011, anul III



Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr. 1/2011, anul III

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

Traducerile în limba engleză sunt realizate de studenți specializării LMA, din Facultatea de Litere și Arte a ULBS, în coordonarea asist. univ. dr. Anca Tomuș

Tehnoredactare computerizată: Teodora Stanca

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului

Facultatea de Litere și Arte

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

cat.teatru@ulbsibiu.ro

www.artateatrala.ro

Colegiul de redacție:

prof. univ. dr. George Banu

prof. univ. dr. Doina Modola

prof. univ. dr. Mircea Tomuș

prof. univ. dr. Constantin Chiriac

prof. univ. dr. Noel Witts

prof. univ. Nic Ularu

prof. univ. dr. Mihai Sin

prof. univ. dr. Sorin Crișan

prof. univ. dr. Cornel Ungureanu

conf. univ. dr. Valentin Nicolau

conf. univ. dr. Rodica Grigore

conf. univ. dr. Dan Glasu

conf. univ. dr. Marian Râlea

Silviu Purcărete

lect. univ. dr. Ion M. Tomuș

Alina Mazilu

Coperta I: Nakamura Kanzaburô XVIII în rolul *Danshichi Kurobei* în *Festivalul verii: O oglindă a Osakăi* (*Natsu Matsuri Naniwa Kagami*), spectacol kabuki prezentat la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, 2008 (Foto: Scott Eastman)

Coperta IV: Nakamura Kanzaburô XVIII în rolul *Okane* în dansul *Ômi no Okane*, ilustrație executată de Sugimura Yoshikazu (1962~1998) (sursa: www.kabuki21.com)

CUPRINS

- Oriza Hirata. *Istoria teatrului japonez modern și contemporan – perspective personale. Conferință susținută în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (ediția a XVII-a, mai 2010)* – p. 4
- Alexandra Pâzgu. *Teatrul contemporan japonez. Întâlnire cu Masahiro Jasuda și compania sa – Yamanote Jijosha* – p. 12
- Dan C. Mihăilescu. *INTREBĂRI. Conferință susținută în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (ediția a XVII-a, mai 2010)* – p. 28
- Constantin Chiriac. *Spectacolul de poezie. Studiu de caz: Luceafărul* – p. 36
- Ion M. Tomuș. *Caricatural și naiv în Lecția lui Eugène Ionesco* – p. 44
- Anca Bradu. *Sacrul și profanul – motive centrale ale dramaturgiei lui Lucian Blaga* – p. 52
- Radu-Alexandru Nica. *Începuturile teatrului în Transilvania. Epoca Medie* – p. 62
- Alina Mazilu. *Antologia pieselor publicate în secțiunea „Spectacole-lectură” – un proiect editorial atipic* – p. 74
- Dan Glasu. *I. L. Caragiale: exgeze scenice din ultimele decenii ale secolului XX. Concepții și viziuni regizorale: Sică Alexandrescu; particularități scenografice în Conu Leonida față cu reacțiunea. Note pe marginea Caietelor de regie* – p. 84
- Doriana Tăut. *Medeea – metamorfozele unui personaj mitic* – p. 92
- LaBute & Friends* – p. 102
- Aforisme pentru un actor Tânăr / Aphorisms for a Young Actor* – p. 105
- Rezumate în limba engleză / Abstracts – p. 108
- Biografii și contacte / Bios and Contacts – p. 118



Oriza Hirata

Oriza Hirata

Istoria teatrului japonez modern și contemporan - perspective personale

Conferință susținută în cadrul Festivalului Internațional
de Teatru de la Sibiu (ediția a XVII-a, mai 2010)

Acest studiu reflectă propria viziune asupra istoriei teatrului japonez, în calitate de dramaturg, regizor și în același timp, „spectator” al fenomenului teatral din Japonia.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu prezintă publicului său, în fiecare an, o serie de conferințe importante ale unor personalități culturale de prim rang. Din dorința de a prezenta cititorilor noștri aceste importante documente, peste care, altfel, încet, s-ar fi așternut tăcerea și uitarea, *Jurnalul Artelor Spectacolului* propune un demers editorial inedit: publicarea conferințelor din cadrul Festivalului. Contribuim, astfel, la valorificarea, prin mijloace editoriale, a patrimoniului Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Există diverse teorii despre nașterea teatrului modern japonez; o teorie comună este cea din 1924, care s-a născut odată cu înființarea Teatrului Mic din Tsukiji. Au existat încercări de modernizare a teatrului

japonez și înainte de acest an, de exemplu a teatrului kabuki. Prin teatru modern se înțelege, însă, teatru în stil european. Această modernizare a teatrului a început foarte târziu în Japonia și anume în anul 1868, an considerat începutul modernității din punct de vedere cultural, social. Această întârziere cu cincizeci de ani a modernizării teatrului s-a produs din mai multe motive. Motivul principal este acela că Japonia încerca să evite colonizarea ei de către țările europene. Alte țări din Asia, la vremea respectivă, fie erau colonii ale unor țări europene, fie erau controlate de către acestea. Dar scopul suprem al Japoniei era să își păstreze țara bogată și armata puternică. În intervalul foarte scurt, de nici zece ani, care s-a scurs din 1868 până în 1877, când s-a încheiat ultimul război civil din Japonia, această țară s-a modernizat foarte mult, s-a introdus sistemul poștal, a început construirea căilor ferate. Tot atunci a fost înființată o armată puternică.

La vremea respectivă, 90% din populația Japoniei era reprezentată de fermieri, care prin urmare, nu aveau obiceiul de a se așeza într-un șir sau a se mișca pe ritmul unei muzici. După scurt timp, odată cu introducerea învățământului obligatoriu, s-a introdus și educația fizică; iar pentru ca oamenii să se poată mișca pe un anumit ritm au fost introduse și cursuri de muzică, de artă, a căror scop principal era de a-i face pe oameni să citească sau să deseneze o hartă.

Fenomenul descris mai sus relevă faptul că aceste cursuri, de educație fizică și de artă, nu au început pentru că se consideră că sunt necesare, ci pentru întărirea țării. Printre artele studiate la vremea respectivă, nu se numără și teatrul, dintr-un motiv foarte simplu: prin teatru armata nu devine mai puternică, ci dimpotrivă, mai sensibilă, deci mai slabă.

Un alt punct important al guvernului japonez la vremea respectivă a fost





O oglindă a Osakăi
Heisei Nakamura-za
FITS 2008

reviziurea tratatelor inegale. Este vorba despre niște tratate care au fost încheiate înainte de 1868 între Japonia și SUA, sau Franța, Marea Britanie și alte țări, și din pricina cărora, Japonia nu avea anumite drepturi, de exemplu în justiție, la procese, și.m.d. Această necesitate de revizuire a tratatelor inegale a survenit din faptul că Japonia dorea să își desfășoare procesele în conformitate cu propriile legi. În 1883 a fost construită la Tokyo o clădire foarte mare, care se numește „rokumeikan”. În această clădire, în fiecare seară, se țineau baluri la care erau invitați ambasadori din toată lumea. Cu această ocazie, japonezii au văzut pentru prima dată dansuri occidentale la Tokyo și, totuși, s-a format o orchestră pentru aceste dansuri.

Teatrul din vremea respectivă era asociat cu mișcările antiguvernamentale. Probabil că lucrul acesta s-a întâmplat și în alte țări, pentru că teatrul are o putere de propagandă foarte mare, se poate adresa și oamenilor care nu știu, de exemplu, să citească. Odată cu introducerea muzicii și a artelor în programa școlară, a fost nevoie și de dezvoltarea unor profesori care să poată predă aceste materii, astfel s-au înființat la Tokyo *Școala de muzică* și *Școala de artă*. Odată cu primele promoții de absolvenți, aceștia au predat artele ca profesioniști. Până în ziua de astăzi, Japonia este singura dintre țările avansate care nu are la universitățile de stat un departament de teatru. În plus, nu există cursuri de teatru nici în celelalte cicluri de învățământ, primar sau gimnazial. Prin urmare, începutul se află în perioada „meiji”.

În primii ani, profesorii care predau muzică și artă în universități erau profesori străini angajați de guvernul japonez. Printre ei s-au aflat și nume celebre care au descoperit frumusețea Japoniei și au vrut să o împărtășească mai departe lumii.

Modernizarea a continuat, iar între 1894-1985 a avut loc primul război sino-japonez. În acel război, Japonia a ieșit învingătoare și, prin urmare, a impus Chinei plata unor despăgubiri. Până atunci Japonia a fost o țară destul de săracă, iar studenții pe care îi trimitea la studii în Europa se îndreptau spre domenii cum ar fi medicina sau ingineria. Odată cu intrarea în secolul XX și folosind acele despăgubiri de război pe care le plătise China, au fost trimiși în Europa și studenții care studiau domenii umaniste.

Se poate spune despre perioada „meiji” că este perioada japonezilor harnici; atunci toată lumea încerca să facă eforturi cât mai mari pentru modernizarea Japoniei. Legat de tratatele inegale pe care Japonia a încercat să le revizuiască, un fapt interesant este că, în același timp, Japonia făcea în Coreea un tip similar de tratate, ceea ce înseamnă că nu era deloc inocentă. În 1905 Japonia câștigă în război împotriva Rusiei, iar în ceea ce privește Primul Război Mondial, Japonia nu participă aproape deloc la război, însă profită de pe urma acestuia. Astfel, la momentul respectiv, a devenit unul dintre cei mai mari comercianți ai lumii, în locul țărilor implicate în război. Până atunci, produsele pe care le exporta Japonia erau în primul rând orezul și mătasea, dar odată cu acest război a început să exporte și produse comerciale. Datorită afacerilor din timpul războiului s-a născut clasa celor proaspăt îmbogătiți. De atunci, japonezii au putut călători în Europa pe banii lor, sau pe banii părinților, lucru imposibil până la acel moment, pentru că ei puteau pleca în străinătate doar pe banii statului. După cum am văzut, până la Primul Război Mondial, Japonia a fost o țară foarte organizată, apoi s-a împrăștiat prin Europa, ceea ce înseamnă că după efortul de modernizare și de protejare a



O oglindă a Osakăi
Heisei Nakamura-za
FITS 2008

țării, a început decăderea. În plus, în 1923 are loc marele cutremur din Tokyo.

În cazul teatrului, nu au fost trimiși în străinătate studenți pe banii statului. În același timp, este vorba despre o perioadă în care nu existau aparate video și evident, nu existau casete. Dacă este vorba despre muzică, atâtă vreme cât există instrument, partitură și o persoană care să predea, efortul de a trimite studenți la studiu în străinătate merita făcut, însă în privința teatrului, deoarece reprezentarea nu poate fi văzută, nu avea niciun sens.

Studenții japonezi trimiși în străinătate la vremea respectivă, mergeau în fiecare seară să vadă aceeași reprezentare la Paris, la Teatrul Odeon, ori la Moscova și își luau notițe, apoi încercau să imite ceea ce notaseră. Pentru a realiza o reprezentare care să imite cât mai bine mișcările actorilor din Europa,

actorii japonezi își puneau peruci cu păr blond și un nas fals care să semene cu nasul europenilor, dar nu făceau acest lucru în mod ironic, ci foarte serios.

În 1960, Teatrul din Moscova a susținut, pentru prima dată, o reprezentare în Japonia și, se pare că la vremea respectivă, oamenii de teatru japonezi au fost foarte mirați, în primul rând datorită talentului actorilor.

Japonezii se pricep foarte bine să imite produsele americane sau europene, cum sunt computerele, cu specificația că le-au adaptat și îmbunătățit. Cu arta nu se poate face, însă, același lucru, pentru că orice formă de artă este influențată de limba și cultura țării în care se manifestă.

Pentru japonezii care erau activi în viața culturală pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, sau în perioada anilor '20, modernizarea însemna în primul rând

occidentalizare, iar acesta nu este neapărat un lucru rău. Pentru Europa, anii 1920 au însemnat o perioadă de înflorire culturală. De asemenea, este o perioadă în care în Japonia intră diverse curente, precum expresionismul german, dadaismul sau suprarealismul. La vremea respectivă, la Teatrul Mic din Tsukiji, aveau loc reprezentări ale textelor dramatice numite „teatrul nou”, acum învechite pentru tinerii oameni de teatru, dar la vremea respectivă era o mișcare de avangardă. În zilele noastre, foarte mulți dramaturgi din Asia, când scriu texte dramatice le scriu în limba engleză sau în diverse limbi de circulație internațională.

Pentru a ajunge la maturitate, modernității îi trebuie o perioadă lungă de timp. În cazul muzicii sau al literaturii, după pătrunderea în Japonia, într-o perioadă de 30-40 de ani, au ajuns să dezvolte câteva forme specifice Japoniei. Teatrul însă începe să pătrundă în 1924 și la puțin după aceea, în 1930, Japonia începe alunecarea către fascism. Prin urmare, liberatea de expresie care exista în anii 1920 dispare treptat, iar oamenii de teatru au fost nevoiți să aleagă una dintre cele două alternative posibile. Prima dintre ele a fost rezistență. Mulți oameni de teatru activează în teatrele itinerante care călătoresc atât în interiorul Japoniei, cât și în diverse țări din Asia și care se aflau sub control japonez. Este ușor să criticăm această opțiune acum, însă pentru oamenii de teatru din vremea respectivă era una dintre puținele modalități de supraviețuire. Pentru români care până acum douăzeci de ani s-au aflat într-un regim politic opresiv cred că e ușor de înțeles. Pentru oamenii de teatru este mai greu decât pentru scriitori, pentru a supraviețui, aceștia au de ales între a se împotrivi guvernului sau a fi de partea lui.

Al Doilea Război Mondial s-a terminat în 1945. Oamenii de teatru comuniști care fuseseră închiși au fost eliberați. Acești oameni care sunt eliberați după cel de-al doilea Război Mondial sunt cei care fac parte din mișcarea principală a teatrului din vremea respectivă, iar cei care fuseseră de partea guvernului în război, devin mai puțin importanți. O diferență importantă dintre Germania și Japonia este că în Japonia oamenii de teatru care au colaborat cu regimul sunt iertați și, până la urmă, acceptați în lumea teatrului. În literatura de după cel de-al Doilea Război Mondial, specia genului epic care devine cea mai importantă este romanul. În ceea ce privește teatrul, în comparație cu romanul, sunt foarte puține texte dramatice care să descrie experiența războiului și care să o transforme într-o experiență universală. Așadar, cei care ajung să fie foarte importanți în mișcarea teatrală din Japonia de după cel de-al Doilea Război Mondial, cei care au fost închiși în timpul războiului, sunt foarte serioși și foarte onești. Însă, deși știu că această apreciere poate părea destul de dură, oamenii serioși și onești nu pot scrie texte foarte interesante. Apoi, pe de altă parte, de vreme ce fuseseră închiși sau nevoiți să stea ascunși, în textele lor se simte foarte mult ranchiuna, au influențe ideologice foarte puternice.

Teatrul nou din Japonia nu a avut timp să ajungă la maturitate ca teatru modern, ci prin intermediul diferitelor forme culturale importate din Occident, care după trecerea timpului, ajung la maturitate și sunt asimilate de specificul japonez.

În continuare se va face trecerea de la teatrul modern spre teatrul contemporan. În Japonia înțelegerea teatrului modern se face prin termenul de „shingeki”, care, potrivit primei ideograme, înseamnă

„nou” și care a fost folosit așa pentru a face diferența față de formele tradiționale de teatru, precum Nô sau Kabuki.

În teatrul modern se pune accent pe psihologie, este un teatru logocentric. În teatrul contemporan pathos-ul sau erosul sunt concepte care stau la baza tehnicii actorului. În Japonia există diverse forme de teatru tradițional care au în centru istoria sau istoricitatea. Ideea de bază este că dacă tatăl sau bunicul au făcut un anume gest, el trebuie făcut în continuare la fel. Acest lucru nu este neapărat greșit.

Actorii de Nô sau Kabuki încep pregătirile de la vîrsta de doi sau trei ani. Evident, este imposibil ca un copil de doi sau trei ani să facă analiză psihologică. În ceea ce privește modalitatea de antrenament, dacă mișcările sunt prea ample, sau prea mici, este atenționat, este lovit, sau dacă a reușit până la urmă ampolarea mișcării, este lăudat. Teatrul Nô este un tip de teatru care a început acum șase sute de ani, dar care și acum se joacă la fel, cu aceleași mișcări, cu același stil interpretativ. Dacă în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea existau foarte multe texte și foarte multe trupe de teatru Nô, în zilele noastre mai sunt doar patru. Cu alte cuvinte, numărul de mișcări permise în Teatrul Nô este foarte redus, iar pentru actorii care joacă acum teatrul Nô este imposibil să le schimbe.

Teatrul contemporan pornește de la critica adusă teatrului modern, iar ideea de pornire este că oamenii nu vorbesc chiar atât de rațional. Este vorba despre o mișcare, care, evident, nu s-a dezvoltat numai în Japonia, ci în toată lumea. Faptul că față de teatrul modern, această mișcare apare ca anti-modernă este, în primul rând, o influență a Occidentului, a Europei. Mă întreb dacă nu cumva nu se pune accentul prea mult pe interpret. Și noi am pornit de la întrebarea dacă oamenii vorbesc

într-atât de independent. În mod normal, vorbim independent, în același timp însă, suntem preocupați de spațiul în care ne aflăm și de cât de mult înțeleg ceilalți din ceea ce încercăm să spunem. Acest lucru este o descoperire a modernității europene. Dar noi nu vorbim întotdeauna 100% independent, ci suntem influențați și formați într-o oarecare măsură de mediu.

Astfel, una dintre caracteristicile teatrului japonez este faptul că a fost importat din Europa, însă, un lucru care poate fi considerat o problemă, este faptul că până și felul în care sunt scrise textele, până și didascaliile, a fost copiat. Din punct de vedere gramatical, limba japoneză este foarte diferită de limbile europene. Structura ei seamănă, de exemplu cu finlandeză, maghiara sau turca, cu alte cuvinte limbi uralo-altaice. Una dintre caracteristicile principale este că ordinea cuvintelor este liberă. În limba japoneză nu se prea folosesc accente. În general discursul este plat, fără intonații, fără accente.

O altă critică ce poate fi adusă teatrului contemporan este că aceste texte au fost scrise imitând, în mare măsură, felul în care se scriu textele în Occident și, prin urmare, când actorii le reprezentau, erau nevoiți, pentru a scoate în evidență anumite detalii din replici, să adauge intonații sau accente care sunt nefișești pentru limba japoneză și, în felul acesta, textul spectacolelor s-a îndepărtat de limba vorbită.

Odată cu intrarea în secolul al XXI-lea au început să apară diverse teatre și trupe de teatru care au preluat toate aceste idei.

*traducere simultană de Shigehito Shiga
text cules de Claudia Maior*



Alexandra Pâzgu

Teatrul contemporan japonez. Întâlnire cu Masahiro Yasuda și compania sa – Yamanote Jijosha

Scurtă istorie a teatrului japonez contemporan sec. XIX- sec. XX

Restaurarea Meiji în anul 1868 marchează începutul epocii moderne în Japonia, iar evenimentele culturale, politice și sociale își pun amprenta asupra direcțiilor din teatrul clasic japonez. Destinderea relațiilor cu vestul influențează formele teatrului kabuki, no, kyogen și bunraku. Modernizarea teatrului japonez se plasează sub imperiul unei continue concurențe între două variante de modernizare a teatrului: prima propunere este cea a revigorării formelor din teatrul clasic japonez, iar cea de-a doua se referă la înnoirea teatrului prin preluarea modelelor teatrale din vest.



Masahiro Yasuda

O oglindă a Osakăi
Heisei Nakamura-za
FITS 2008





Actorul Morita Kan'ya XI în rolul lui Saitō
Tarozaemon Toshiyuki în drama *Ôtô-no-Miya*
Asahi no Yoroi (Utagawa Toyokuni III, 1860)

Astfel, se explică apariția unor forme hibride, cum ar fi, *shin-kabuki* (*Noul kabuki*) sau *shinpa* (*Noua școală*), care aduc creația teatrală la un moment de compromis artistic solidificat de folosirea dramaturgiei vestice ca sursă de inspirație pentru romantizarea și amprenta melodramatică în piesele clasice japoneze, jucate de actori de kabuki, dar și de actori amatori.

„Proiectele acestei societăți nu s-au realizat pe deplin dar, ca o reacție, în 1888, s-a înființat teatrul Shimpa, format de un grup de studenți și activiști democrați, opozanți ai guvernului. Ei au reprezentat opere satirice denunțând acțiunile potentatilor, inspirându-se din operele lui Dumas și Hugo. În acea perioadă s-a montat pentru primă oară în Japonia *Wilhelm Tell*

de Schiller. Sub presiunea guvernului și luptând cu greutăți financiare, Shimpa a decăzut treptat, cedând mai întâi criteriului comercial, apoi spiritului militarist – în timpul războiului din 1894 – și capotând lamentabil într-un repertoriu facil de comedie burgheză sau de melodramă lacrimogenă. Dar spiritul modernizării nu poate fi înăbușit și, în 1902, sub imboldul tinerii intelectualități, se formează alte două teatre: *Societatea Artelor Literare* și *Teatrul Liber Japonez*. Primele spectacole montate au fost programatice: *Hamlet* la primul, *J. G. Borkman* de Ibsen la al doilea. Urmează, cu succes diferit, *Nora*, *Azilul de noapte*, *Salomeea*, *Mona Vanna* etc.

Modernizarea teatrului nipon a fost inițiată pe la începutul reformei Meiji, când un actor de Kabuki, Morita Kanya, a adus pe scena japoneză adaptări, foarte libere, după drame și romane europene. Efortul lui, susținut de guvernul de atunci, decis să „europenizeze” țara, s-a oficializat prin înființarea în 1886, de către un consilier al ministerului de interne, a unei societăți pentru reforma teatrului, societate ce și-a luat ca model Comedia Franceză, dorind «să reprezinte opere nobile, scrise de dramaturgi și literați reputați, cu subiecte din actualitate, reprezentate în fața unui public de calitate!»¹

Observăm că modernizarea teatrului are loc în multe etape și cuprinde atât conținutul pieselor, cât și alegerile privind reprezentarea lor.

The Cambridge Guide to Asian Theatre împarte istoria teatrului japonez modern în câteva perioade distințe: 1887-1928, bazele teatrului modern; 1928-1945, modernismul politic și ortodox; 1960-1973, refuzul modernismului; 1973-prezent,

¹ <http://ionlucian.blogspot.com/2010/05/introducere-in-teatrul-japonez.html>

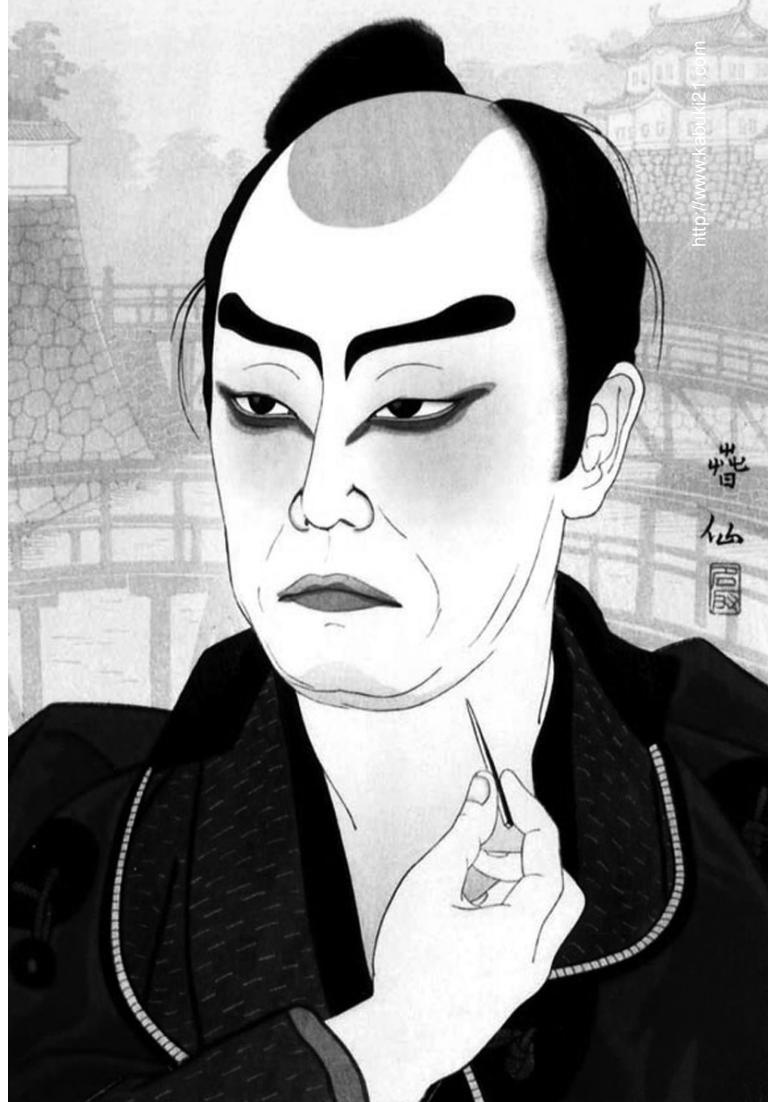
diversificări.² În această perioadă s-au format două trupe aferente celor două viziuni de revigorare a teatrului: *Bungei Kyokai* (Societatea Artelor Literare) a fost înființată în 1906 de Tsubouchi Shoyo, unul din traducătorii cei mai importanți ai lui Shakespeare și un susținător convins al modelului de modernizare a dramei cu ajutorul literaturii, iar cea de-a doua trupă, *Jiyo Gekijo* (Teatrul Liber, denumit după *Teatrul Liber* al lui Antoine) creată în 1909 de Osanai Kaoru și Ichikawa Sadanji, actor de kabuki, care erau partizanii modernizării prin crearea unui nou stil actoricesc.

Una dintre cele mai importante companii înființate în Japonia în 1923 este *Tsukiji Shogekijo*, care, deși a fost desființată din motive politice, a constituit un pas important în evoluția dramei moderne, prin susținerea noului teatru numit *shingeki*. David Goodman susține, în introducerea la *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, că inițiatorii *shingekii* și-au dorit o ruptură totală față de tradiție. Goodman crede că accentul pus în teatrul *shingeki* pe realism și naturalism și accentele politice de stânga reprezintă o ruptură nu numai față de trecutul teatral, dar față de toată moștenirea culturală a Japoniei.³

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, un număr considerabil de autori și regizori asiatici călătoresc în Europa și America unde iau contact cu teatrul vorbit și cu teatrul realist. Avându-i ca sursă de inspirație pe Ibsen și Stanislavski, ei revin

2 Kevin, J. Wetmore, *Moderne Japanese Drama in English*, în *Asian Theatre Journal*, vol. 23, nr.1, pag. 179-205, University of Hawaii Press, 2006 (James R. Brandon, *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press)

3 Ibidem (David Goodman, *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The return of the Gods*)



Ichikawa Sadanji II în rolul lui Marubashi Chuya în drama *Keihan Taiheiki* (Natori Shunsen)

în țările natale pentru a crea un teatru modern, realist.⁴

„Anul 1943 reprezintă un fel de eliberare pentru oamenii de teatru. Ei s-au reunit în trei grupuri: *Shinkyo*, *Haiyu-za* și *Bungaku-za*.

După ce au montat *Livada de vișini* de Cehov, aceste companii și-au urmat fiecare propriul drum de modernizare. S-au format companii tinere, s-au organizat asociații ale spectatorilor-muncitori și către 1955 teatrul modern și-a atins punctul de apogeu. Companiile *Shinkyo* – devenită *Mingei* (cu *Moartea unui comis-voiajor*), *Haiyu-za* (cu operele lui Kobo Abe) și *Bungaku-za* (cu *Viața unei femei* de Kaoru Morimoto) obțin adeziunea marelui public. Acest succes

4 James R. Brandon, *The Cambridge guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press



Yukio Mishima

naște o nouă tendință: cîțiva administratori ai teatrelor comerciale încep să se intereseze de repertoriul modern. O trupă de tineri *Nissei* condusă de Keita Asari obține un mare succes cu *Andromaca* de Racine și cu *Ondine* de Giraudoux. O altă tendință reunește companiile de avangardă care, deși lipsite de stabilitate economică și ideologică, conturează o viziune nouă asupra teatrului viitorului. Dintre cele mai promițătoare cităm: *Tenjo Sajiki*, animată de poetul Shuji Terayama, *Wase Dasho-Gekijo*, condusă de Tadashi Suzuki și *Jokyo-Gekijo*, a actorului Jurocara.⁵

În anii 1960, după eșecul tratatului de securitate încheiat între USA și Japonia, și-a făcut apariția o nouă formă de teatru, numită de unii *angura* (o adaptare japoneză a termenului de *underground*),

⁵ <http://ionlucian.blogspot.com/2010/05/introducere-in-teatrul-japonez.html>

sau de alții *post-shingeki* sau *shogekijo undo* (*Little Theatre Movement*). Această nouă formă dorea o restabilire cu specificul japonez și cultura premodernă. O figură importantă, care se evidențiază în această perioadă, este Yukio Mishima: nu împărtășește viziunea de stânga a mișcării *angura*, dar are în comun multe teme regăsite și în dramaturgia *angura*. Deși Mishima nu se regăsește în crezul altor grupări contemporane, ei împărtășesc aceeași nevoie urgentă, de a găsi mijloace de exprimare a nou formatei identități japoneze. Demersul lor este activat de evenimente politice și de dorința de a găsi un sens în urma Războiului al Doilea Mondial, al bombelor atomice de la Hiroshima și Nagasaki și a eșecului marxiștilor.

A urmat o perioadă de pluralism modern, teatrul intercultural amestecând tehnici tradiționale cu tehnici moderne, producții postmoderne, extravagante în genul music-hall-ului de pe Broadway, realism și forme tradiționale care coexistă în teatrul japonez. Unii regizori, precum Suzuki Tadashi și Ninagawa Yukio, sunt cunoscuți pe plan internațional, în timp ce alții, precum Noda Hideki, sunt foarte cunoscuți în Japonia, dar mult mai puțin în afara țării lor. Deși în ultimii ani a existat un număr considerabil de traduceri ale pieselor japoneze, dramaturgia contemporană japoneză rămâne vag cunoscută în Europa și America, timp în care pe scenele din Tokyo se prezintă atât adaptări ale textelor dramatice din Europa și America, cât și traduceri în japoneză ale acestora, producerea de spectacole bazate pe dramaturgie japoneză este aproape inexistentă în teatrele din vest.

Pentru o privire mai cuprinzătoare asupra dramei moderne japoneze vezi scrierile lui David Goodman, J. Thomas Rimer, Brian Powell și James Brandon.⁶

⁶ James R. Brandon, *The Cambridge guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press, traducere proprie a autoarei

Secolul XXI

Formele artistice tradiționale ale Japoniei au fost recunoscute de UNESCO drept capodopere ale patrimoniului oral și imaterial al umanității. Teatrul Nō a primit acest titlu în anul 2001, fiind urmat de Bunraku în 2003 și Kabuki în 2005. Începând cu anii 1990, inițiativa de redescoperire a culturii japoneze tradiționale a adunat audiențe tot mai mari. Este de la sine înțeles că aceste forme întruchipează elemente culturale care țin de identitatea culturii japoneze, care vor dăinui în istoria umanității și datorită mărcii de universalitate pe care o posedă.

Despre teatralitatea jocului oriental, Ariane Mnouchkine afirmă în 1989: „Teoriile orientale i-au marcat pe toți oamenii de teatru. I-au marcat pe Artaud, pe Brecht și pe toți ceilalți deoarece Oriental este leagănul teatrului. Acolo trebuie căutat, aşadar, teatrul. Artaud spunea: «Teatrul este oriental». Această reflecție are o bătaie foarte lungă. (...) Aș spune că actorul caută totul în Orient. În aceeași măsură, caută mitul și realitatea, interioritatea și exterioritatea, acea faimoasă autopsie a inimii prin intermediul corpului. Tot acolo trebuie căutate și non-realismul, teatralitatea.”⁷

Așa cum am arătat mai sus, începând cu perioada Meiji (1868-1912), evoluția teatrului japonez a parcurs mai multe etape de transformare și poate nu greșim comparând acest proces cu cel al



Monumentul *Tsukiji Shogekijo* (Teatrul Mic Tsukiji) în Chuo-ku, Tokyo

dezvoltării teatrului european. Progresul în teatrul contemporan japonez și trecerea de la un curent la altul în teatrul european, s-au produs ca o reacție la formele deja existente, care, odată cu evoluția culturii și civilizației, au devenit învecinate. De aici necesitatea de forme și experimente noi.

În Japonia, Shinpa⁸ (Noua școală) s-a născut ca o reacție la Kabuki, Shingeki (Noul Teatru, sau teatru în stil vestic) a apărut ca o reacție la Kabuki și Shinpa, a urmat Shogekijo (Teatrul mic), ca reacție la Shingeki. Datorită acestui istoric, atunci când vorbim despre „teatrul japonez”, vorbim despre o multitudine de genuri care există simultan, începând cu teatrul tradițional japonez și ajungând la teatrul comercial, la Shogekijo sau teatrul ca și componentă a programelor educaționale. Aceste genuri sunt de sine stătătoare și,

7 Josette Feral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, editura ArtSpect, Oradea, 2009, p.45

8 *Theater in Japan. An Overview of Performing Arts and Artists*, The Japan Foundation, 2008

exceptând câteva colaborări, aproape că nu există punți de legătură între ele.

Dintre aceste mișcări, Shogekijo (apărut în anii 1960), a constituit forța

Titus Andronicus - Compania Yamanote Jijosha
FITS 2009



© Scott Eastman

principală în crearea de teatru contemporan și continuă, chiar și în ziua de astăzi, să producă noi talente. Nevoia existenței acestei mișcări a constituit-o dictatura teatrului Shingeki, care reprezenta singura

posibilitate de a face teatru și se baza pe un model de sorginte realistă. Shogekijo și-a recrutat partizanii din rândul artiștilor nemulțumiți de teatrul existent, din rândul membrilor noilor companii de teatru underground și din rândul trupelor de teatru studențești.

Cu puține excepții, Shogekijo este o activitate de amatori, aflați în căutarea unor forme de exprimare personale. Companiile sunt conduse, în majoritatea cazurilor, de personalități puternice, de artiști multi-talentați care își asumă simultan rolurile de dramaturg, regizor și prim actor. La solidificarea acestui stil au contribuit cinci generații de artiști.

Prima generație de Shogekijo include nume cunoscute precum Terayama Shuji, Suzuki Tadashi (primul director artistic al Centrului de arte performative Shizuoka), Ninagawa Yukio (actualul președinte al Toho Gakuen College of Drama and Music și director artistic al Teatrului de artă Sainokuni Saitama) care, împreună cu alți artiști și profesori de la centrele universitare importante din Tokyo și Kyoto, au adus Shogekijo în fruntea mișcărilor de avant-gardă în teatru. Această primă generație avant-gardistă, de natură intelectuală și experimentală este caracterizată de un puternic spirit de anti-establishment și anti-Shingeki. Majoritatea reprezentanților lucrează acum în companii proprii sau ca profesori în universități, creând un nou spațiu pentru artele reprezentative contemporane.

Anii '70 au marcat apariția celei de a doua generații Shogekijo, odată cu înființarea companiei Tsuka Kohei, care a impus un stil de comedie autoparodică, având ca țel exprimarea oricărei dorințe omenești, atâtă timp cât aceasta deține un strop de demnitate. Acest stil a instituit teatrul ca divertisment, asigurând astfel accesul și adeziunea marelui public.

Printre reprezentanții celei de a treia generații se numără nume precum Noda Hideki și Kokami Shoji, provenind din rândul foștilor studenți ai școlilor de teatru din anii 1980. Teatrul lor s-a evidențiat prin subiecte contemporane și stiluri de *performance* puternic individualizate, care au atras publicul Tânăr, marcând astfel momentul definit de mass media ca *boom*-ul teatrului Shogekijo.

În anii 1990, majoritatea acestor companii s-au dizolvat, iar Agenția pentru Cultură (Agency for Cultural Affairs) și-a extins bursele artistice incluzându-i și pe artiștii Shogekijo. Noul val a fost atras de teatrul comercial și alte canale de mass media.

Următorul episod în dezvoltarea teatrului Shogekijo l-a constituit noul gen de teatru „Quiet Theatre”, reprezentat de spectacolele lui Oriza Hirata, un dramaturg și regizor bine cunoscut acum și în Europa (vezi *Tokyo Notes*, reprezentat la teatrul *Les Tanneurs*, Bruxelles, 2008⁹, dar și în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în 2010). Oriza Hirata, alături de alți dramaturgi și regizori, au contribuit la schimbarea conceptului de companie și de afirmare a personalității artistice individuale prin intermediul unei companii. Cea de-a cincea generație Shogekijo este constituită din artiști care se afiliează și colaborează în funcție de proiecte. Această inițiativă este susținută de multe teatre din zona metropolitană a Tokyo-ului. Astfel, mulți actori cunoscuți Tânărului public se asociază și crează împreună spectacole. De asemenea, o etapă importantă este emanciparea teatrului regional/provincial. Artiști precum Inoue Hidenori și Makino Nozomi și-au început munca în anii 1980, dar au devenit

⁹ <http://www.bellone.be/fr/ressources/details/plays/528681>

cunoscuți abia începând cu sfârșitul anilor 1990. „Au început să apară dramaturgi și regizori aparținând noului teatru în Osaka



Oedip Rege - Compania Yamanote Jijosha
FITS 2010

și Kyoto. Ogimachi Museum Square, teatru din Osaka, închis în 2003, și Itami Ai Hall, teatru public din prefectura Hyogo, sunt două teatre Shogekijo care au susținut descoperirea și afirmarea de

noi talente. În 1994 s-a înființat OMS Drama Award pentru stimularea noilor dramaturgi, care a devenit, între timp, o certitudine a talentului și o poartă spre succes. Printre câștigătorii acestui premiu se numără și Matsuda Masataka, Suzue Toshiro și Iwasaki Masahiro.

Alte mărci ale Noului Teatru sunt creșterea popularității workshopurilor și practica audițiilor deschise publicului. Criza economică a afectat și economia japoneză, iar datorită devalorizării pieței imobiliare, în Tokyo se găsesc foarte multe clădiri nefolosite, spații care constituie o încurajare și un nou stimulent pentru creația teatrală de amatori. În mod sigur, aceste coordonate vor contribui în vreun fel la dezvoltarea Shogekijo din următorii zece ani.”¹⁰

10 *Theater in Japan. An Overview of Performing Arts and Artists*, The Japan Foundation, Japonia, 2008, fragmente traduse de autoare

Teatrul japonez contemporan în România

Așa cum prezența principalelor coordonate ale teatrului vestic au influențat evoluția teatrului japonez din ultimele două secole, teatrul asiatic a constituit o continuă sursă de inspirație și pentru artiștii de pe continentul nostru. Începând cu Antonin Artaud, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, artiștii europeni găsesc, se pare, surse inepuizabile de inspirație în practica teatrului oriental. Rețeaua festivalelor de artele spectacolului din Europa a asigurat în ultimii ani schimbul de experiență între culturi și prezența companiilor asiatice în spațiul teatral european.

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a găzduit în repetate rânduri artiști și companii de teatru japoneze, cel mai recent exemplu fiind compania Yamanote Jijosha, coordonată de regizorul și actorul Masahiro Yasuda. Compania a fost invitată



Masahiro Yasuda - workshop cu actori ai Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu



Masahiro Yasuda – workshop cu actori ai Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu

în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu de două ori: în 2008 cu spectacolul *Titus Andronicus* și în 2010 cu *Oedipus Rex*.

Specificul acestei companii constă în linia originală impusă de creatorul companiei Masahiro Yasuda – descendent al mișcării numite „Noul Teatru”. De la înființarea sa în 1984, până în prezent, compania a experimentat diferite stiluri și tehnici de joc, printre care și metoda denumită „hiper-colaj”, care s-a constituit din experimentarea înscenării simultane a mai multor texte și din care a rezultat conștientizarea nevoii unei noi gramatici în teatrul contemporan japonez. În momentul de față, compania este renumită pentru stilul propriu de joc „yojohan”, creat de regizorul Masahiro Yasuda, cu intenția de a oferi o metodă teatrală care să reprezinte spiritul noii generații japoneze, aflată la răscrucea dintre strictețea impusă de tradițiile și greutatea moștenirii culturale a Japoniei, cu ritmul alert și

spațiul restrâns de acțiune de care dispune contemporaneitatea.

Compania este recunoscută și pentru punerea în scenă a diferitelor texte europene, ori pentru reinterpretarea textelor clasice japoneze. Printre producțiile companiei se numără: *Titus Andronicus*, după William Shakespeare (1999); *Hangonko* (1999); *Pasărea albastră* după Maurice Maeterlinck (2000); *Botandoro* (2001), o cunoscută poveste cu stafii spusă de Sanyutei Encho în secolul al XIX-lea; adaptarea faimoasei piese no, *Dōjyōji* (2004) etc.

De vorbă cu Masahiro Yasuda

În octombrie 2010, a avut loc la Sibiu un workshop de teatru susținut de regizorul și actorul Masahiro Yasuda, director al companiei japoneze Yamanote Jijosha, la care au participat actorii Teatrului Național „Radu Stanca”. Atelierul a constat în zece

zile de antrenament corporal și vocal, susținut de artist. Actorii români au luat parte la exerciții și au experimentat noi metode de încălzire.

În interviul care urmează, (Sibiu 6/10/2010), am încercat să ne apropiem mai mult de specificul teatrului japonez contemporan și să înțelegem în ce constă individualitatea companiei lui Masahiro Yasuda. Interviul a fost posibil datorită traducătorului Shigehito Shiga, care și-a îndeplinit cu succes funcția de interpret și căruia îi mulțumim.

Masahiro Yasuda - însemnări despre un parcurs

Este miercuri dimineața într-o zi de octombrie. Cum ar arăta această zi dacă v-ați petrece-o acasă?

Dacă aş fi în Japonia, trei zile din săptămână predau la facultate. Celelalte trei zile regizez sau fac antrenament cu actorii mei de la companie. În general, sămbătă și duminică plec în provincie ca să susțin workshopuri sau conferințe. *Cum se îmbină predatul cu funcția de director artistic al companiei și cu cea de regizor?*

În Japonia, marea majoritate a companiilor sunt private. Pe lângă roulurile de director al companiei, regizor și profesor, eu sunt și administratorul companiei și mă ocup de găsirea de finanțări.

În fiecare zi am de îndeplinit sarcini administrative, trebuie să discut cu cei responsabili de fonduri. Sunt solicitat de toate aceste activități. Unde este nevoie mai mare de mine acolo mă duc. Nu am un echilibru. Încă nu am ajuns să am o rutină în ceea ce fac.

Ce se întâmplă când plecați de acasă? E vacanță?

Nu există așa ceva (*râde*). Înainte de a pleca, trebuie să las treburile rezolvate. Și când mă întorc, se acumulează, deci trebuie să mă ocup de ele la întoarcere. Chiar și de data aceasta, am venit de acasă cu niște sarcini de rezolvat. Dar programul este plin și nu ajung să mă ocup de tot ce mi-am propus. Așa că voi vedea la întoarcere.

Ce înseamnă acasă pentru dumneavoastră? Unde este acasă? Este o chestiune de limbă?

Bineînțeles că acasă este Japonia. Eu sunt din Tokyo. Sunt un cetățean al Tokyo-ului. Acasă este Tokyo.

Până acum cincizeci de ani, Japonia a fost închisă, fără contacte cu străinătatea. Japonia a avut o cultură proprie. Noi ne-am dezvoltat cultura proprie. Acum cincizeci de ani, datorită schimbării orientării guvernamentale, Japonia a deschis granițele și am primit multe influențe din Europa și Statele Unite.

De când m-am născut, acasă aveam jumătate din camere în stil japonez, tatami, unde ne aşezam direct jos, iar cealaltă jumătate era în stil european – camera cu parchet. Jumătate din casă este japoneză, jumătate tradițională. Așa e și viața mea, împărțită între aceste culturi. În teatru e la fel. Jumătate lucrez cu opere japoneze, jumătate cu opere europene.

Am citit pe site-ul dumneavoastră (<http://www.yamanote-j.org/english/index.html>), o afirmație care mi-a rămas în minte: „The aim of theatre is to rediscover yourself as a historical presence” (Scopul teatrului este să te redescoperi pe sine și prezență istorică). La ce vă referiți cu această afirmație?

În viața de zi cu zi nu suntem conștienți de faptul că noi constituim o parte a



istoriei. În viață, în afara scenei, un om simplu nu găsește un punct comun cu Oedip. La teatru, ca spectator sau ca om de teatru avem șansa să ne confruntăm cu Oedip și să împărtăşim puncte de vedere: ce înseamnă viață, sau ce este existența umană. Asta este teatru. Și poate devieze un pic de la temă, dar vreau să adaug: noi trăim sub influența materială. Suntem atrași de interesele materiale din jurul nostru: de exemplu somnul, foamea sau o fată frumoasă. Trăim cu asemenea dorințe. Din această cauză în lume se întâmplă confruntări, război. Oamenii trăiesc cu dorințe, pofte. Datorită dorințelor materiale, oamenii au început distrugerea mediului. Teatrul are o funcție specifică. Omul trăiește cu nostalgia trecutului și poate învăță din trecut. Dar nu putem privi lumea actuală cu ochii din trecut. Noi trăim cu pofte. Prin teatru ne putem privi situația actuală cu ochii din trecut. Reflecția trecutului. Teatrul are această conștiință prin care ne putem privi din exterior. Dacă teatrul reușește să aibă influență

asupra oamenilor, atunci devenim mai generoși și ne putem analiza mai obiectiv, putem să ne analizăm prin prisma evenimentelor din trecut. De ce repet așa de mult teme precum războiul, confruntările și distrugerea mediului înconjurător?! Pentru că teatrul nu ajunge încă la toți oamenii. Doar unii resimt această autoanaliză asupra vieții. Sper că prin teatru pot să opun rezistență celor responsabili de aceste probleme. Teatrul este pentru mine o confruntare.

Deci susțineți că istoria poate acționa ca o oglindă a viitorului?

Da, exact.

Parcurs teatral - caracteristicile unei companii de teatru contemporan japonez

Vă aduceți aminte de prima întâlnire cu teatrul? Cui i se datorează ea și ce fel de

schimbări a produs această întâlnire în parcursul dumneavoastră?

(Râde. Oooo....)

Am mai multe etape. Când eram elev, aveam vreo șaisprezece ani când un prieten de-al meu m-a invitat la un spectacol. Am vizitat un cartier foarte mare din Tokyo, în care exista un loc mic, un spațiu de teatru, unde se cântă uneori și jazz, un fel de LiveHouse. Până atunci am fost membru într-un club de tenis, și nu aveam nici un interes față de teatru. Noul Teatru, susținut printre alții de Terayama Sushi, a apărut prin anii '60. Deci când aveam eu șaisprezece ani... exista deja acest gen de teatru și avea o influență mare asupra lumii teatrului. Acest spectacol era sub influența Noului Teatru.

Era, deci, un spațiu foarte mic, în care erau cam douăzeci de actori pe scenă, în îmbrăcăminte de zi cu zi, cu o formăție muzicală. Am fost impresionat. Era ceva nou. Nu mă interesa teatrul, dar când am intrat acolo, am crezut că am greșit că m-am dus și am vrut să plec. Dar prietenul meu nu m-a lăsat să plec. Am rămas până la sfârșit și mi s-a părut interesant. Și de atunci m-am dus în fiecare lună acolo. Dar nu m-am gândit niciodată să joc. Ideea mea era să devin un om de afaceri și să fac afaceri în toată lumea.

Dar de prima întâlnire cu teatrul european, ce puteți să ne spuneți? Ce impresie v-a produs?

A fost odată cu prima vizită în Europa, după vîrsta de treizeci de ani. Prima plecare cu compania în interes teatral a fost acum cincisprezece ani, când am participat la festivalul de la Avignon din Franța. Am fost impresionat de mărimea festivalului și de numărul mare al

companiilor prezente. Marea majoritate n-a fost interesantă, dar am găsit câteva spectacole reușite.

Atunci am descoperit că eu sunt japonez. Că sunt diferit de ceilalți de la festival. E normal. Dacă trăiești în Japonia nu descoperi că ești japonez. De ce?

România, de exemplu, este încunjurată de vecini, alte nații. În Japonia trăiesc numai japonezi, ne lipsesc influențele. Dacă nu te duci în străinătate nu prea apare conștiința de japonez. De aceea după ce m-am întors din Avignon, am început să văd spectacole tradiționale: kabuki, no. Poate nu puteți crede, dar mulți tineri, oameni de teatru tineri, nu sunt interesați de teatre tradiționale. La teatru tradițional se duc doar cei mai în vîrstă.

Cum ați ajuns la concluzia și nevoia înfințării companiei Yamanote Jijosha?

Pentru faptul că am vrut să fac regie și am avut nevoie de o companie proprie. Altfel, nu am putut să fac regie. Eu am fost actor, nu sunt cunoscut ca regizor și nici o altă companie nu m-ar fi acceptat ca regizor. Am avut nevoie de propria mea companie pentru a fi regizor. Am vrut să am experimentul meu, laboratorul meu.

Critica teatrală are o importanță destul de mare în Europa, cum stau lucrurile în Japonia? Există vreun George Banu?

Această dimensiune nu este dezvoltată în Japonia. La Sibiu am primit multe critici și cronici, de care nu ne bucurăm în Japonia. Indiferent dacă se scrie de bine sau de rău – asta nu contează, calitatea cronicilor din România este foarte ridicată.

Ne puteți vorbi puțin despre compania dumneavoastră și despre specificul ei? Ce este „hyper collage”?



Camera Tatami

E o temă foarte dificilă. Am încercat să jucăm trei spectacole în același timp pe scenă. Toate personajele vorbesc în același timp. Un fel de haos. Căutăm o nouă formă de teatru. Spectatorii nu sunt interesați, chiar și actorii zic că nu înțeleg ce fac. Am încercat destul de mult timp această metodă. Prin aceste experimente am descoperit că trebuie să creăm o nouă gramatică pentru teatru, care poate înlocui teatru realist. Aceasta e rezultatul acestor experimente. La Avignon am descoperit că Europa are deja o tradiție mare de teatru realist și sunt foarte mulți actori buni, antrenați pentru asta. De aceea nu pot și nu încerc să îi imit pe ei.

Mi s-a făcut dor de ceea ce făceam atunci când am văzut spectacolele lui Purcărete. Experimentul lui Purcărete este o inovație.

Ce este „Yoyohan”?

Ar fi trebuit să vin cu tricoul de Yoyohan. (râde) Tatami, casa japoneză, este o cameră japoneză construită simetric, de dimensiune standardizată cu patru saltele și jumătate. Aproape doi metri pe un metru. Aici se ține ceremonia de ceai. Într-un spațiu limitat, mic, am vrut să realizez un spectacol grandios. În Japonia, dacă stai în picioare ai nevoie de jumătate de pat, dacă vrei să te culci ai nevoie de cel puțin un tatami. Am vrut ca spațiul de tatami să cuprindă întreaga lume. Simbolic, *Titus Andronicus* a fost conceput aşa. La companie am creat trei spații de genul acesta.

Ne puteți povesti căte ceva despre metoda „Yamanote”?

Actorii pot trăi mai multe straturi de viață. Teatrul realist este un strat al vieții. Actoria în stil Jojohan este alt strat. La

compania mea, actorii trebuie să joace pe mai multe niveluri. În afara repetițiilor de spectacol mai facem și alt gen de exerciții. La fel ca cele din cadrul workshopurilor de aici, sau actorii încearcă să imite oameni din afara teatrului.

Întâlnirea dintre culturi, workshopul de la Sibiu

Ce ați învățat de la actorii români?

Am găsit flexibilitate, curiozitate vizavi de gândirea mea.

Care credeți că este lecția cea mai mare pentru actorii români?

Am mai spus și în cadrul workshopului că lispește concentrarea asupra legăturii lor dintre interior și corp, legătura între stare și voce. Am impresia că ei sunt concentrați asupra jocului lor, dar că nu găsesc încă legătura lor cu starea interioară.



Masahiro Yasuda - workshop cu actori ai Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu

BIBLIOGRAFIE

- Brandon, James R.. *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press
Feral, Josette. *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, editura ArtSpect, Oradea, 2009
*** *Theater in Japan. An Overview of Performing Arts and Artists*, The Japan Foundation, Japonia, 2008
Wetmore, Kevin, J., *Moderne Japanese Drama in English*, în *Asian Theatre Journal*, vol. 23, nr.1, pag. 179-205, University of Hawaii Press, 2006

SURSE ONLINE

- http://www.personal.bogdanlazar.ro/html/periodea_meiji.html
<http://muse.jhu.edu/journals/atj/summary/v023/23.1wetmore.html>
<http://ionlucian.blogspot.com/2010/05/introducere-in-teatrul-japonez.html>
http://assets.cambridge.org/97805215/88225/excerpt/9780521588225_excerpt.pdf
http://www.demandezleprogramme.be/-Detail-agenda-?id_event=102
<http://www.bellone.be/fr/ressources/details/plays/528681>
http://www.performingarts.jp/E/overview_art/1005_06/2.html
<http://www.yamanote-j.org/english/index.html>



Foto: Ayako Myake



Dan C. Mihăilescu

Conferință

Dan C. Mihăilescu

29 mai 2010

FITS, ediția a XVII-a

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu prezintă publicului său, în fiecare an, o serie de conferințe importante ale unor personalități culturale de prim rang. Din dorința de a prezenta cititorilor noștri aceste importante documente, peste care, altfel, încet, s-ar fi așternut tăcerea și uitarea, *Jurnalul Artelor Spectacolului* propune un demers editorial inedit: publicarea conferințelor din cadrul Festivalului. Contribuim, astfel, la valorificarea, prin mijloace editoriale, a patrimoniului Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu.

Octavian Saiu:

Bine ați revenit! Continuăm această serie de conferințe extraordinare din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu cu un moment pe care eu personal îl așteptam cu nerăbdare, moment care îi va apartine lui Dan C. Mihăilescu. Am citit de curând o declarație a lui Nicolae Manolescu, care spunea că, dacă s-ar apuca acum să scrie din nou cronică

literară la zi, ar face-o *à la manière* de Dan C. Mihăilescu. Într-adevăr aşa cum știm cu toții, e important că îl avem pe Dan C. Mihăilescu între noi, cu atât mai mult cu cât dumnealui e un fel de om-spectacol – spectacolul cărților pe care le-a citit și pe care ni le oferă și nouă – dar este spectacolul acestei bucurii de a vorbi despre cultură.

Văd aici pe masă o carte apărută chiar în 1989 – *Întrebările poeziei*. De data aceasta, Dan C. Mihăilescu va vorbi despre întrebările teatrului; vom găsi oare la sfârșit răspunsuri sau... mai multe întrebări?

Dan C. Mihăilescu:

Poate și una și alta. Voi încerca să fiu un bufon cât mai înțelept! Vă mulțumesc în primul rând că vă aflați aici, recunosc că nu mă așteptam la aşa un public *hard* de specialiști, am crezut că vor fi tineri care deambulează prin Sibiul festivalier... Eu vin dinspre literatură, deci o să fiți îngăduitori, sper, cu amatorismul meu în teatru. Sunt pur și simplu un iubitor, un devorator de teatru, dar un necunosător, aşa cum sunt poate și unii dintre dumneavoastră și pe aceștia în mod special sper să-i provoacă astăzi în sensul cel mai bun.

Ce cauți aici? Eu, iubitorul și devoratorul de teatru, adică un amator în fond, față în față cu un public specializat. Dincolo de mica panică a întrebării, e o poveste.

Absolut din întâmplare, acum vreo două-trei luni eram în drum prin Sibiu și am trecut pe la domnul Chiriac (în acel birou am refuzat, pentru prima dată în viață și cu mare tristețe, un whiskey irlandez!) și l-am întrebat:

– Ce faceți cu festivalul?

– O să fie frumos, ne ocupăm de întrebările teatrului, interogația în teatru, metafizică, mi-a răspuns.

– Ah, asta e cartea mea din '89!

– Ce carte?!?!

– Cartea scrisă de mine în 1989, în iluzia infantilă că eram insurgenți, vezi Doamne. Am avut aşa o corniță de drac, în plin ceaușism, în vara lui '89 – anul cel mai înfiorător, când toți eram demențializați de dictatură – să scriu un elogiu al îndoielii.

Și de-aici s-a înnodat proiectul întâlnirii de azi.

De prin anii '80, de când am devenit cioranoman înrăit, am crezut în acea sintagmă-sentință a lui Cioran, că nu are convingeri decât cel care nu a aprofundat nimic în viață.

Cu natura mea duală, am fost dintotdeauna fascinat de interogație. Cartea mea de debut a fost despre *coincidentia oppositorum* la Eminescu. Sunt un om căruia îi place mereu să vadă și jumătatea cealaltă: când paharul este plin, să-l vadă gol și când este gol, să-l vadă plin. A existat mereu acest soi de „scrânciob” în viața mea și, cum ar spune același Cioran într-un fel de oximoron, sunt un fanatic al îndoielii. Niciodată nu pot să văd un lucru fără să văd reversul lui, nu pot să văd lumina fără umbra ei, chiar dacă îmi place povestea zen că numai celui care stă cu față la soare umbra îi cade în spate. Dar trebuie să știi, cum spunea Jung, că există umbra dinăuntrul nostru, există mereu dualitatea *lumea-de-jos* vs. *lumea-de-sus*. De aceea niciodată n-am iubit exclamativul, afirmativul. Chiar ca simbolism grafic, semnul exclamării este „ein Mann, ein Wort!” (*ein Mord* – cu adaosul mustos al lui Caragiu în rolul lui C. Tănase). Oamenii care pun cinci semne de exclamare într-un text sunt cei care morfolesc înăuntrul lor foamea de putere, de rectiliniu. Eu, dimpotrivă, am vrut mereu să stau cocoșat ca un semn de întrebare. Când eram copil, îmi plăcea să desenez semnul de întrebare, îl asemănam cu un șarpe atrăgător. Și chiar cred că Șarpele din pomul raiului nu e altceva decât un semn de întrebare, un fel de tartufferie ofidiană.

Exclamația afirmă, interogația suspendă și infirmă simultan. Exclamația este zească, interogația poate fi drăcească. Îndoiala este diavolul. Când apostolul

Samuel Beckett

Petru nu crede că poate să meargă pe apă, Iisus îi spune: dacă tu crezi că poți, chiar poți să mergi pe apă. Și merge omul trei metri pe apă, până când îi vine îndoială: „Oare chiar pot?” – și atunci se scufundă.

Mă întorc la acel '89, într-un ceaușism nebun, în care totul era afirmație sau exclamație – „Trebuie să. Trebuie să!” – iar eu mi-am propus să scriu ceva despre „trebuie SĂ NU”, despre ceva care pulverizează. Și am scris această carte despre Eminescu, Voiculescu, Blaga, Arghezi – la Arghezi chiar am aflat ceva ce mi-a plăcut și pe care-l repet adesea: că întrebarea este ca harponul din *Moby Dick*, ea harponează textul, zdrențuie textura și proiectează umbra mortală a îndoiei. -

Ca om al îndoiei și al întrebărilor ce mă aflu, care vrea deci să suspende mereu sensurile peste abisuri, l-am deschis pe Sextus Empiricus – unde să te duci dacă nu la sceptici? Personajul cărții mele din '89 era Skepsis și am descoperit că, aşa cum Sextus Empiricus spune că sunt trei forme de întrebare în cunoaștere, și

interogația poetică se poate împărți în trei tipuri. Sextus Empiricus spune că avem o *întrebare zetetică*, de la verbul *zētēin* – a căuta. Întrebarea trebuie înțeleasă ca fiind căutătoare, tatonantă, precum coarnele melcului sau antenele insectei. Întrebarea de tip *zetetic* poate fi: „Ce este viața?”, „De unde venim și încotro ne ducem?”, „Ce este moartea?” etc. Este întrebarea căutătoare de adevăruri.

Al doilea tip este *întrebarea ephectică*, cea care suspendă înțelesurile, ca în versul lui Eminescu, poate cel mai frumos din literatura română: „Dar mai știi? N-auzim noaptea armonia din pleiade,/ Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade?”. Asta este, în opinia mea, cea mai frumoasă întrebare de tip *ephectic*, suspensiv.

Al treilea tip de întrebare, definită de Sextus Empiricus, este cea *aporetică*. Ea spulberă sensurile, aruncă în aer totul: „a fi – nebunie și tristă și goală” (Eminescu). Aporia.

După cum vedeți, am vrut să vă chinui un pic, pentru că Eminescu nu mai citește nimeni în ziua de astăzi!

Ca să vedeți însă cum am ajuns la teatru, am să vă spun ce fel de întrebări am absorbit de-a lungul anilor. Auziți ce frumos se întreba (tot) Eminescu, pe care îl vedem mereu ca un Hamlet cu craniul lui Yorick în mână: „Care-i scopul vieții mele, întreb sufletu-mpietrit?/ E scop în viața noastră? Un scop al mântuirii?” (*Mortua est*). Cine își mai pune astfel de întrebări?

Sau iată *Rugăciunea unui dac* – poemul preferat al lui Cioran, care spunea că se simte încorporat în această poezie: „Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?” Sau: „la-nceput” (de lume) „fu prăpastie? genune? fu noian întins de apă?” (*Scrisoarea I*); „Cum oare din noianul de neguri să te rump?”

(*Din valurile vremii...*). Sau întrebarea nostalnică: „Mai suna-vei, dulce corn, / Pentru mine vreodată?” (*Peste vârfuri*). Sau în *Odă*: „Pot să mai reînviu luminos din el ca/ Pasarea Phoenix?”. „Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?” (*Scrisoarea IV*). „Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură/ Încet repovestită de o străină gură/ Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost./ Cine-i acel cemii spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea? Și râd de câte-ascult / Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.” (*Melancolie*) – sunt versuri absolut egale sonetelor lui Shakespeare.

Și încă: „La ce simțirea crudă a stinsului noroc/ Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc? / Tot alte unde-i sună aceluiași părău: / La ce statornicia părerilor de rău, / Când prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre și umbra unui vis? (...) / Și când se va întoarce pământul în pământ, / Au cine o să știe de unde-s, cine sunt?” (*Despărțire*); „Și-n gându-mi trece vântul capul arde pustiit, / Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit... / Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun? / Ah! organele-s sfârmate și maestrul e nebun!” (*Scrisoarea IV*).

Sunt convins că toate aceste interogații fac parte din ființa poetică mult mai mult decât afirmațiile, sentențele. Și în Eminescu, și în Baudelaire, și în oricare alt mare poet răspunsurile, definirile sună infinit mai banal. Numai întrebarea contează, în timp ce răspunsul este o palidă umbră. Dacă am fi în stare să răspundem la toate aceste întrebări, nu cred că ne-ar mulțumi vreun răspuns, pentru că întotdeauna umbra trebuie să rămână mai mare.

După anestezia poetică pe care v-am administrat-o, revin la teatru și vă provoc frontal în direcția revelației pe care am



Emil Cioran

avut-o: sunteți de acord că am putea vedea toată evoluția genului dramatic, toată istoria teatrului, ca o succesiune de *zetetic, ephectic, aporetic*?

Tragicii greci ar avea, de pildă, tot întrebarea de tip *zetetic*, căutarea: corul care întreabă neconenit: cine este zeul?, de ce vor zeii asta de la noi?, de ce se răzbună pe noi?, care-i hybrisul meu?, de ce-a omorât-o Moiïra pe mama?. Această forfotă interrogativă, extrem de prezentă în tragicii greci, poate fi trecută foarte bine și prin Aristofan; iar Aristofan, în teoria mea, este cel care *consacră* tragicul, infuzează vлага ludică după trei vârste ale tragicului.

Până aici, avem vârsta *zetetică* a teatrului – teatru care împinge întrebarea căutătoare, întrebarea metafizică despre rosturile ființei în lume, despre zei, căci și zeii păcătuiesc la rândul lor: „Spune!”, „Taci!”, „Oh, tu, muritorule!”, „Vai ție, vai vouă!” – toate exclamațiile corului antic, din toate Hecubele, Medeele și Antigonele au această trepidație căutătoare, cu antenele îndreptate în sus. În tragicii greci se trăiește disperat către zei – adică *zetetic*.

Aceasta ar fi prima mare întrebare a teatrului.

Apoi, venind înspre marea întrebător care este Shakespeare, un fel de a doua Biblie a lumii, ajungem la întrebarea de tip *ephectic* – „A fi sau a nu fi?” – care spulberă sensurile și te face să stai așa, într-un fel de pantomimă deasupra neantului. Sunt mândru ca astăzi să vă citez din noua traducere la *Hamlet* a lui George Volceanov (Violeta Popa traducând, cum știți, în aceeași ediție, sonetele) și cred că este prima lectură publică. „A fi sau a nu fi: iată-ntrebarea. / Mai vrednic e să-nduri în cuget, oare, / A soartei crude lovitură și palme, / Sau piept să dai c-un ocean de griji / Pe care să le farmi? Să mori, să dormi... / Nimic mai mult.” „Când vom lăsa tumultul vietii-n urmă?”. Aici deja întrebarea nu mai e retorică pur și simplu, ci e lansată ca o nadă, ca o momeală. Și rămâne acolo. Peștele din noi nu mai trage, pentru că ne place ca întrebarea să rămână așa.

„Când ai putea scăpa de orice griji / Doar c-un pumnal? / Cine-ar răbda povara de a gême / Asudând strivit de viață / De nu ne-am teme toți că după moarte / Ajungem pe tărâmul neștiut / De unde niciodată / Nu s-a întors vre-un călător / De nu mai știm ce vrem?” – dar nici nu trebuie să știm ce vrem, deși Hamlet știe foarte bine ce vrea.

Ce vă spun mai departe nu se mai bazează pe relecturi proaspete. E deci o trimitere eseistică, vag întemeiată: eu cred că în textele romantice, dar și în Racine și Corneille – cu dilema datorie sau sentiment – avem de a face tot cu o întrebare *ephectică*, ce lasă totul suspendat.

Acum venim la întrebarea *aporetică*. Când vă gândiți la Godot, la vremurile de astăzi, nu vi se pare că acest personaj al lui Beckett este monumental interogației de tip *aporetic*, care spulberă orice sens, în care însuși non-sensul nu mai are sens?

Godot este un enorm semn de întrebare, mare cât o piesă.

Și vă invit să cântăriți dacă nu cumva interogația metafizică, aşa cum o avem din vechime, se termină odată cu Beckett.

Beckett – dar aici sunt grade ale absurdului, deci ale interogației *aporetice*. Ionesco nu este absurd cât Beckett, nici nu este negru cât el, nici nu consacră în halul său vidul. Ionesco are existențialismul catolic foarte înrădăcinat în el. La nivel de întrebări este, cred, singurul om de pe planetă care are îndreptățire de la Dumnezeu să pună acea întrebare magnifică din interviul făcut de Gabriel Liiceanu în anii '90: „De ce trebuie să murim?”

Sau: „de ce nu pot să cred?”

Un om care a vrut cu tenacitate să creadă în Dumnezeu. Întrebările lui erau iubitoare de Dumnezeu, nu erau întrebări blasfematoare. La Cioran, o simplă întrebare era o anatemă, era sulf, pucioasă de infern. Spre comparație, jumătatea evreiască din Ionesco trimitea la Cartea lui Iov, în timp ce jumătatea tatălui oltean, care dădea un cot la Biblie, era acel râsu'-plânsu' din teatrul lui. În Beckett, dimpotrivă, este o negreală de infern, ești chiar în mijlocul bolgiei. Beckett ar putea fi comparat cu eroul lui Camus, din superba nuvelă *La Chute – Cădere*. Spune Jean Baptiste Clamence: „prietenă, îți ofer serviciile mele” și urmează o autodenigrare, o autoculpabilizare, în care spune că nu ne aflăm nici în infern, nici în paradis, că viața este o așteptare în antecamera morții.

Vă rog deci să fiți de acord cu mine că interogația metafizică, aşa cum o avem din vechime, se cam termină pe undeva pe-aici. Cred că teatrul absurdului, Beckett, cu așteptarea lui Godot, este ceea ce încide definitiv, irevocabil interogația

asa cum o ştiam noi de la Hamlet, cu Yorick (*ubi sunt?* – unde sunt, Yorick, glumele tale, faptele tale?).

Dar să ne întoarcem puțin la Ionesco și să nu uităm că pe sol românesc există o carte din 1969 a lui B. Elvin intitulată chiar aşa: *Interogația în teatrul și care se ocupa de Anouilh, de Giraudoux, de Ionesco, de Beckett și alții*. B. Elvin vorbește despre natura *prometeică* a întrebării. Interogația harponează divinul, încercând să afle ce se întâmplă cu zeii, cu moartea. Acest tip de atitudine are o componentă eroică, interogația fiind, oricum, infinit mai activă decât afirmația. Dacă afirmația este un fel de „decrez regal” – „Ești muritor. Adio!” – „de ce”-ul spulberă certitudinea: „De ce să mor?”.

În *Regele moare*, E. Ionesco are o întrebare pe care o recomand ca exercițiu de bună resemnare. Regele bolnav înregistrează plângerea slujnicei cum că a avut prea mult de umblat, prea multe trepte de urcat, prea multe drumuri la piață. „Poți să urci!!? Să te duci la piață ???” – exclamă bolnavul fascinat, ca în fața unei bucurii enorme. Întrebările de acest tip – care par retorice – sunt, de fapt, întrebări compensatorii, care *înglobează* ceea ce (îți) *lipsește*, adică răspunsul.

După cum vedeti, am atașat interogația exclusiv de tragic, de romantic, chiar de melodramatic. Oare de ce comicul pare atât de incompatibil cu interogația „încărcată” metafizic? De ce întrebarea ramâne doar strict funcțională în comic?

Dar, pentru că sunt un tip excesiv, mă întreb: de fapt, după *Așteptându-l pe Godot* s-au mai scris cu adevărat piese de teatru?...

Ceea ce ne înconjoară e mai degrabă o lume de forme ale deteatralizării. Credeti că mai există interogație metafizică, că se mai pot rosti tirade romantice într-un timp al deteatralizării? De la Ciulei încoace, de vreo 50 de ani, ne luptăm să reteatralizăm

teatrul, iar de vreo zece ani eu unul nu văd decât orori, adică deteatralizare: spații alternative, hale dezafectate, fluide corporale și secreții bucalo-intestinalo-sexualo-anale pe scenele de festival din Avignon. Toată chestia asta cu Sarah Kane-ismul, cu noua vogă a Silvyei Plath în poezie, cu Ted Hughes, toată urâtenia și dizarmonia, fragmentarismul și minimalismul, totul dominat de prefixul „dez” – desfigurare, dezumanizare, decerebrare...

Ne e rușine să mai spunem *sentiment, suflet, iubire*, lumea este îngrozită când cineva mai spune cuvântul *adevăr*. Mofturi!

Mai există deci interogație metafizică?

Mai întreabă cineva ceva în toate aceste piese „cu sexul în cap”, în toată literatura cu mintea în chiloți, mai există interogație, întrebări dintr-astea „fumate” cu „ce e viața, ce e moartea”? Desigur că nu, ar fi de un ridicol înfiorător.

Interogația metafizică a murit în teatrul odată cu Godot, cu existentialismul și teatrul absurdului. Post-modernitatea nu mai este nimic, nu mai *deține* și nu mai *conține* nimic: totul e smintit.



Discuții post-conferință:

George Banu:

Ce e interesant e că acumă, de când Brook l-a lucrat pe *Hamlet* au fost o mulțime de spectacole care nu porneau de la marea întrebare metafizică „a fi sau a nu fi?” ci de la prima întrebare, cu două nivele, din *Hamlet*, „Cine-i acolo?”. Prima întrebare „cine-i acolo?” – poate să fie și un dușman, un adversar, dar și „cine-i acolo” sus? Această întrebare, în același timp realistă, dar și metafizică, e o întrebare care revine des în ultimele spectacole. Cred că întrebările interesante

astăzi sunt și întrebările care au acest dublu nivel ca la Beckett: întrebarea metafizică „cine-i Godot?”, dar și întrebarea „cine-i aici?”, „cine poate să vină?”. Și din acest punct de vedere cred că *Livada de vișini* e o mare întrebare – ce ne facem când vine o lume nouă? Deci întrebarea este nu numai că dispare livada, dar practic, cum salvăm livada? Eu cred că toate marile parabole sunt, de fapt, niște mari întrebări; tot ceea ce e o parabolă e o întrebare. Pentru a adăuga un alt element interesant în comparație cu Ionesco – piesa lui care-mi place mie cel mai puțin e *Regele moare* pentru că plângere prea mult, plângere din actul I până în actul V și Marie France ne-a spus că Ionesco a scris-o când a avut o răceală foarte gravă.... Diferența între ei este că, un actor – David Warrilow, care era actorul preferat al lui Beckett și care credea în metempsihoză, s-a dus la spital la Beckett în ultimele zile – el nu era bine deloc și i-a spus: „Sam, nu te neliniști, există o altă viață!” iar Beckett i-a răspuns: „David, sper că te înșeli!”

Dan C. Mihăilescu:

Asta vine foarte bine după schimbul de scrisori dintre Beckett și Cioran când erau înnebuniți să traducă „lessness”.

George Banu:

Cioran povestește în *Caiete* că a primit o scrisoare foarte frumoasă de la Beckett, care îi răspunde după ce el făcuse gestul foarte frumos de a-i trimite *Le Mauvais Démiurge*. Beckett îi răspunde: „Vă mulțumesc, mă simt bine în ruinele dumneavoastră!” Ceea ce este interesant la această întrebare-ultimă, cu moartea – am fost la Craiova și acolo era un mare regizor – Robert Wilson: el resimțea profund o fascinație pentru Beckett, spunând că lucrul cel mai dificil de pus în scenă la Beckett este tăcerea. Wilson

continua și spunea „cel mai dificil e să pui în scenă tăcerea, pentru că tăcerea este răspunsul la întrebarea pe care nu poți să o pui”. Mi se pare esența a ceea ce spuneți – că Beckett este, într-un fel, punctul final al întrebării. După această discuție despre tăcere și despre imposibilitatea răspunsului la o întrebare i-am spus și eu lui Wilson istoria cu David Warrilow, când Beckett spune „sper că te înșeli”. Și atunci, foarte emoționat a fost – eram martor – Wilson s-a gândit și a spus: „Once is enough!” – „Odată e de ajuns!”.

Ceea ce spuneați mi s-a părut foarte interesant, referitor la natura prometeică a întrebării. Într-adevăr, întrebarea este faptul de a te confrunta nu cu un răspuns, ci cu mai multe răspunsuri. Am vorbit și eu azi-dimineață despre antologia de texte Shakespeare și, citind atent, descoperi că, de fapt, Shakespeare pune întrebarea „Ce e teatrul?”, iar la această întrebare dă mai multe răspunsuri. De aceea cred că e foarte greu să pui o întrebare, dar e și mai greu să trăiești cu mai multe răspunsuri, nu cu unul singur. Când Hamlet spune că „teatrul este oglinda concentrată a lumii”, când îi întâlnește pe actori, e ca și cum ai trage cu gloanțe oarbe. Întrebările sunt, cred eu, foarte active în măsura în care (ceea ce spuneați dvs.) nu produc certitudini, ci produc alte îndoieri care te fac să pui alte întrebări – acest ciclu infinit al întrebării și răspunsului multiplu: una se naște din celaltă.

Dan C. Mihăilescu:

E ca în *Psalmii* lui Arghezi care vrea să-l prindă pe Dumnezeu, vrea să pipăie ceva, dar ar fi îngrozit dacă acel lucru s-ar întâmpla. Cum să pui mâna? *To touch the God?*

În teatrul românesc vedetă vreun mare întrebător? Eu m-am gândit la Blaga, care era un suav, nu un dramaturg viril,

e mai mult tipul romantic, popular, ca să spun aşa, poate *Meşterul Manole...*

George Banu:

Întrebarea din *Iona* lui Sorescu. *Iona* mi se pare una din marile parbole.

Dan C. Mihăilescu:

Eu teatrul lui Sorescu l-am văzut întotdeauna prea ludic, ambiguu, și nu l-am luat în serios; dar uite *Iona*, într-adevăr, da.

Mă gândesc că se poate face o compartimentare religioasă: întrebarea creștină, întrebarea protestantă, iudaică, islamică... Musulmanii nu cred că se mai întreabă, la ei domină semnul exclamării...

George Banu:

E un spectacol celebru pe care domnul Chiriac ar putea să-l invite ca o continuare a acestei după-amiezi, un spectacol făcut de un actor al lui Brook, Yoshi Oida, care se intitulează *Întrebări*, iar tot spectacolul nu e decât o suită de povestiri *zen* care se termină totdeauna printr-o întrebare; în fiecare poveste e o mică poveste și la capătul povestirii e o întrebare.

Dan C. Mihăilescu:

Adevărul e că lor de aceea le place în *zen* pentru că întrebarea deschide, lasă mereu orizonturi, pe când afirmația (exclamația) închide, e ca un fermoar.

Cipriana Petre:

Nu știu din ce traducere a lui Shakespeare ați citat mai devreme... acea a doua versiune a lui *Hamlet*, care e îndeobște cunoscută sub termenul de *bad Hamlet*, în original servește foarte bine demonstrației dumneavoastră pentru că acel Hamlet spune textual: „*To be or not to be, that is the point*”. Este o afirmație care este opusul întrebării.

George Banu:

Vor fi întotdeauna probleme cu Shakespeare pentru că, de exemplu, folosește *shadow* care înseamnă atât „umbră”, cât și „actor”; când Lear spune: „I am my shadow” cineva poate să traducă mult mai metafizic „nu sunt decât actorul meu”. Deci problema ambiguității lingvistice în Shakespeare este enormă.

Cipriana Petre:

Ea însăși o întrebare...

Dan C. Mihăilescu:

Da, dar pe care mereu el știa să o ia – nu în râs, dar le relativiza, nimic nu e pietrificat în Shakespeare; nici Prospero, cu toată forța lui, mereu e lăsat aşa într-o levitație, pe cât e Caliban de teluric, de subpământean aproape, pe atâta trage Prospero înspre aștri cu magia.

Cipriana Petre:

Am crezut, atunci când ați propus o istorie a teatrului din perspectiva acestei succesiuni de întrebări că vă veți referi la spectacol, la punerile în scenă ale literaturii dramatice...

Dan C. Mihăilescu:

Nu, regret. Aș vrea să închei cu mesajul că întrebările sunt fertilizante și prea ne-am învățat să discutăm în sentențe, în apostegme, în haiku. Prea ne-am învățat să torpilăm exclamativ totul, iar interogația a rămas undeva, pentru naivii romantici. Cine se mai întreabă azi în România?

A te mai întreba de ceva, a te mai îndoii de ceva a devenit o chestie pur teatrală. Dar îndoileile sunt bune pentru că frăgezesc făptura.

text cules de Cristina Boian



Luceafărul - desen de Vasile Pintea

Spectacolul de poezie. Studiu de caz: *Luceafărul*

Cum este îndeobște cunoscut și acceptat, poemul *Luceafărul* reprezintă atât punctul culminant al creativității eminesciene cât și sinteza ei cea mai înalt sensibilă; dacă această apreciere este comună aproape întregii game de interpretare critică a operei poetului, nici în ceea ce privește interpretarea ei spectaculară lucrurile nu stau altfel: *Luceafărul* reprezintă una din cele mai importante probe ale acestui examen, dacă nu chiar cea mai importantă, multă vreme marii recitatori din Eminescu rămânând, în conștiința publicului și a specialiștilor, tocmai prin felul în care au știut să „spună” acest poem: George Vraca, Ludovic Antal, George Cozorici, ca să arătăm numai către aceste repere.

Firește că, pentru depășirea acestei probe, cel care i se supune este obligat la

o pregătire generală, cât mai întinsă și cât mai substanțială, în problematica operei lui Eminescu; pe lângă aceasta, însă, este bine de știut și de luat în considerare că *Luceafărul* are ceea ce pe drept cuvânt se poate numi biblioteca lui critică proprie. În rafturile ei stau, pentru început, filele disparate din memoriile contemporanilor: Titu Maiorescu, Iacob Negrucci, Ioan Slavici, Mitte Kremnitz; ele transmit mai mult împrejurările de viață concretă ale genezei și apariției poemei, din care s-a conturat și profilul celei dintâi variante de interpretare, care nu era altceva decât cifrul unei șarade existențiale, o ecuație erotică ai cărei termeni principali ar fi fost nimeni alții decât însăși Maiorescu, Eminescu, Caragiale. Umbra acestei legende a acoperit bună parte din interpretările critice ale poemei vreme de câteva

decenii, până la apariția acelui studiu de răspântie în geneza *Luceafărului*, care a fost *Creativitatea eminesciană*, de D. Caracostea; de la acesta începând, lectura critică a poemului părăsește cețurile nesigure ale presupunerilor și intră pe tărâmul ferm al stabilirilor pozitive; începând cu chiar izvorul textului eminescian, despre care profesorul bucureștean amintește publicului și specialiștilor: „Încă din 1883, anul apariției poemei, M. Gaster, în volumul *Literatura populară română*, pag. 549, afirmase că *Luceafărul* e inspirat dintr-o carte a lui R. Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumanien und der Turkei*, apărută în 1861.” Tot Caracostea retranscrie însemnarea lui Eminescu, din mss. nr. 2275 bis, f. 56, de la Academie: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda *Luceafărului*. Aceasta este povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte dar n-are nici noroc.”

În stadiul în care a adus, prin propriile cercetări, știința textelor eminesciene, D. Caracostea definește astfel geneza *Luceafărului*: „Nu cutare sau cutare amănumit biografic. Ci totalitatea experiențelor raportată constant *la cercul vostru strâmt*, iată factorul generator, privit în limitele experienței individuale.” Cât privește basmul izvor, semnificația lui este astfel caracterizată: „Privit în total, basmul publicat de Kunisch se înfățișează ca o contaminare a două tipuri bine caracterizate: în partea întâia recunoaștem ușor tipul cuceririi unei fete de împărat prin biruirea unor mari greutăți; în partea a doua, avem iubirea nefericită a unei ființe supranaturale pentru una de pe pământ.”

Poema *Luceafărul* a mai constituit subiectul a două capitole din ampla monografie scrisă de G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*; cel dintâi, în prima ei parte, *Descrierea operei*, concentrează într-un singur paragraf esența problematicii, dedusă din geneză și din propria mărturisire a autorului. Cel de al doilea, în partea a treia, *Filosofia teoretică*, deduce teoria genialității, din poem, din filosofia lui Schopenhauer, dar extinde analiza cu problematica personajului feminin, Cătălina, „care vrea să se transporte pe un plan de existență superior, fără a avea tăria să suporte desprinderea de teluric.” Urmează o cercetare comparativă cu alte poeme, precum *Povestea magului călător în stele*, *Fata în grădina de aur*, apoi particularizarea problematicii *Luceafărului* se continuă cu incursiuni în filozofia lui Platon și Plotin, după care: „Cadrul mitic din *Luceafărul* se arată mai limpezit. Fiecare e slobod să interpreteze cum dorește pe Hyperion. Ori Pluton, ori Orfeu, ori Arhanghelul Mihail, ori Satana, el nu simbolizează nici o concepție proprie cosmogonică, ci e un simplu mit.” „*Luceafărul* – temă comună romanticismului – e mintea contemplativă, apollinică, cu o scurtă criză dionisiacă, aspirând fericirea edenică a topirii în natură, care îi este refuzată prin faptul dilatării acelui epifenomen ce dă cunoașterea mecanicii lumii, și anume conștiința, în vreme ce Cătălina simbolizează obscuritatea instinctului înfrățitor cu natura [...].”

Un pas înainte în planul semnificativ de detaliu al poemului îl realizează Matei Călinescu, în anii '60, cu studiul său despre *Titanul și geniul în opera lui Mihai Eminescu*. Interesantă este, aici, privirea comparativă asupra figurilor principale din variantele succesive ale poemului, în raport cu cele din basmul izvor; în acest fel, conturul semnificațiilor

este mai apăsat. Astfel, în basmul cules de Kunisch, fata de împărat „reprezintă *feminitatea naturală*. Clastrarea și existența artificială din palatul construit de împărat o îmbolnăvesc. [...] Vrea să fie liberă [...], [dar] o însăpămantă și înălțarea supraterestră pe care i-o propune zmeul. [...] Fata de împărat aspiră deci spre realizarea unei condiții firești – și feciorul de împărat îi oferă, în acest sens, singura soluție. Nici un accent de depreciere etică în portretul fetei nobile [...].” Pe când, în variantele poemului, se constată „o mai mare adâncime. [...] Frumusețea ei [a fetei de împărat – n.n.] are mai marcate atributile nubilității. Prizoniera castelului clădit ‘din pietre luminoase’ reprezintă și aici aspirația spre naturalețe, asupra căreia insistase autorul basmului, dar cu acea Tânjire erotică specifică momentului post-puberal, cu acea subtilă tortură a instinctelor, cu acel amestec de jucăușă ingenuitate infantilă și de viclenie lacomă, senzuală.”

Lui Hyperion, în schimb, îi corespunde, în basm, un „zmeu, puternic duh care trăiește în peșterile munților și poate să capete orice înfățișare. Se prefăcu în vânt și când adie pe față și umerii frumoasei fete, se aprinse de dragoste și jură că va fi a lui.” Sunt amintite și celelalte două metamorfoze ale zeului – în stea: un Tânăr frumos, luminos; în ploaie: „tânăr frumos, ai cărui ochi erau albaștri ca marea cea adâncă și al cărui păr lucea în lumina lunii ca solzii peștilor.” Figura reprezintă „un fel de divinitate intermediară, reprezentând forțele ascunse și primejdioase ale naturii”. În poem, îi corespunde un *geniu* mândru, iar metamorfozele lui sunt într-un „tânăr luminos,” „demon rătăcit din soare,” și într-o ploaie „aromată lin,” Tânăr încununat cu trestii. Dar, spune comentatorul: „Cele mai multe dintre trăsăturile atribuite



Mihai Eminescu

zmeului din poem subliniază poziția nobil-contemplativă a supraterestrului; impulsul răzbunării e suprimat.” „Demonul eminescian e contemplativ și nostalgic, din lumea lui superioară el râvnește împlinirea în dragostea telurică, efemeră, dar sublimă (cum o arată episodul Florin-fata de împărat [dintr-una din variantele poemului – n.n.], atât de dens liric), dar coborârea din genialitatea ideală în particular și accidental nu îi este permisă.”

Cam tot în aceeași perioadă, un alt critic, și el Tânăr, pe atunci, Nicolae Manolescu, abordează poemul eminescian din cu totul alt unghi; observând, îndreptățit, că toate interpretările anterioare au mizat, în principal, pe conținutul problematic al poemului, citit ca o alegorie a unei ecuații filozofice,

noul comentator precizează: „Ceea ce s-a observat mai rar este că Eminescu nu se identifică numai cu Hyperion, ci și, sub alte raporturi, cu toate ‘personajele’ poemului. Tudor Vianu numea aceasta o ‘lirică mascată’, fără să ne lămurească

iar răspunsul promite încă din start să fie deosebit de interesant și plin de consecințe practice pentru însuși proiectul nostru de a da *corp spectacular* poeziei.

Rezolvarea problemei presupune o mai mare apropiere de litera textului

Legenda Luceafărului

U fort odală ca'n porohi
A fort ca nicio odală

~~Om nude mari năpătăto~~ ~~Un elatiorul de fata~~
~~Un ghiciorul de fata~~ ~~Unul fata și fata~~
~~Un prețios~~
~~Un jucător~~

Si era una la parohi
Si mandru i fort cele
Pana e fecioara intra spul
Si sună măre stolă



~~În munte fulnișorul boli~~ ~~În munte fulnișor boli~~
~~Adorez în fereastră~~ ~~Ec penit și întrupări~~
~~Si amăgi fata năpătă coll~~ ~~Linge fereastră nude în colă~~
~~Si seamă cădăto~~ ~~Încapățină călăpă~~

~~Prință~~
~~Prință în grădănum pe mână~~
~~Înseafărul străbucă~~
~~Pe măiestoarele cărări~~
~~Căribi negre duca~~

198
Fata vede ojă, și vede măni
Să astfel dorință și gata
El a prins de regăzămană
și și cado dragă fata

Pum ca pe coale și răzina
Visând ale căi temele
De domul lui și inima
Si măfetul se înple

Si se căt de vin și grinde el
În răsi care sără
Spre
De munte negru în carafe
Când ca ~~lăzări~~ iasă

Si pas în pas pe urme și
Alunecă în odă
Iosom ~~lăzări~~ lăzări seale și scănde
Si măfetă de văpă

însă cum ‘sub masca unor personaje străine palpită inima poetului și aventura sa intimă’; căci dacă Hyperion este o mască neîndoieșnică a lui Eminescu, în ce fel sunt măști ale sale Cătălin, Cătălina sau Demiurgul?” Aceasta este întrebarea fundamentală pentru noua interpretare,

eminescian, ceea ce criticul își și propune și realizează: „Dacă examinăm acum, mai îndeaproape, vorbirea presupuselor personaje ale poveștii, descoperim că ea este *vorbirea poetului însuși*, în diferite registre lirice. Ceea ce a apărut drept o coincidență izolată, este, în fond, secretul

cel mai tulburător al *Luceafărului*, sinteză de moduri poetice eminesciene. În orice clipă, ‘personajului’ care vorbește i se poate substitui poetul, căci, Cătălin, Cătălina, nu în mai mică măsură Demiurgul, sunt *voci* ale poetului. Pătrunzând în adâncul ultim și misterios al poemului, nu ne aflăm față-n față cu niște personaje concrete, independente, care joacă o poveste de dragoste, nici cu niște simboluri abstracte (filozofice ori teologice), dar cu aceste voci extraordinare, al căror timbru ne este cunoscut, căci l-am auzit de atâtea ori, în poezia erotică sau filozofică a lui Eminescu. Sunt convocate la un loc, spre a întreba și răspunde, o parte din vocile interioare ale poetului.”

Iată, într-adevăr, o deschidere fertilă în sugestii pentru interpretarea scenică a poetului; ceea ce urmează, în studiul lui Nicolae Manolescu, este trimiterea succesivă a diferitelor episoade ale poemului, având în centru pe fiecare din *protagoniștii* lui, către etapele/formulele corespunzătoare din biografia lirică a lui Eminescu. Astfel, spre exemplu, „Prima invocație a lui Cătălin ne îndrumă către erotica de tinerete [...], către ‘jocurile dragostei’ din atâtea poezii, desfășurate după un ceremonial, în același timp popular și curtean, naiv și rafinat, intim și ceremonios [...].” După care: „Invocația a doua a lui Cătălin are stilul ‘românțelor’, stilul din *O, rămâi* sau din *Lasă-ți lumea*, și tot acel amestec inexplicabil de patimă și de răceală abstractă, de brutalitate virilă și de farmec dulce [...]” Cât privește cunoscutul dialog dintre Hyperion și Demiurg, criticul afirmă, întrebându-se retoric: „Nu este, apoi, limbajul lui Hyperion când cere Demiurgului ‘o oară de iubire’, în schimbul nemuririi, același limbaj pățimaș și solemn hieratic? Răspunzându-i, Demiurgul vorbește în stilul poeziilor gnomice și satirice al

Glossei, de exemplu [...].” Exemplele continuă cu același rezultat, iar concluzia poate fundamenta un program de (re)interpretare scenică a acestui unic poem, care „este mai mult decât o poezie despre condiția poetului: *Luceafărul* are în vedere, deopotrivă, condiția omului. Suntem cu toții tereștri și divini, muritori și nemuritori, ne transcendem condiția și rămâнем prizonierii ei. *Luceafărul* este poemul dualității esențiale a omului supus unui destin și unei nături care-i sunt date și tinzând să le depășească, sclav și stăpân în același timp, împins mereu de forțe contradictorii; a pierdut paradisul fiindcă s-a comportat uman, are nostalgia paradisului fiindcă a păstrat amintirea originii sale divine.”

Un meritoriu și util studiu de sinteză asupra poemului realizează Marin Mincu, în mai multe etape, începând cu anii '70; ediția din 1996 este cea mai completă și, evident, recomandabilă. Un *Tabel cronologic*, care o deschide, este urmat de interpretarea de bază, sub titlul *Luceafărul – poem al visului romantic*, ale cărei secvențe arată traseele de interpretare și geografia de ansamblu a problematicii: *Geneza (între alegorie și simbol): Experiența de viață, Surse folclorice, Surse romantice, Schopenhauer; Natura dilematică a eminescianismului: Reveria Cătălinei, Visul – prefigurare a mitului, Înțre aspirație și realitate, Reveria poetului, Ipostazele reveriei, Procesul creației poemei: nașterea literaturii, Visul vieții, Nașterea simbolului, Dilema eminesciană*. Partea principală a volumului se încheie cu *Luceafărul (interpretarea textului)*. La *Addenda*, se mai cuprind câteva teme de cercetare, precum *O ipostază romantică a geniului* (*Luceafărul*), *Fata-n grădina de aur, Insula-n insulă, Sistemul poetic eminescian*. La *Addenda II*, sau, cum ar veni: *Addenda la Addenda*, câteva



Mihai Eminescu

binevenite studii de eminescologie, între care comentariul la comentariul renumitului eminescolog Edgar Papu despre *Luceafărul*.

Piatră de încercare pentru fiecare generație de actori, rostirea *Luceafărului* a reprezentat totdeauna o tentație, dar și o culme de împlinire actoricească. Puțini au fost, de-a lungul istoriei artei interpretative românești, cei care și-au legat numele, cu totul personal, de întâlnirea cu *Luceafărul*. Glasul, memoria, capacitatea de a grada, de a conduce, a comunica, cheia abordării, au fost tot atât de multe atuuri sau handicapuri în desăvârșirea unei astfel de întreprindere. Două astfel de încercări mi-au reținut cu adevărat atenția, considerându-le cu adevărat importante în punerea în valoare a capodoperei eminesciene.

Nu iau în discuție înregistrări radiofonice cu voci celebre ale timpului, în care, dincolo de o rostire frumoasă și o bună frazare și susținere a versului, nu am avut șansa unei aprecieri a trăirii, a comunicării și a unicității actului interpretativ.

Cele două interpretări care m-au marcat au fost cele ale lui G. Cozorici și I. Caramitru. L-am auzit în câteva împrejurări pe G. Cozorici spunând *Luceafărul*, dar niciodată nu a sunat mai frumos decât atunci când l-a spus, fără microfon, într-o noapte cu lună, pe malul mării. Avea o forță incredibilă de a plăsma imagini, de a conduce acțiunea, de a naște miracolul, de a construi și susține dramatismul.

Capacitatea lui de a ridica dimensiunea conflictului la scară cosmică, iubirea, disperarea, dar și diferența implacabilă dintre lumi, hârjoana fericită și inconștientă, durerea și tristețea superioară, erau aduse de un glas de metal și catifea într-un zbucium care ERA unic.

Caramitru, fin și cultivat actor, a găsit exact ceea ce teza noastră susține: oralitatea poeziei populare cu aplicabilitate la poezia cultă, de la concept la mijloace în rostirea ei. Dacă maestrul Cozorici se baza pe niște forțe naturale ieșite din comun, Caramitru a surprins tocmai descenderea *Luceafărului* dintr-un basm fundamental pentru români, trecerea lui din memorie și poveste în cotidian, dar și în exemplaritate. Accentele sociale, satira erau usturătoare, construcția întregii rostiri fiind marcată de o profundă accentuare a incompatibilităților celor două lumi.

Doresc, în cărțile viitoare, pe care le voi dedica studiului și rostirii poeziei, a convițuirii întru poezie împreună cu publicul, să dedic un volum special – a căror fișe sunt strânse deja – întâlnirii fundamentale cu acest text.

BIBLIOGRAFIE:

- Călinescu, George. *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Bucureşti, Editura Minerva
- Călinescu, George. *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Bucureşti
- Călinescu, Matei. *Titanul şi geniul în opera lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969
- Caracostea, Dumitru. *Creativitatea eminesciană*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943
- Eminescu, Mihai. *Opere, I, Poezii tipărite în timpul vieţii*, Introducere, Note şi vatiante, Anexe, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi Artă „Regele Carol II”, 1939
- Guillermou, Alain. *Geneza interioară a poezilor lui Eminescu*, Cu un cuvânt al autorului către cititorii români, traducere de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan, Iaşi, Editura Junimea, 1977
- Manolescu, Nicolae. *Teme*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971
- Mihăilescu, Dan C.. *Perspective eminesciene*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982
- Negoitescu, Ion. *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968
- Noica, Constantin. *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975



http://i.media.photobucket.com

Eugene Ionesco

Ion M. Tomuș

Caricatural și naiv în *Lecția* lui Eugène Ionesco

Numitorul comun al textelor critice ne semnalează că în *Lecția*, cea de-a doua piesă a lui Eugène Ionesco, imposibilitatea comunicării interumane naște acte de cruzime extremă. Este firesc, dramaturgul duce mai departe ceea ce a început în *Cântăreața cheală*, consolidând percepția despre teatru absurdului, care ar reflecta drama anilor de după cel de-al doilea război mondial, când, într-adevăr, omenirea nu mai putea comunica folosindu-se de principiile dezvoltate și cunoscute până la acel moment. Șocul războiului fusese mult prea mare, iar urmările au fost dezastroase pentru mentalitatea occidentală. Aici, în

Lecția, dramaturgul face un pas important înainte: *Cântăreața cheală* se încheie într-o atmosferă babelică, în care fiecare personaj se folosește de un limbaj pe care cei din jur nu îl pot prinde – totul este o consecință a degradării și deteriorării actului de comunicare.

În lista personajelor ne sunt prezentate, pe scurt, cele trei *dramatis personae*, de data aceasta împreună cu câteva detalii biografice importante, spre deosebire de *Cântăreața cheală*, unde autorul preferase să ne prezinte doar nume. Avem, deci, de-a face cu „Profesorul, cincizeci-șaizeci de ani, Tânăra elevă,

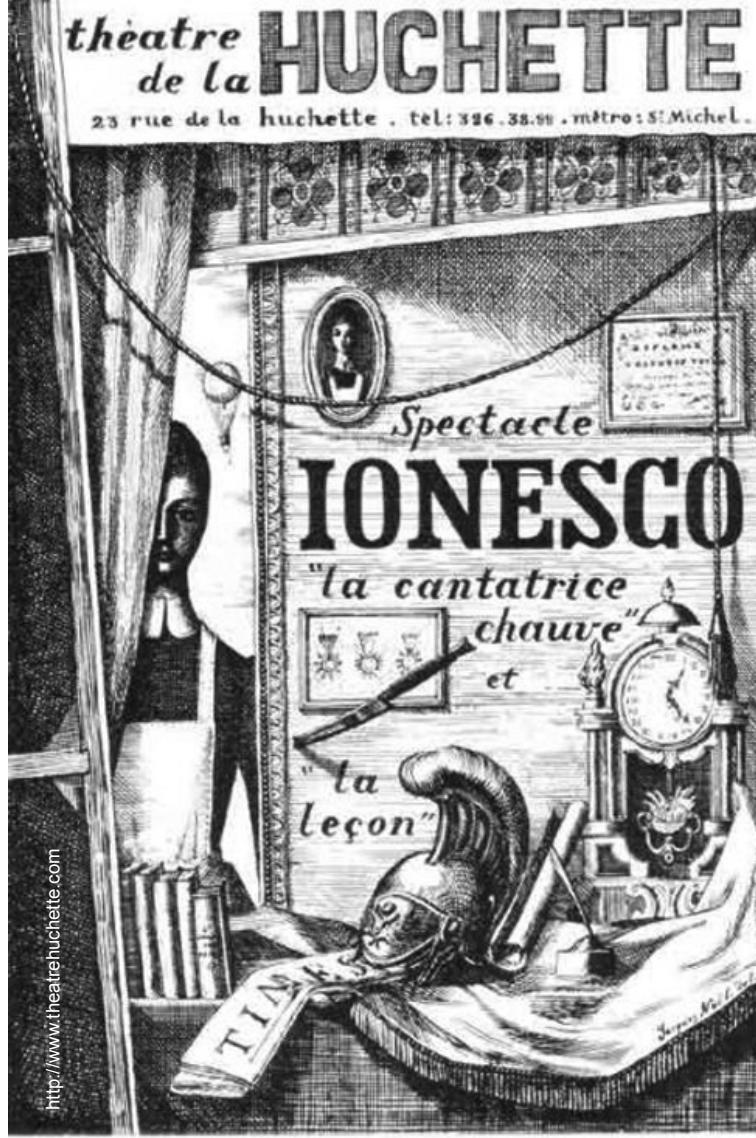
optprezece ani și cu Menjera, patruzeci și cinci-cincizeci de ani.”¹

Descrierea Elevei și a Profesorului se va dovedi, în cele ce urmează, atentă în ceea ce privește detaliul, de data aceasta, tot spre deosebire de precedenta piesă, oferindu-ni-se elemente de care se poate ține cont în reprezentarea scenică a textului, nu doar în cea interioară impusă de procesul lecturii: nu mai suntem situați, ca cititori sau spectatori, în fața unei abundențe adjecțivale dificil de redat scenografic (să ne amintim de fotoliile englezesti, de seara englezescă, de pipa englezescă etc.), ci lucrurile stau mai simplu: „Eleva așteaptă cuminte, strângându-și picioarele sub ea, cu servieta pe genunchi; aruncă o privire în încăpere (...). Pare o fată politicoasă, bine-crescută, dar foarte vioaie, veselă și dinamică. (...) Intră Profesorul. E un bătrânec cu barbuță albă (...). Excesiv de politicos, foarte sfios, voce încercată de timiditate, extrem de corect, foarte profesor. (...) Pe parcursul dramei, timiditatea sa va dispărea treptat, pe nesimți; lucirile obscene din priviri vor sfârși prin a audeveni o flacără mistuitoare, permanentă; (...) va ajunge să se joace după bunul plac cu eleva lui, devenită, în mâinile sale, un biet obiect. Evident, vocea Profesorul va trebui și ea să devină, din slabă și stinsă, tot mai puternică, iar la sfârșit extrem de puternică, răsunătoare, ca o trâmbiță, în vreme ce vocea Elevei va deveni aproape inaudibilă, din clară și bine timbrată cum va fi fost la începutul dramei.”²

Ionesco nu face nimic altceva decât să ne pregătească orizontul de așteptare, avertizând receptorul textului că vom asista la un transfer de energii dramatice,

¹ Eugène Ionesco, *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas. București, 2003, p.85

² Idem, p.86-87



de la Elevă către Profesor, perceptibil în primul rând la nivelul vocal. Se pare că între cei doi funcționează principiul vaselor comunicante: cu cât unul dintre ei va fi mai încărcat de energie, pe care o va folosi *vorbind*, cu atât mai mult celălalt va fi mai gol, mai secătuit, devenind aproape incapabil de articulare verbală. Situația este cu atât mai complexă cu cât transferul pe care l-am menționat funcționează, în primul rând, în ceea ce privește dimensiunea vocală a existenței scenice a celor doi. Corporalitatea este pe planul secund, fiind mult mai important ceea ce spun personajele. De altfel, situația nu trebuie să ne surprindă absolut deloc, cu atât mai mult cu cât *Cântăreața cheală* ne propusese aproximativ același principiu de funcționare a actanților.

Singura posibilitate ca cele două personaje din *Lecția* să comunice este



Paul Rubenstein

Lecția - City Garage Theatre

limba, iar jocurile de limbaj (care vor degenera într-un adevărat război) devin principii de existență a personajelor, ghidându-le acțiunile și impunând liniile de evoluție.

Se pare că este nevoie de un univers cu repere fizice precise pentru ca personajele dramaturgului nostru să poată evoluă, chiar (și numai) în limitele aparent restrânse ale exprimării lor verbale. Iată că, după un schimb de politețuri, cei doi vor ajunge să discute situarea lor în spațiu. Ceea ce fac acum personajele este „conversație”³ - activitate verbală „gratuită”, în care nu se comunică nimic și în care un rol important îl au perechea întrebare-răspuns, schimburile de salut, de ofertă-acceptare/refuz. Fără

³ Vezi și Ion M. Tomuș, *Cântăreața cheală, pitoresc și naiv*, în *Jurnalul Artelor Spectacolului*, nr. 1 / 2010.

îndoială, există o organizare preferențială a replicilor – în funcție de tipul de acțiune efectuată în cursul intervenției precedente, unele replici vor fi preferate altora. De asemenea, s-a demonstrat că o serie de aspecte ale comportamentului vizual și gestual din partea locutorului contribuie la organizarea modului de participare a interlocutorului (sau interlocutorilor). Anumite gesturi pot fi adăugate, de asemenea, atunci când sunt efectuate în contexte secvențiale speciale⁴:

„PROFESORUL: Bună ziua, domnișoară... Dumneavoastră sunteți, am impresia, noua elevă, nu-i aşa?

ELEVA, se întoarce prompt, cu un aer degajat, de fată umblată prin lume; se ridică, se îndreaptă spre Profesor, îi întinde mâna: Da, domnule. Bună ziua, domnule. Vedeți că am venit la timp? N-am vrut să întârziu.

PROFESORUL: E bine, domnișoară. Vă mulțumesc, dar nu trebuia să vă grăbiți. Nu știu cum să mă scuz că v-am făcut să așteptați... Tocmai terminasem de... nu-i aşa... Îmi cer scuze... Iertați-mă...

ELEVA: Nu-i nevoie, domnule. Nu s-a întâmplat nimic, domnule.

PROFESORUL: Scuzele mele... V-a fost greu să găsiți casa?

ELEVA: Deloc... Dar absolut deloc... și apoi, am întrebat. Aici toată lumea vă cunoaște.

(...)

ELEVA: Vă place Bordeaux?

PROFESORUL: Nu știu. N-am fost.

ELEVA: Dar la Paris ați fost?

PROFESORUL: Nici la Paris, domnișoară; dar, dacă-mi dați voie, ați putea să-mi spuneți, domnișoară, reședința cărui departament e Parisul?

⁴ Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. Editura Babel, București, 1996, p. 109. *Analiza conversației*

ELEVA, se gândește o clipă, apoi, fericită că știe: Parisul... e reședința... Franței

PROFESORUL: Sigur, domnișoară, bravo, e foarte bine, e perfect. Felicitările mele. Aveți geografia națională la degetul mic. Toate reședințele.

ELEVA: Ah! Nu le știu încă pe toate, domnule, nu-i chiar aşa de simplu, mi-e greu să le învăț.⁵

Iată cum tentativa de configurare a unei geografii și de trasare a unor puncte de reper în Univers devine subtextul conversației care va „derapa” încet și sigur, precum în *Cântăreața cheală*. Diferența esențială dintre cele două texte constă, însă, în faptul că aici lucrurile sunt mult mai grave, ajungându-se la crimă.

Se pare că lumea, cu detaliile sale spațiale, pe care Profesorul și Eleva le configerează, are nevoie de un set de formule matematice care să-i explice existența. Cum bine știm din fizică, starea actuală a Universului este cea de entropie, spațiul fiind în continuă expansiune. Dezordinea elementelor cosmice (și aici includem absolut *tot* ceea ce există în Univers, deci inclusiv rasa umană) este tocmai ceea ce dă sens spațiului, fiind esențial faptul că este imposibil de calculat formula după care funcționează entropia. Personajele din *Lecția*, prin exercițiul lor matematic forțat, prin repetiția formulelor de adunare și de scădere, încearcă să stabilească o ecuație a entropiei, dar vor ajunge victimele haosului și dezordinii care va deveni însăși tentativa lor (în primul rând a Profesorului) de a pune ordine în Univers. Astfel private lucrurile, „babel-ul”, haosul oralității și entropia nivelului verbal de existență a Profesorului o vor atrage pe biata Elevă într-o adevărată Gaură Neagră (crima).

Motivarea deraierii Profesorului prin mijloacele aritmeticii, aşa cum este

5 Eugène Ionesco, *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas. București, 2003, p.88

aceasta explicată de aparatul critic al ediției Ionesco de la editura Humanitas, realizată de Vlad Russo și Vlad Zografi, aritmetică ce devine astfel o știință infernală, ne apare ca fiind simplistă și superficială. Alături de nivelul matematic al entropiei Universului (deci și a celor două personaje care ne interesează acum), nu trebuie ignorat cel lingvistic. Relația dintre cele două este de interdependență – dacă matematica este știința care ar putea explica existența universului, lingvistica este știința care poate explica dimensiunea exterioară, socială a existenței noastre umane.

Lecția - Teatrul Benchtours, Scoția



Evident, nivelul lingvistic al existenței Profesorului și Elevei nu funcționează absolut deloc în același ritm. Exprimându-ne mai puțin academic, putem risca afirmația că cei doi sunt asemeni cu două stații de emisie-recepție radio care nu emit ori recepționează pe aceeași lungime de undă, dar ceea ce, totuși, le influențează, este bruiajul eterului (cel propriu și al celuilalt).

Primul nivel al înțelegерii lumii este, aşa cum am spus, matematica:

„PROFESORUL, *din ce în ce mai uimit, calculează mental*: Da... aveți dreptate... rezultatul e corect... (*bâiguie ininteligibil*)... cvintilioane, catrilioane, trilioane, miliarde, milioane... (*Distinct*) O sută șaizeci și patru de mii cinci sute opt... (*Stupefiat*) Dar cum ați ajuns la rezultat, dacă nu cunoașteți principiile raționamentului aritmetic?

ELEVA: Simplu. Nemaiputând să mă bazez pe raționamentul meu, am învățat pe dinafară toate rezultatele posibile ale tuturor înmulțirilor posibile.

PROFESORUL: Formidabil... Totuși, dați-mi voie să vă spun, domnișoară, că nu sunt deloc mulțumit și n-o să vă felicit: în matematică, și în aritmetică mai ales, ceea ce intră în calcul – fiindcă aritmetica ne obligă întotdeauna să calculăm – ceea ce intră în calcul, zic, e mai presus de toate înțelegerea... Rezultatul trebuia să-l obțineți printr-un raționament matematic, inductiv și deductiv în același timp – cum se obține orice rezultat. Matematica e dușmanul de moarte al memoriei, care de altfel e admirabilă, dar aritmetică este vorbind, e o calamitate!... Așa că nu sunt mulțumit... nu merge, nu merge deloc.”⁶

Teoria Elevei despre învățarea tuturor rezultatelor posibile din aritmetică vine în întărirea afirmației noastre de mai sus cu privire la tentativa de a reduce entropia la o formulă matematică. Nemulțumirea Profesorului, aproape justificabilă prin argumentele logicii, ne pare a fi direcționată pe moment către nivelul cognitiv al Elevei, înțelegerea pe care o reclamă nefăcând altceva decât să-l plaseze într-o poziție aparent solid ancorată pe fundamentul logicii. Totuși, ceea ce urmează dărâmă receptorului

această impresie, prin mijloacele specifice dramaticului, fiecărei situații fiindu-i necesară o situație opusă: „Prin urmare, domnișoară, spaniola este limba-mamă din care au purces toate limbile neo-spaniole, între care spaniola, latina, italiana, franceza, portugheza, română, sarda sau sardanapala, spaniola și neo-spaniola – ba chiar și, în anumite privințe, limba turcă, mai apropiată totuși de greacă, lucru absolut logic, din moment ce Turcia se învecinează cu Grecia, iar Grecia e mai aproape de Turcia decât stăm noi noi acum: aveți aici încă o ilustrare a unei legi lingvistice extrem de importante, după care geografia și filologia sunt surori gemene... (...) Ceea ce deosebește limbile ne-spaniole între ele și dialectele lor de alte grupuri lingvistice, cum ar fi grupul limbilor austriece și neo-austriece sau habsburgice, ca și de grupările esperantistă, helvetica, monegască, schwitzeră, andorriană, bască, șapcă, precum și de grupurile de limbi diplomatice și tehnice – ceea ce le deosebește, spun, este asemănarea lor izbitoare, care le face, de altfel, și greu de deosebit una de alta – adică limbile neo-spaniole între ele, domnișoară, pe care reușim totuși să le deosebim grație caracteristicilor lor distinctive, dovezi absolut incontestabile ale extraordinarei asemănări care face incontestabilă originea lor comună și care în același timp le diferențiază profund – prin menținerea trăsăturilor distinctive despre care tocmai am vorbit.”⁷

Iată, deci, că această reacție a Profesorului la atitudinea Elevei despre lumea înonjurătoare, mobilizată scenic prin efectul demult clasicizat acțiune (teoria Elevei despre învățarea tuturor posibilelor rezultate ale aritmeticii) – reacție (babelul teoretizat de către Profesor) ne surprinde, ca și cititori ai lui

⁶ Idem, pag. 102-103

⁷ Idem, pag. 104-105

Ionesco, deoarece știm deja de la autorul nostru că ceea ce dorea să realizeze, prin piesele sale, era tocmai un nou mecanism teatral, care să fie acționat de alte energii dramatice. În ceea ce privește nivelul lingvistic al scrierii, este indiscutabil că rezolvarea este o reușită, dar, iată cum, la o privire mai atentă, aruncată aproape la întâmplare peste textul ionician, suntem martorii incapacității de a construi un schelet dramatic cu adevărat nou, din moment ce acțiunea este urmată de reacțiune. Simplificând puțin și aventurându-ne către o afirmație cel puțin temerară, se poate lansa o ipoteză: e dificil de imaginat un principiu dramatic cu adevărat nou, deoarece însăși structura personalității umane se sprijină pe raportul acțiune-reacțiune.

Modalitatea prin care Eleva va resimți tortura lipsei de înțelegere dintre ea și Profesor este una cât se poate de concretă: durerea de dinți. Contrapunctând explicațiile celui din urmă despre o așa-zisă teorie a limbilor, lamentările acesteia sunt momente care fragmentează discursul dramatic, sugerând în cel mai crud mod suferința, care este deja dincolo de nivelul mental ori psihologic. Această depășire a pragului de suportabilitate fizică a tinerei femei nu va face decât să întărâte Profesorul, în situațiile dramatice acumulându-se atât tensiune, cât și dorința cititorului/spectatorului de a se întrevedea o posibilă relaxare:

„PROFESORUL: (...) când auzi expresia «Eu locuiesc în capitală», o să știi imediat dacă e în spaniolă sau în spaniolă, în neo-spaniolă, în franceză, în orientală, în română, în latină – ajunge să ghicești la ce metropolă se gândește vorbitorul... chiar în momentul când vorbește... Numai că astea sunt cam singurele exemple concrete pe care pot să îi le dau...”

ELEVA: Vai de capul meu, dinții...

PROFESORUL: Gura! Dacă nu taci, îți crăp capul!

ELEVA: Nu mai spune! Cap pătrat!

Profesorul o apucă de încheietura mâinii și i-o răsușește.

ELEVA: AU!

PROFESORUL: Stai dracului! Gura!

ELEVA: Dinții...

PROFESORUL: Lucrul cel mai... cum să-i zic?... cel mai paradoxal... da... ăsta-i cuvântul... lucrul cel mai paradoxal este că o grămadă de oameni lipsiți de cea mai elementară educație vorbesc aceste limbi diferite... Auzi? Ce-am spus?

ELEVA: ...vorbesc aceste limbi diferite! Ce-am spus!”⁸

Așa cum putem observa din schimbul de replici de mai sus, suferința psihică a Elevei este interrelaționată cu cea fizică, ajungându-se, aproape, la un regres mental, justificat prin repetiția cuvintelor Profesorului („...vorbesc aceste limbi diferite! Ce-am spus!”). Evident, obiceiul este cel al copiilor, iar schimbarea registrului în discursul matur al Elevei cu unul care poartă o mască a infantilității, este dovada traumei, care acționează regresia psihicului.

Punctul culminant al babelului se va dovedi a fi crima, iar arma acesteia, cuțitul. Suferința tinerei este într-atât de intensă încât nu poate să ne scape din vedere sensul, apropiat de semnificațiile științei medicale al cuvântului „cuțit”, grotescul situației scenice fiind în stare să ne deseneze un Profesor care încearcă să se folosească de acest instrument ca de o ustensilă chirurgicală, iar crima să fie provocată de o schimbare de ultim moment a destinației obiectului din mâinile Profesorului.

⁸ Idem, pag. 115-117



Ne pare insuficient să spunem că drama Profesorului și a Elevei rezultă doar din imposibilitatea de a da sens Universului și de a comunica; de altfel, ar fi, poate, un simplu clișeu, pentru că, din punct de vedere scenic, lucrurile tind să nu mai fie atât de complicate. Odată înzestrate cu „carne”, de către actori, aceste personaje vor dobândi singularitate, expresie corporală, vor trebui să interacționeze în spațiul de joc. Pe scenă, situația va fi cu totul diferită decât în cazul lecturii, căci spectatorul nu va avea, fizic, timpul necesar pentru a evalua relația celor doi cu Universul, așa cum ar putea deveni ea explicitată prin matematică.

Grotescul situației din *Lecția* ne este sugerat chiar de subtitlul piesei: *dramă comică*. Dimensiunea comică a acestui text este excesivă, nu pentru că i se opune o situație dintre cele mai grave (finalul, deci crima), ci pentru că neînțelegerea dintre personaje, la nivelul cel mai important (limbajul), nu este cu putință. Caricaturalul este cuprins în dimensiunea grotescului, căci, pe bună dreptate, cele două personaje principale nu ne sunt relevante de către text decât prin

câteva trăsături superficiale. Procedeul se folosește exact de tehniciile artei naive, în ceea ce privește desenul dramatic al unei esențe caracteriologice și sublinierea a ceea ce autorul consideră că este esențial. Important, pentru acest text, este faptul că naivul este depășit (prin crimă), viziunea fertilității vieții fiind înlocuită de cea a violenței (verbale și fizice).

În fine, ofertant din punct de vedere scenic, textul *Lecției* va avea, totuși, de suferit, de pe urma procesului de traducere din franceză în orice altă limbă. Sunt binecunoscute principiile și limitele traductologiei, se știe foarte bine că ceea ce contează, în primul rând, este transpunerea sensului și a „spiritului” unei opere literare, dar, în ceea ce privește teatrul (ca literatură) lui Ionesco, lucrurile sunt mult mai complicate. Drama nefuncționării, la același nivel lingvistic, a personajelor sale are o cu totul altă „culoare” în limba franceză decât în orice altă limbă. Dificultatea traducerii și adaptării textului dramatic ionescian a fost explicată, aproape obsesiv, de către Vlad Russo și Vlad Zografi, de-a lungul notelor care însotesc textele traducerilor de la editura Humanitas. Mai mult, dificultatea cea mare este, evident, a traducătorului, dar poate fi și a cititorului specializat care încearcă să „disece” sensurile limbii folosite de Ionesco și transpuse scenic. Problematica traducerii pieselor sale de teatru este într-atât de complexă, încât necesită, fără nici o îndoială, un studiu de sine stătător, noi mulțumindu-ne doar a o menționa.

BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, Matei. Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale. Junimea, Iași, 2006
- Defays, Jean Marc. *Comicul: principii, procedee, desfășurare*. Institutul European pentru Cooperare Cultural-Ştiințifică, Iași, 2000
- Ducrot, Oswald și Schaeffer Jean-Marie. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. Editura Babel, București, 1996
- Ionesco, Eugène. *Note și contranote*. Humanitas, București, 1992. Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop
- Ionesco, Eugène. *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas, București, 2003
- Wunenburger, Jean-Jaques. *Filosofia imaginilor*. Traducere de Muguraș Constantinescu. Ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu. Polirom, 2004



Lecția - Teatrul Național București, regia Horațiu Mălăele
(Profesorul - Horațiu Mălăele, eleva - Aylin Cadăr)

Anca Bradu

Sacrul și profanul – motive centrale ale dramaturgiei lui Lucian Blaga

În ceea ce privește raportul ontologic al omului cu sacrul, Lucian Blaga susține că „nimic din ce întreprinde omul în existența sa, creatoare de mituri, de artă, de metafizică, de morală, de religie, de știință [.....]” nu s-ar putea petrece dacă ființa omenească n-ar dispune structural de acest „implicat fundamental”: *orizontul misterului*. Acest orizont este imanent și inherent condiției umane. Nici un act revelator și nici o problemă a spiritului uman nu s-ar schița măcar dacă conștiința umană n-ar avea acest spate-fundal care este pentru ea *orizontul misterului*. Conceptul fiind un *general apriori* al existenței și conștiinței umane, îndeamnă ca un permanent stimulent spiritul omenesc a încerca să-și reveleze misterele. „Acesta e tulburătorul *initium* al ființei umane: prezența adâncă

și secretă a *orizontului misterului* ca un pre-dat imanent al conștiinței sau ca o prezență activă inerentă conștiinței, și tendința spre *revelare* ca un corolar al acestei permanențe structurale.”¹ Religia circumscrie tendința de auto-totalizare sau de autodepășire a ființei umane aspirând la izbândă pe o multiplicitate de planuri ale spiritului. Religiozitatea se recomandă aşadar ca un fenomen spiritual de un volum și de o complexitate maximă, destinat să ocupe un loc central în cultură și putând să capteze toate celelalte manifestări. Cu toate acestea ea nu se poate substitui „matricei inconștiente” creatoare de stil, căci ea însăși este supusă unei matrici și-i îndură tiparele. Putem spune că prin toate „creșterile și descreșterile”, prin toate

¹ Lucian Blaga, *Trilogia valorilor, Gândire magică și religie*. Editura Minerva, București, 1987, pag. 195

„înfloririle și vicisitudinile”, rămâne un fapt: religia, indiferent de complexitatea ei, stă totdeauna sub imperiul categoriilor stilistice ale spiritului omenesc, supunându-se lor cu aceeași docilitate ca și toate celelalte manifestări de cultură. Un element dintre cele mai constante ale religiozității este sentimentul *sacrului*. El colaborează efectiv la impresia de arhaicitate a oricărei religii.

Amintind lucrarea din 1917 a filosofului german Rudolf Otto, intitulată *Sacrul*, Lucian Blaga dezbată câteva din datele esențiale ale originii și devenirii motivului în cultura universală. Astfel, *sacrul* ar fi așezat și „îndiguit” în matca începiturilor. Pentru a-l pune la adăpost de răstălmăciri, Otto îl numește „numinosul”, de la numen. Acesta ar semnifica o stare sufletească specială „de înflorare și de depreciere a propriei ființe”, pe care omul o resimte de câte ori e pus în fața unui obiect numinos. *Sacrul* ar fi deci o categorie *sui generis*, atât a obiectului religios, cât și a subiectului uman care sesizează obiectul. Emoția religioasă se reduce în esență la cutremurul sacru și este cu totul altceva decât credința în salvare, ori iubirea și încrederea acordată unei ființe superioare, ce sunt tot atâtea sentimente „accesorii ale religiozității.” Pentru sufletul omenesc, obiectul sacru este „tremendum”, adică înflorător, înfricoșător, extraordinar, straniu. Teroarea produsă de obiectul sacru asupra omului este un sentiment specific, ireductibil la alte sentimente. Aceasta e resimțită mai ales în formele demoniace ale religiei, dar nici credințele cele mai înălțate, în zei, nu sunt lipsite de sentimentul sinistrului, al redutabilului, al spectralului. În religiile superioare, sentimentul teroarei sacre se înnobilează doar, dar nu dispăre. Obiectul sacru mai este și maiestuos, astfel că omul se simte redus, diminuat în raport cu acesta. Adeseori, energia sacră este de



Lucian Blaga

o impetuozitate unică: misticii vorbesc de „ardoarea devorantă a lui Dumnezeu”, simțindu-se de-a dreptul consumați, devorați, arși de iubirea aceasta divină. Dar adeseori, sentimentul acesta complex al *sacrului*, e însoțit și de sentimentul măririi, „el e mirabil, fascinant și august.” Blaga va nuanța aceste considerații ale filosofului german, susținând faptul că dacă esența religiei s-ar reduce la aceste elemente, atunci cele mai realizate religii ar trebui să fie aceleia în care sentimentul *sacrului* răbufnește copleșitor în sensul originar și înfricoșător: „sacrul, aşa cum îl prezintă Otto, este de fapt identic cu magicul și cu unele nuanțe mai sublimate ale acestuia”, completează Blaga. *Sacrul*, aşadar, își face loc în constituția religiei pe diverse căi: *gândirea magică*, fiind unul din modurile cele mai înrădăcinate ale spiritului uman, mai ales atunci când este vorba de aderențele la „mister” ale omului. E aproape inevitabil, deci, ca „ideea magică”, de o incomparabilă polivalență, să existe în ipostaza *sacrului* în componența oricărei religii. *Mitul* e încercarea de a revela un mister cu mijloace de imagine; de aceea

convertește misterul existenței, dacă nu adecvat, totuși în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele. Sentimentul sacrului pare o energie ca și erosul, fiind supusă, ca și acesta, transferului de la un obiect la altul, devenind o formă de energie de care omul e dominat. „Prinț-o ipoteză îndrăzneață s-ar putea admite, de exemplu, că sentimentul sacrului are pentru existența ființei umane în orizontul misterului și în vederea revelării același rol, pe care erosul îl are în existența omului în lumea concretă și în vederea conservării ființei umane. O asemenea ipoteză ar restrânge foarte serios pretenția ridicată din partea psihanalistailor de a se face din energia «libido» un substrat general al vieții spirituale.”²

Doar în sufletul primitivilor, total stăpâniți de mentalitatea magică, sentimentul sacrului are o forță primară. Magicul sau sacrul apare în religie, în orice religie, ca un sentiment asimilat unui complex întreg de „plăsmuirii metafizice-mitologice” de o specială structură stilistică. El e încorporat de religie, dobândind o nouă demnitate; e înălțat, modificat, captat, canalizat și intră ca factor component într-un complex de plăsmuirii spirituale care aspiră la revelarea „misterului cosmic”. „Între magicul-sacru de care e dominată mentalitatea religiilor primitive și sacrul ce intră ca o componentă esențială în complexul spiritual al unei religii” este cam aceeași deosebire ca între un element „din ordinea naturală a lucrurilor și un element analog din ordinea estetică proprie operelor de artă.” Pentru că elementele frumosului natural, prin creație, sunt supuse unei adevărate mutații în ceea ce privește semnificația și funcția lor și prin integrarea lor în ansamblul unui

stil ce se imprimă tuturor plăsmuirilor spirituale. Religia are același „titlu de legitimitate” cu orice altă manifestare de cultură a genului uman, dar și „un titlu mai mult decât acestea”. Întrucât nu se leagă în chip necesar de ideea de Dumnezeu, există religii și fără Dumnezeu, „rămâne o manifestare permanentă a ființei umane, ca expresie a tendinței de auto-totalizare și autodepășire a ființei umane în corelația ideală cu ultimele elemente și coordonate ale misterelor existenței.”³ Tragismul prăpăstios al existenței umane se desprinde spectaculos și elocvent din aceste sensuri ce pot fi atribuite destinului uman. Acest destin prilejuiește ființei umane paroxisme ale suferinței și paroxisme ale bucuriei din care alte ființe nu se pot împărtăși.

Mircea Eliade susține că la nivelurile arhaice de cultură, religia menține deschiderea către „o lume supraomenească, către lumea valorilor axiologice”. Acestea sunt transcendentale, fiind revelate de ființe divine sau de strămoși mitici. Astfel, ele devin valori absolute, paradigmă ale tuturor activităților omenești. Aceste modele sunt vehiculate de mituri care mențin, în subconștiul colectiv, modelul unei alte lumi, ori a lumii celeilalte, a unei lumi divine, sau a strămoșilor. Așadar, în experiența a ceea ce e sacru în „întâlnirea cu o realitate „transumană””, se articulează ideea existenței unor valori absolute, susceptibile de a călăuzi omul și de a confieri o semnificație superioară existenței umane. „Așadar, prin intermediul experienței a ceea ce e sacru, se conturează ideile de realitate, de adevăr, de semnificație, care ulterior aveau să fie elaborate și sistematizate de speculațiile metafizice.”⁴ Pentru că omul religios este înainte de toate acela pentru care există

2 Lucian Blaga, *Trilogia valorilor, Gândire magică și religie*. Editura Minerva, București, 1987, pag. 486

3 *Id., ibid.*, pag. 489.

4 Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. Editura Univers, Buc., 1978, pag. 131

două medii complementare: unul în care el poate acționa fără teamă sau cutremurare, dar în care acțiunea nu-i angajează decât persoana superficială, și altul în care un sentiment de dependență intimă îl reține, îl conținește, îi dirijează fiecare elan și în care el se vede compromis fără rezervă. Aceste două lumi, cea a sacrului și cea a profanului se definesc riguros numai una prin alta. Se exclud și se presupun.

Valoarea apodictică a sacrului este periodic reconfirmată de *ritualuri*. Datorită acestei repetiții continue a unui gest paradigmatic, omul își va regăsi în fluxul universal un loc fix și durabil: „repetarea periodică a ceea ce a fost făcut în *illo tempore* impune certitudinea că *ceva există în mod absolut*”, constată Eliade. Acest ceva este sacru, adică „transuman și translumesc”, dar iată, accesibil existenței umane. Căci de la sacrul așteaptă credinciosul, într-adevăr, orice ajutor și orice reușită. Respectul pe care îl dovedește este făcut în același timp din teroare și încredere. Calamitățile ce-l amenință, cărora le cade victimă, binefacerile pe care le dorește sau pe care se întâmplă să le aibă sunt raportate de om la același principiu al intervenției sacrului. Este mai puțin important felul în care omul își imaginează această origine supremă a harului divin: zeu universal și atotputernic în religiile monoteiste, divinități protectoare ale cetăților, suflete ale celor morți, forță difuză și indeterminată care-i conferă fiecărui obiect excelență în funcția sa, care „face barca rapidă, arma ucigașă, alimentele hrănitoare”, cum afirmă Roger Caillois. Astfel, reconstrucția perpetuă a realității pornind de la un nivel transcendent ce poate fi trăită în mod ritual, ajunge în final să se integreze în viața omului. Iar această lume transcendentă a zeilor, strămoșilor mitici, ori a eroilor lor, e accesibilă omului

arhaic pentru că el nu are conștiința ireversibilității timpului. Ritualul suprimă timpul profan și recuperează timpul sacru al mitului. Mitul îi garantează omului arhaic că ceea ce el se pregătește să facă a mai fost făcut, îl ajută să alunge îndoielile pe care le-ar putea avea în ceea ce privește rezultatul acțiunilor sale: „[...] e pur și simplu de ajuns să repetăm ritualul cosmogonic și teritoriul necunoscut, *haosul*, se transformă în *cosmos*, devine o *imago mundi*, o locuință legitimă în chip ritual. Existența unui model exemplar nu stinărește activitatea creatoare. Modelul mitic e susceptibil de aplicații nesfărșite.”⁵ Prin acest proces, lumea nu mai este pentru omul arhaic „o masă opacă de obiecte îngrămădite arbitrar laolaltă”, ci un *cosmos* viu, articulat, semnificativ. Omul poate percepe astfel „misterioasa solidaritate” dintre temporalitate, moarte, naștere, înviere, sexualitate, fertilitate, soare, lună, ploaie, vegetație etc. Lumea ajunge să-i vorbească omului arhaic prin propriul său mod de a fi, devenind ea însăși un limbaj, prin structurile și ritmurile sale. Doar existența lumii este rezultatul unui act divin de creație, pe când structurile și ritmurile sale sunt produsul evenimentelor ce au loc în timpul anului.

O asemenea lume nu e numai familiară și inteligibilă, ci și transparentă (ca imaginea pașilor Moșneagului din blagiana *Arca lui Noe*); prin obiectele acestei lumi se percep urmele ființelor și ale puterilor unei alte lumi. Așadar pentru omul arhaic lumea este în același timp deschisă și misterioasă. Limbajul ei e descifrat într-o continuă confruntare cu misterul. Transferate în *mit*, realitățile cosmice și umane nu-și epuizează misterul, continuând să-și păstreze densitatea ontologică originară. „Mitul nu este în sine o garanție de bunătate,

⁵ *Id. Ibid.*, pag. 133

nici de moralitate”, susține Eliade, dar are funcția esențială de a revela modele și de a conferi semnificație atât lumii, cât și existenței omenesci. Toate aceste revelații îl angajează mai mult sau mai puțin direct pe om, construind realitatea din jurul său ca pe o lume guvernată de o *istorie sacră*. Astfel, el devine un veritabil *homo religiosus*, pentru că existența sa reală, autentică, primește în fiecare clipă comunicarea acestei istorii primordiale sacralizate.

În *Omul și sacrul*, Roger Caillois susține că: „În fond, *timpul mitic* este originea celuilalt și emerge în el continuu, producând tot ce se manifestă ca deconcertant sau inexplicabil în el. Supranaturalul se află în chip constant pitit îndărătul sensibilului și tinde neîncetat să se manifeste prin el. Vârsta ideală este [...] locul ideal al metamorfozelor și al miracolelor. Nimic nu era încă stabilizat, nici o regulă încă hotărâtă, nici o formă încă fixată. Ceea ce de atunci a devenit imposibil atunci se putea face. Obiectele se deplasau cu de la sine putere, bărcile zburau prin aer, oamenii se transformau în animale și invers. Își schimbau pielea în loc să îmbătrânească și să moară. Întregul univers era plastic și fluid și inepuizabil. Recoltele se coceau spontan și carnea creștea la loc pe animale, de îndată ce erau hăcuite.”⁶ Adeseori, *timpul mitic* apare înveșmântat și într-o ambiguitate fundamentală. În fond, el se înfățișează sub aspectele antitetice ale „Haosului” ori ale „Vârstei de Aur”. Libertatea absolută, absența oricăror îngrădiri, seduce tot atât de mult pe cât respinge lipsa ordinii și a stabilității. „Vârsta de Aur”, copilăria lumii, răspunde imaginii acestui paradis terestru în care totul e dat de la început. Așadar „Haosul” și „Vârsta de Aur”

apar în mitologie precum cele două fețe ale uneia și aceleași realități imaginare, respectiv „aceea a unei lumi fără regulă din care ar fi ieșit lumea reglată în care trăiesc în prezent oamenii. Ea î se opune celei din urmă precum lumea mitului lumii istoriei, care începe când mitul a luat sfârșit. I se mai opune precum lumea visului, al cărui nume îl poartă bucuroasă, lumii ce veghează.”⁷

Așadar, în creația lumii intervine fantezia și capriciul, prin ceea ce lumea împrumută din duhul basmului. În *Trilogia valorilor*, în capitolul dedicat *Gândirii magice*, Lucian Blaga configuraază profilul spiritual al „omului magic”, pornind de la sintagma omonimă a romanticului german Novalis. El consideră că „omul care se poate identifica somnambulic cu însuși principiul magic-creator al lumii, poate avea viziunea absolutului”. Omul magic, adică insul dotat cu însușirile oculte, aiurit și invadat de vis, se găsește prin simplele sale invenții imaginare într-o armonie cu esența lumii. Un asemenea prototip e considerat geniul, care și după alți românci ar trebui să aibă ceva „somnambulic, vizionar și să fie prin excelență ilustrare a eului magic.” Novalis prețuiește basmul mai presus de toate artele și genurile literare, considerându-l un model metafizic și canonul poeziei în general, pentru că „într-o adevărată poveste, totul trebuie să fie miraculos, misterios și fără de legătură, totul trebuie să fie amestecat în chip minunat cu lumea spiritelor...”. Somnambulismul, telepatia, starea de transă sunt privite de el ca note distinctive, stigmate cerești ale omului superior. Aceste imagini considerăm că ar putea avea un raport genezic cu felul în care Blaga concepe tiparul spiritual al personajelor din dramele sale.

6 Roger Caillois, *Omul și sacrul*. Editura Nemira, București, 1997, pag. 114

7 Id., *ibid.*, pag 116

Sub forma-i elementară, sacrul reprezintă, aşadar, înainte de toate, o energie primejdioasă, de neînțeles, greu manevrabilă și eminentamente eficace. Oricât de evoluată, oricât de frustă ne-o imaginăm, religia implică recunoașterea acestei forțe de care omul trebuie să țină seama. Tot ce i se pare receptacul al ei i se înfățișează ca sacru, redutabil, prețios. Profanul nu poate fi decât disprețuit, pe când sacrul dispune, pentru a atrage, de un fel de dar al fascinației. Așadar, el constituie ispita supremă și primejdia cea mai mare, impune prudentă și invită la îndrăzneală. Cu cât scopul urmărit este mai considerabil, cu atât intervenția sacrului este mai considerabilă, mai necesară și folosirea ei mai periculoasă. Ea nu se domesticește, nu se diluează, nu se fracționează: „este indivizibilă și mereu întreagă pretutindeni unde se găsește. În fiecare parcelă din ostia consacrată, divinitatea este integral prezentă, cel mai mic fragment de relicvă nu are mai puțină putere decât avea relicva intactă. Ferească-se profanul de a voi să-și însușească această forță fără precauție: necredinciosul care atinge mâna cu tabernacolul o vede uscându-i-se și căzând fărâmițată: un organism nepregătit nu poate suporta un asemenea transfer de energie.”⁸ Pe de o parte, caracterul contagios al sacrului îl face să se reverse instantaneu asupra profanului: pe de alta, profanul are mereu nevoie de sacru și e împins să-l capteze cu aviditate, riscând astfel să-l degradeze, sau să fie el însuși aneantizat. Ritualul este, de aceea, o modalitate de a regla această dihotomie. Unele ritualuri cu caracter pozitiv slujesc la a transmuta natura profanului sau a sacrului, celelalte, cu caracter negativ, mențin sacrul și profanul în funcția lor

⁸ Roger Caillois, *Omul și sacrul*, Editura Nemira, București, 1997, pag.23

originară de teamă ca ele să nu ajungă să-și provoace reciproc pierzania, intrând inopportun în contact. Lumea sacrului se opune lumii profanului ca o lume de energii unei lumi de substanțe. De o parte lucruri, de o alta forțe.

Iată că omenescul trebuie abandonat înainte de a se accede la divin. „Transcendența” ființei supreme a servit întotdeauna drept scuză indiferenței omului față de ea. Faptul că divinitatea e „âtât de departe” justifică tot felul de neglijențe, dacă nu indiferența totală. Aceasta era, de altfel, punctul de vedere al lui Giordano Bruno, care spunea că: „Dumnezeu, ca ființă absolută, nu are nici o legătură cu noi.” Se întâmplă ca oamenii să-și aducă aminte de ființă supremă uitată sau neglijată, îndeosebi în cazul unei amenințări venind de sus, din ceruri. Dar, chiar și atunci când divinitatea supremă dispare cu desăvârșire din cult și e „uitată”, amintirea ei supraviețuiește camuflată, degradată în miturile și în povestirile despre „paradisul” primordial. Mircea Eliade susține că supraviețuirea unei ființe supreme în simbolurile sau în experiențele extatice individuale are un rol determinant în istoria religioasă a omenirii arhaice. În anumite cazuri, datorită unor asemenea experiențe sau reflecții, comunitatea întreagă își înnoiește în mod radical viața religioasă. „Istoria religiilor cunoaște zei care dispar de pe suprafața pământului, dar dispar pentru că au fost uciși de oameni (mai precis, de strămoșii mitici). Spre deosebire de „moartea” zeului, devenit *deus otiosus*, care nu lasă decât un gol repede împlinit de alte figuri religioase, moartea violentă a acestor divinități e creațoare. Ceva important pentru existența omului apare în urma morții lor. Mai mult încă: această creație se împărtășește din substanța divinității asasinate și, prin urmare,

ii prelungește într-un fel existența.”⁹ Adeseori se întâmplă ca moartea divinității să transforme în mod radical felul de a fi al omului. În anumite mitologii, omul devine și el muritor și sexuat. În altele, asasinatul implică scenariul unui ritual de inițiere, adică un ceremonial care transformă „omul natural” în „om cultural”. Aceste divinități sunt primele a căror istorie anticipează istoria omenirii: „pe de-o parte, existența lor e mărginită în timp; pe de alta, moartea lor tragică e constitutivă în ceea ce privește condiția umană.”¹⁰

Să analizăm semnificațiile destinului mitologic al lui Zamolxe, personajul central al „misterului păgân” blagian. După cum se știe, cultul lui Zalmoxis era centrat pe o experiență „escatologică”, pentru că era susceptibilă de a asigura o post-existență fericită inițiatului într-o lume de dincolo de tip paradisiac. Însuși faptul că Zalmoxis a fost în raport cu Cronos sau cu anumiți „specialiști ai extazului” – extazul fiind considerat ca o moarte provizorie, căci sufletul se presupune că părăsește trupul – a pregătit calea interpretării moderne a lui Zalmoxis ca zeu al morților. Etimologia numelui său pare să confirme această funcție chthonico-funerară: tracul *zemelen* (pământ) și Semele (zeița pământului, mama lui Dionysos), iar documentele istoriografice scot în evidență rolul lui Zalmoxis în vederea „imortalizării” sufletului. Se consideră că inițiații or să-l întâlnească pe Zalmoxis după moarte, „dar asta nu vrea să spună că zeul este suveranul morților.”¹¹ Dispariția sa, „moartea sa”, este echivalentă cu un *descensus ad inferos* în vederea unei inițieri, de fapt,

9 Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. Editura Univers, București, 1978, pag. 94

10 *Id., Ibid.*, pag. 94

11 Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, pag. 60

urmând modelul divin, „se moare”, ritual tocmai pentru a se obține ne-moartea, „imortalitatea”, asupra căreia insistă izvoarele. Informatorii lui Herodot insistă asupra faptului că Zalmoxis a fost sclavul lui Pythagoras și că, devenind liber apoi, el s-a străduit să introducă printre geti civilizația greacă și învățările maestrului său: esențialul doctrinei pythagoreice a lui Zalmoxis ar fi fost tocmai ideea imortalității sau, mai precis, a unei post-existențe fericite. Din aceste deducții herodotiene se întreazărește, de fapt, caracterul misteric al cultului. Tocmai de aceea, istoricul antic recunoaște că el nu crede în povestea lui Zalmoxis - sclav al lui Pythagoras și că, dimpotrivă, el ar fi convins de anterioritatea „*daimonului*” get. Zamolxis își face apariția într-o istorie religioasă care îl precede, inaugurând o nouă epocă de tip escatologic.

Revelația pe care o aduce getilor este comunicată prin intermediul unui scenariu mitico-ritual foarte cunoscut al morții - „ocultarea” urmată de reîntoarcerea pe pământ - „epifania”, scenariu folosit de personaje diverse urmărind intemeierea unei noi ere (să ne amintim de conceptul blagian al *eonului dogmatic* și de interesul dramaturgiei sale pentru aceste momente fundamentale în conturarea profilului identitar al unei națiuni), sau instaurarea unui nou cult escatologic. Ideea centrală a mesajului personajului mitologic se referă la ideea supraviețuirii sau a imortalității sufletului. Însă, în acest simbolism, Mircea Eliade constată o contradicție, drept pentru care sugerează posibilitatea existenței unui ritual necunoscut ce s-ar lega de a doua sa apariție: „dar pentru că reîntoarcerea lui Zalmoxis în carne și oase nu constituie o „probă” a „imortalității” sufletului, acest episod pare să reflecte un ritual care ne este necunoscut.”¹² În *Charmides*,

12 *Id., ibid.*, pag. 46

Socrates vorbește despre un medic trac pe care-l întâlnise, „unul din acei doctori ai regelui trac Zalmoxis despre care se zice că stăpânește meșteșugul de a te face nemuritor.”¹³ Dar șansa post-existenței nu era deloc generală, ci trebuia obținută prin intermediul unei inițieri, ceea ce apropie cultul lui Zalmoxis de Misterele grecești și elenistice. Herodot mai relatează, de asemenea și un ritual propriu lui Zalmoxis: trimiterea la patru ani a unui mesager. Cel pe care soarta îl desemnează este aruncat în aer și, căzând, este străpuns de vârfurile sulițelor. Este evident că sufletul „mesagerului se îndreaptă spre Zalmoxis.” Așadar, confirmă Mircea Eliade, „tocmai această autonomie a sufletului și de asemenea câteva fenomene paranormale – extazul, transa cataleptică, invocate ca probă a transmigrării, adică a *imortalității* sufletului” au uimit și au pasionat lumea antică.¹⁴

În *Zamolxe* vom găsi două dintre registrele postulării Ființei: o primă ipostază este a naturii corporale a ființei, o natură integră, neatinsă de scindarea subiect-obiect specifică culturii creștine și o a doua, ce ține de o ordine umanizească, o ambiguitate ontologică pe care se centrează întreg conflictul dramatic al „misterului”. Așadar, personajul lui Blaga reprezintă, de fapt, o credință intrată în conflict cu o religie instituționalizată. Ieșit din inconștiența primei sale ipostaze, revenit în peisajul mistic al cetății, *Zamolxe* tulbură regulile oficiale ale unei religii oficializate de Mag, fie ea și degenerată, aşa cum o descrie Blaga. Dar *Zamolxe*-omul, forțând limita, va distrugе propria lui statuie, sfârșind agresat de mulțime, lapidat cu cioburi din propria-i statuie sfârâmată: *Zamolxe*-omul moare pentru a eterniza într-o nouă ipostază

13 *Id. Ibid.*, pag. 47

14 *Id., ibid.*, pag.49



Zamolxe - Tatomir Pitariu (ulei pe lemn)

divină profetul-întemeietor al unei noi religii. Spre deosebire de misterele orifice, unde accentul se pune pe inițiere în sensul eliberării dionisiacului prin spiritualizare, în misterul lui Blaga este exaltat Zeul din om – nu ca extaz mistic, ci prin contopirea omului-Zeu cu întreaga fire identificată cu Marele Orb – metaforă sacră a naturii

în corporalitatea el mitologică. Deci, în spiritul gândirii mitice, care integrează particularul în esențial, Blaga prezintă într-un „mit dramatic” eroificarea lui Zamolxe ca zeu al geto-dacilor. Dar un străfund fond ancestral trebuie să fi fost cultul Mumelor, pe care getii se presupune să-l fi avut ca „oameni ai pădurii” – de unde și apropierea de zeul Pan, coborâtor din tracul Dionysos. Din cultul acestuia, Blaga reține ca viziune a „misterului” său momentul „sacrificiului mesagerului”, care, în cultul geto-dac, era un fel de „repetiție simbolică a întemeierii cultului”, ritual ce-l uimește pe cioplitorul grec care identifică astfel firea „nemuritoare” a dacilor:

„Ieri am văzut un joc.
Flăcăi săreau peste o suliță
Se sprijineau de o prăjină și
sburau
- numai aşa – u-hai-hop!
Când unul dintre ei rămase
mort
Cu burta spintecată-n țeapă.
Ceilalți începură-a râde-n
hohote de stângăcia lui.
Și totul fu numai un joc.
Vezi – cum un fulger nu e om
–
Tot atâta de puțin e dacul om
El nu trăiește.
El se trăiește.
Putere smulsă din potirul
uriașei firi.”

(*Zamolxe*, Actul al II-lea, scena 3)

În religia geto-dacilor, acest sacrificiu nu însemna o moarte fizică, ci prelungirea existenței într-o lume sacră ce garanta comunicarea directă cu divinitatea. Exaltarea zeului din om nu este un extaz mistic, ci o regăsire a firii în tot ce are ea mai pământesc, în spiritul religiozității dacilor, pe care „natura-i plăsmuiește singură cum își face munții

și izvoarele”. Coborârea lui Dumnezeu în sufletul omului nu este o purificare într-un spirit transcendent, ci o confundare cu natura printr-o exaltare a ființei omenești într-un elan cosmic, prin care adevărul se revelează în legea firii, natura devenind, astfel, o expresie a spiritului ce-și caută un trup pe măsura năzuinței sale spre absolut:

„Mă-mpărtășesc cu câte-un
strop din tot ce crește
Și se pierde.
Nimic nu mi-e străin.
Și numai marea îmi lipsește.
Duhul meu – al meu sau al
pământului e tot atât – [...]
Mă-ntorc în mine ori cucernic
îmi îndrept
Urechea spre păduri?
Aud un glas de mierlă
zgomotoasă:
E Dumnezeu?
E Orbul?”

(*Zamolxe*, Actul I, scena 1)

Blaga merge aşadar dinspre mit, spre ritul primitiv, păstrând astfel spiritul religiozității dacilor din cultul zeităților pământene, reconfigurând poetic filosofia „misterului” ca pe o formă de adorare a zeului după concepția religiei naturale a „strămoșilor mitici”. Această filosofie se deduce din spusele „tracului de baștină”, personajul ciobanului, care „se trăiește” ca „putere smulsă din potirul uriașei firi”:

„Oamenii m-ascultă cu
credință fiindcă eu sunt –
altul.
Deasupra mea plutește luna.
O ating cu degetele dacă
vreau.
Sub unghii am lumină din
lumina ei.
Eu văd prin ea și știu că-n
dosul lunii e Zamolxe.
Eu sunt mâna lui.
Un semn,

Și după mine vine tot
norodul.”

(*Zamolxe*, Actul al II-lea, scena 2)

Misterele de la Eleusis, din care în antichitate s-a născut tragedia cu preluarea mai vechilor reprezentări spectaculare ale cultului lui Dinosos, zeu al naturii și al vegetației, au fost la început mistere ale regenerării naturii în timpul primăverii, adaptate la religia moderatoare a cultului lui Apollon, zeu al soarelui și al luminii. Apoi ele s-au păstrat în raport cu cultivarea viei și în transfigurările poetice ale teatrului lui Dionysos. Mai târziu, potrivit unei influențe tracice, Dionysos avea să devină Orfeu, într-o metamorfoză a misteriilor legate de cultul lui Apollon în misteriile orphice. În „misterul păgân” Zamolxe, Blaga va include pentru a nuanța această sursă culturală un ritual al „orgiilor” dionisiace, într-un moment de o bogată expresivitate plastică și poetică: „o ceată de bacante vine, sălbatic jucând în livadă. Fețele verzi. Plete în vânt. Câteva bacante învârtesc șerpi deasupra capetelor, ca niște bice. Altele suflă în coarne de bouri, Chiote, Joc: „[...]

Ugerii lumii sunt plini
Prindeți-i, stoarce-ți-i!
Spre azi, nenăscuților, curgeți
spre azi!
Sunteți pe drum?
E-ha! E-ho!”

(*Zamolxe*, Actul al II-lea, scena 1)

Ritualul pregătit pentru Zamolxe-omul este unul al „eroificării”, în riturile grecești „erou”, în sens sacru însemnând un mort glorificat. De aceea în atmosfera dezlănțuită a bacanalei autohtone, prin brazi adie miroslor mortui. Zamolxe-omul, ucis de statuia-i de zeu printr-o reversiune implicată în transcendență, se va reintegra într-o nouă condiție printre cei ce l-au ucis - zeificându-l, inaugurând începutul unei credințe noi ce poate fi asimilată începuturilor pre-creștine. Ca expresie a unui fond străvechi, nelămurit dar exuberant, recunoscut de poet ca „un chiot barbar” geto-dac, *Zamolxe* exemplifică în opera lui Blaga tipul de *metaforă revelatoare*, menită să îmbogățească semnificația faptului la care se referă substituindu-i o nouă viziune, în antiteză cu *metaforă plasticizantă* ce redă mai mult consistența concretă a unui fapt pe care cuvintele, prin concretul lor, nu-l pot cuprinde în întregime. Într-o notă referitoare la apariția ediției din 1921 a „misterului”, Blaga preciza raportul genezic al creației sale cu sursa ei mitologică și istorică: „Istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sunt prin urmare decât o creație a autorului.”

BIBLIOGRAFIE

- Blaga, Lucian. *Trilogia valorilor, Gândire magică și religie*. Editura Minerva, București, 1987
- Caillois, Roger. *Omul și sacrul*. Editura, Nemira, București, 1997
- Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului*. Editura Univers, București, 1978
- Eliade, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980

Radu-Alexandru Nica

Rubrica pe care dorim să o inițiem, începând cu acest număr al revistei, își propune studierea coerentă și etapizată a istoriei teatrului german din Sibiu, de la originile sale, din perioada umanistă de teatru amator practicat în gimnaziile reformate ale secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, până în zilele noastre. Nu am aprofundat, însă, perioada de după anul 1989, întrucât distanța în timp față de evenimente nu este suficient de mare, riscul prea ridicat de impietare asupra obiectivității cercetării obligându-ne la această, credem noi, necesară autolimitare.

Necesitatea unui astfel de studiu este evidentă în contextul absenței unei lucrări în cultura română, care să abordeze exhaustiv istoria teatrului de limbă germană din sud-estul Europei, după cum nu există nici o lucrare monografică destinată istoriei teatrului sibian, modesta noastră întreprindere reprezentând doar o mică parte a unei atât de necesare istorii a teatrului de expresie germană din Transilvania, Banat și Bucovina.

Demersul nostru este cu atât mai necesar în perceperea cât mai justă a realității culturale a acestui spațiu multietnic, multilingv și multicultural cu cât, cel puțin în perioada secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, teatrul german din Transilvania și Banat beneficia de o infrastructură, un grad de interes al publicului și un mod de manifestare artistică net superioare teatrului românesc și maghiar bunăoară, care circumscrisu – astăzi, ca și atunci – aproximativ același areal cultural, dar care, actualmente, tind să domine acest areal, justificându-și pretențiile de dominare prin ocultarea și izolarea – intenționată sau nu – a istoriei culturale germane din actuala Românie.

Începuturile teatrului în Transilvania. Epoca medie

Migrarea sașilor în Transilvania și renașterea teatrului din ritualul liturgic

Cercetătorii istoriei teatrului medieval european se plâng, pe bună dreptate, de puținătatea informațiilor privitoare la apariția și dezvoltarea acestui fenomen cultural. Perioada de început a Evului Mediu, de prin secolul al V-lea încocace, cu întregul ei cortegiu de

frământări politice și sociale, cu formarea popoarelor și a culturilor europene sub semnul creșterii rolului bisericii, până la situația de instituție dominantă pe plan moral și administrativ-politic, cu manifestările de autoritarism clerical, de intoleranță și obscurantism, nu a fost deloc prielnică dezvoltării artei dramatice, căzute în întuneric după înflorirea pe care o cunoscuse în Antichitatea greco-romană. Cu atât mai puțin ea s-ar fi putut manifesta în spațiul actual românesc, în Transilvania,

zonă care traversa zbuciumata epocă a migrației popoarelor ademenite de mirajul bogăților existente sau presupuse ale Apusului.

În aceste locuri, manifestările teatrale au apărut mai târziu decât în Italia, Franța sau Germania, fiind legate de intrarea Transilvaniei sub stăpânirea regatului feudal al Ungariei și așezarea în aceste locuri a coloniștilor de origine germană, fapt care a avut loc în secolele al XII-lea și al XIII-lea, în timpul domniei regelui Geza al II-lea.

Primele manifestări care pot fi considerate teatrale au un caracter religios, fiind strâns legate de acțiunea predicației creștine în biserici și mănăstiri. Este vorba despre dramele liturgice, parte integrantă sau anexă a serviciului religios, povestind miracolele și misterele dramatice, din ciclul Nașterii, al Învierii sau al vieții sfinților, drame prezente în întreaga Europă apuseană până prin secolul al XVI-lea și regăsite sporadic și în lumea transilvăneană, unde ajunseseră fie în zestrea noii populații, fie ca împrumuturi pătrunse pe diverse filiere din spațiile occidentale.

Înainte de orice, se cere precizat faptul că, prin ritualul liturgic statornicit în baza canoanelor, creștinismul însuși oferea elemente de teatralitate. În a sa celebră *Istorie universală a teatrului*, Ion Zamfirescu precizează: „Cultul creștin, în latura sa liturgică, a făcut împrumuturi importante din manifestarea de teatru. Oarecum, acest cult s-a constituit și s-a dezvoltat ca după tiparele unei drame. Nava bisericilor și a catedralelor, să zicem, era clădirea de teatru. Slujba religioasă în sine era concepută ca o reprezentare dramatică. Ceremonialul liturgic, cu mișcările lui pătrunse de solemnitate, cu gesturile rituale, cu rostirile melopeice,

cu veșmintele sacerdotiale, cu obiectele de cult și cu bogăția lui de forme simbolice – apărea ca o punere în scenă. Clericii oficianți erau actorii; credincioșii ce le stăteau în față formau publicul. În ce privește instrumentul tălmăcitor, acesta era dat de limba latină, considerată acum limbă sacră. (...) Odată întemeiată, liturghia ne pune în față fapte și situații ca acestea: părți narative în alternare cu altele de declamație lirică, distribuiri de roluri între diferiți recitatori, dialoguri între preotul oficiant și cântăreții ajutori, manifestări de cânt antifonic, forme rituale împlinite grav cu mijloace mimice adecvate, intervenții corale și.a”.

Ion Zamfirescu îl citează pe Honoré d'Autun, cunoscut teolog și profesor scolastic de metafizică din secolul al XII-lea, care, în lucrarea sa *Gemma animae* prezintă liturghia drept un „teatru al Bisericii” în care piesa jucată își impune să reprezinte poporului o luptă dintre bine și rău, luptă care până în cele din urmă va trebui să culmineze cu triumful divin al „răscumpărării”. D'Autun îl aseamănă pe preotul oficiant cu un tragedian, iar mesa este privită ca o reprezentare figurată a etapelor prin care trebia să treacă această luptă tragică, pentru a dobândi victoria.¹

Teatrul folcloric în Transilvania

Nu doar în ritualul liturgic găsim elemente de teatru sau de spectacol, ci și în producțiile folclorice ale populațiilor din Transilvania. Aceste mici spectacole erau legate de obiceiurile tradiționale, unele cu rădăcini adânci în miturile perpetuate de-a lungul secolelor, în ritualuri magice

¹ Ion Zamfirescu. *Istoria universală a teatrului*, vol. I, ed. Aius, Craiova, 2004, pp. 20-21

legate de naștere și moarte, de botez sau de căsătorie, de sărbătorile ciclului agrar ori de sărbătorile Crăciunului sau ale Anului Nou. Între aceste producții folclorice, create de populația românească băstinașă în Transilvania, cercetătorii culturii de acest gen amintesc obiceiurile tradiționale legate de muncile agricole și de sărbătorile de peste an, obiceiurile de botez, de nuntă și de priveghi. Obiceiul „Caprei” sau „Țurcăi”, practicat în Transilvania, este legat de cultul fertilității și transformat în timp în mică dramă populară², jocul „Călușarilor”, cu rădăcini în mistica Antichității, golit în cursul timpului de caracterul dramatic, jocurile ritual-dramatice ale măscătilor, devenite manifestări carnavalești. Toate acestea au un substrat magic.

Între obiceiurile tradiționale, cele ale sărbătorilor de iarnă ocupă un loc deosebit, fapt care, treptat, a dus la o accentuare a spectaculosului. Colindele, urările cu plugușorul și jocurile cu măști au fost prezente în Transilvania din cele mai vechi timpuri, constituindu-se adesea în ample spectacole, care dădeau o „deosebită solemnitate sărbătorilor”³.

Obiceiurile din ciclul primăverii și al verii, având și ele punctul de pornire în anumite practici mistice, reflexe târziu ale străvechilor serbări închinate zeilor Antichității, golite din ce în ce mai mult de conținutul primar „ne apar ca mari spectacole populare, cu joc mimic, costumații, cu muzică și dans, spectacole ce se joacă pe scena largă a satului și hotarului său.”⁴ „Sângeorzul”, „Boul înstruțat” și alte asemenea obiceiuri

2 Virgil Brădățeanu. *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1966, p. 55

3 Ion Masoff, *Istoria teatrului românesc*, vol. I, ed. Minerva, București, 1968-1976, p. 18

4 Idem, p. 30

atestate în Transilvania „practicate succesiv la Sfântu Gheorghe, de Paști și de Rusalii sunt în fond sărbători populare ale primăverii, ale vegetației, ale naturii care învie. Ele ne interesează, în special, datorită caracterului lor de spectacol popular. Nici unul nu se integrează propriu-zis în literatura populară, dar constituie temelia din care s-a dezvoltat mai târziu una dintre formele acesteia: teatrul”.

De aceeași factură este și „Obiceiul cununii”⁵ practicat numai în Transilvania, dar înrudit cu manifestări din alte zone ale României și ale altor popoare, obicei complex, legat de munca în grup la care cândva participa întreaga obște, iar mai târziu, cei chemeți la claca seceratului.

Dintre obiceiurile legate de acele momente din viața omului, care marcau trecerea individului de la o etapă la alta a vieții amintim nunta. Aceasta este probabil cel mai spectaculos obicei, întrucât conține în sine elemente de adevărată teatralitate. Având o regie bine pusă la punct, o desfășurare dramatică amplă cu o mulțime de personaje – mirele, mireasa, socii, nunii, vornicii, stegarii, vătăjițele, bucătăreșele și cu sute de figuranți, cu mai multe acte de dramă populară, cu episoade hazlii sau tragicice, nunta se constituie într-un adevărat superspectacol folcloric. „Privită pe toată întinderea ei, cu numeroase scene ce se succed de la o clipă la alta, într-o ordine bine stabilită în cadrul fiecăruia sat, cu modul lor de realizare, nunta constituie, înainte de orice, cea mai exuberantă dintre manifestările artistice populare. Dincolo de aceasta, ea păstrează acte străvechi în care se pot descifra realități sociale și culturale ale unor epoci trecute și care pentru „nuntașii” zilelor

5 Acest obicei include și străvechiul cântec ritual „Dealul Mohului”, răspândit în zona Sibiu-Făgăraș.

noastre și-au închis cele mai adeseori întelesurile ce le-au avut”⁶.

În esență, observațiile privitoare la elementele de teatralitate din obiceiurile tradițional-folclorice ale populației românești din Transilvania sunt valabile și pentru obiceiurile celorlalte etnii pe care cursul istoriei le-a așezat pe aceste meleaguri, fiecare cu elementele specifice de mitologie și de evoluție în timp. Am insistat cu precădere asupra manifestărilor folclorice românești, întrucât ele au constituit, multă vreme, singurele manifestări spectaculare pentru o populație preponderent rurală, care trăia în niște condiții istorice deloc favorabile dezvoltării ei cultural-economice; ca urmare, românii au ajuns mai târziu la forme de teatru popular cu influențe religioase, precum „Vicleimul” sau „Irozii”, cu datare și cu origini încă insuficient explorate.

Elemente de teatralitate în cultura săsească medievală

Cercetătorii istoriei timpurii a teatrului german din Transilvania, Eugen Filtsch⁷ sau Harald Krasser⁸ de pildă, sunt de acord că începuturile lui sunt legate de reprezentațiile religioase și de teatrul popular, fapt valabil și pentru începuturile teatrului maghiar⁹. Fenomenul este similar celor petrecute în vestul Europei, doar că se petrece mai târziu și durează mai mult, corespunzător evoluției pe plan

6 Brădăteanu, *op. cit.*, p. 58

7 Eugen Filtsch. *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în: „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde”, vol. 21, (1887/1888) pp. 515-529

8 Harald Krasser. *Zur Frühgeschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în: „Neue Literatur”, nr. 16 (1965), caietul 5, pp. 119-126

9 Masoff, *op. cit.*, p. 23

economic, social și politic a Transilvaniei, în condițiile specifice de dezvoltare din această zonă geografică.

Din ritualul liturgic al bisericii medievale, scrie Eugen Filtsch, s-au desprins și au evoluat dramele religioase, apoi „misterele”, ample spectacole pompoase și de mare efect. „Cu un fast impresionant și costisitor, pe o scenă împărțită în trei, pentru Cer, Pământ și Iad, se prezenta întreaga istorie a măntuirii neamului omenesc sau părți din viața lui Iisus și a Mariei, ori episoade din evanghelii și din viețile sfinților”, spune cercetătorul. Diferențele dogmatice survenite în bisericile creștine ale Vestului au dus la apariția unor spectacole cu tendință polemică, la alegorii și moralități cu valoare poetică mai redusă, dar stimulative pentru folosirea limbii germane în locul versurilor și a corurilor latinești.

Pornind de la realitatea unui timp „prea puțin luminat de mărturii scrise”, cum se exprima Harald Krasser¹⁰, Eugen Filtsch afirmă: „Cu siguranță că nici în slujbele ținute în bisericile sașilor transilvăneni nu au lipsit niciodată reprezentațiile liturgice, chiar dacă pompa, fastul propriu domurilor din Germania nu se putea manifesta aici cu aceeași amploare. Și chiar dacă mărturiile scrise ale începuturilor lipsesc, „urmele unor astfel de reprezentații liturgice mai pot fi întâlnite și azi în uzul bisericesc al comunităților din Transilvania”¹¹. Cercetătorul aduce ca exemple aşa-numita „Dicta”, o poveste a patimilor lui Iisus, prezentată antifonic în Săptămâna Mare, apoi scenetele de la slujba din noaptea de Crăciun și cântecul de stea de la Bobotează și adaugă scenele din viața

10 Ibid., p. 119

11 Filtsch, *op. cit.*, p. 117

sfinților care se mai prezenta în secolul al XVIII-lea la Cincu-Mare. Scene biblice de veche tradiție ca spectacol, prelucrate de Johann Michaelis, erau prezentate și la Alțâna sub titlul „Herodes”. Lucrarea, pe care o cunoaștem, întrucât a fost publicată de Johann Karl Schuller în anul 1859¹², prezintă vestirea nașterii lui Iisus păstorilor, avertismentul asupra intențiilor crudului rege Irod cu îndemnul adresat lui Iosif și Mariei să fugă în Egipt, apoi uciderea pruncilor din Bethleem. Dar nu se încheie, ca în producțiile similare din Germania de Sud și Ungaria, cu moartea tiranului. „Compoziția acestei piese, prezentarea obiectivă a faptelor, fără considerații dogmatische și polemice, cântecele îngerești inserate, constând parțial din strofe ale unor cântece bisericști, probabil adăugate acestei piese în cursul timpului, fac ca ea să poată fi considerată ca o piesă popular-religioasă, izvorâtă din misterele medievale, aşa cum s-a petrecut și în alte părți.”¹³

Există în tradiția comunităților rurale săsești și alte obiceiuri populare care conțin un sămbure dramatic. Eugen Filtsch apreciază că obiceiul „scoaterii mortului” practicat la Bruiu, reminiscență a miturilor germanice, are ca temă lupta dintre primăvară și iarnă.

Istoria literară a neglijat destul de mult două piese populare cu caracter dramatic, care au fost descoperite în secolul al XIX-lea, dar care tematic și stilistic au mai degrabă de-a face cu secolul al XVII-lea. Este, aşadar, mai mult decât probabil ca acestea să fi fost cunoscute și prezentate în acest din urmă secol. Una este o comedie, cealaltă are ca temă moartea unui om înstărit. Comedia este cunoscută sub numele de *Rösschentanz*

12 Johann Karl Schuller. *Herodes*, Hermannstadt, Steinhausen, 1859

13 Filtsch, *op. cit.*, p. 118

- *Dansul trandafirașului* (trad. n.), iar cealaltă, o variantă autohtonă a celebrului „everyman” britanic, drept *Königslied – Cântecul regelui* (trad. n.)”. *Rösschentanz* a fost analizată pentru prima dată în anul 1860 de către Johann März¹⁴, mai apoi și de alți numeroși istorici literari¹⁵. Este vorba despre o piesă jucată cu ocazia nunților, în care apar doi soldați, în care unul întruchipează tipologia lui *miles gloriosus* de inspirație plautiană, (care era extrem de apreciat în cultura germană prin filiera lui Andreas Gryphius cu o piesă „*Horribilicribrifax*” - 1663), iar celălalt soldat, pe numele său Krawak, este de origine română și care îl ironizează pe partenerul său pentru lăudăroșenia sa. Krawak este încadrabil tipologiei servitorului, având certe afinități cu personajul Arlechino sau Briguella din *commedia dell'arte*.

Faptul că un soldat vorbește germană, iar celălalt română, ne duce cu gândul la adesea practicatul multilingvism din secolul al XVII-lea transilvănean și stă mărturie că populația săsească stăpânea în genere, pe lângă limba maternă, română și maghiara.

Piesa era alcăuită din trei părți: conflictul între cei doi soldați pentru obținerea unui loc de dans, apoi există o confruntare - care din cei doi stăpânește mai bine arta dansului de curte - în fine, totul se încheie cu un dans folcloric

14 Johann Mätz. *Die siebenbürgische Bauernhochzeit. Ein Beitrag zur Sittengeschichte*, în: „Programm des evangelischen Gymnasiums in Schässburg”, 1860, pp. 99-101

15 Ludwig Klaster. *Der Rösschentanz, ein siebenbürgisches Hochzeitspiel*, în: „Siebenbürgisches Vierteljahrsschrift”, 1921, vol. 4, pp. 282-298; Schuster, Wilhelm *Über den in einigen Ortschaften des Sachsenlandes bei Hochzeiten üblichen Rösseltanz* în: „Mühlbacher Gymnasialprogramm” 1862-1863, pp. 3-16; Schulerus, Adolf *Das Rösschenspiel in Seiburg* în: „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde”, 1901, p. 151f.

românesc, capra. În acest caz însă, dansul nu are loc cu capra, ci cu un trandafir, după cum ne sugerează chiar titlul piesei. Ca teme specifice secolului al XVII-lea prezente în această lucrare mai putem aminti: suferința pricinuită de război și teama de numeroasele încartiruri ale soldaților, dar și prostia și lipsa de educație a acestora.

Atât Filtsch, cât și Krasser acordă o mare importanță poeziei dramatice numite *Königslied*, cunoscută în mai multe localități din zona Mediașului, în Chirpăr, Băgaciu sau Bruiu, dar și în unele sate din zona Făgărașului, precum Cincu. În 1857 a fost publicată pentru prima dată¹⁶, iar în anul 1947 era încă jucată în satul Veseud din județul Sibiu, martorul acestui eveniment, care l-a și relatat mai apoi, a fost Erhard Antoni¹⁷. Harald Krasser presupune că lucrarea își are originile într-o baladă din secolul al XVI-lea, numită *Ackermann aus Böhmen – Ackermann din Boemia* (trad. n.). Piesa era inclusă inițial în ceremonialul obiceiului de nuntă, ca „un pandant serios, grav, la veselia uneori excesivă a acelei sărbători”¹⁸. Ilustrare a temei atotputerniciei morții, sceneta ne duce cu gândul la picturile și la sculpturile medievale din ciclul *Dansului morților* și are ca personaje un înger, un rege bogat și Moartea, care vine să-l ia.

În forma sa inițială, acest original *memento mori* era un dialog dens, în crescendo dramatic, între cele două personaje principale, pentru că, după modelul pieselor religioase, rolul celui de al treilea, Îngerul, este redus, el având

¹⁶ Michael Malmer. *Das Königslied. Ein Beitrag zur Geschichte des Totentanzes*, în: „Aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart. Hermannstadt”, 1857, pp. 74-80.

¹⁷ Erhard Antoni. *Volksschauspiele aus Siebenbürgen*, în: „Forschungen zur Volks- und Landeskunde”, 1974, vol. 1, pp. 66-80.

¹⁸ Krasser, *op. cit.*, p. 104



ort hört borrent nūr wunder grusam
vn vngelhōrt teddinge fechtens vns an bo
rem die kemen dz ist vns zu malle fremd doch
ett törenes flüchgens Zetter gestraus hende
windes vn aller ontraintige s̄m wir an altn
enden vntz her wol genessen Damoch s̄me
wer du bist melde dich vn lutbar was dir
laides von vns wider farn sye darumb du
vns so vnzimlichzen brandehest das wir vor
mäls vngewon s̄m öllaine wir doch manig
köstlichzen edlen schönen meststigen vnd
hestigen lüttten ser jöber den s̄m hant ge
grüsset da von witwen vn waissen landen
Ackermann și Moartea

doar funcția de povestitor care anunță, încheie piesa și conduce acțiunea. Moartea vine să îl ia pe rege, dar este respinsă, amenințată, implorată. Regele este dispus la compromisuri și renunțări, dar totul e zadarnic, Moartea fiind atotputernică. Într-o versiune târzie s-a adăugat o scenă menită să atenueze impresia sfârșitului implacabil: regele e readus la viață de îngerul care îl atinge cu un bețișor alb. În versiunea inițială, piesa se termină, cu atenționarea, în spiritul moralei creștine, că sorocul sfârșitului vieții este neștiut și că omul trebuie să fie pregătit de moarte în orice moment, ducând o viață creștinească: „Adesea moartea vine/când o mai crezi de parte/săgeata și-o sloboade;/Trăiește, deci, cu Domnul/și fi-vei fericit!” (trad. n.).

Remarcăm, scria Harald Krasser, că în acest joc se contopesc alcătuind un tot unitar „Dansul morții” și motivul „everyman”, despre moartea omului bogat, motiv provenit din moralitățile engleze ale Evului mediu târziu, pe care Hofmannstahl l-a adaptat timpurilor noastre în al său *Jedermann* și l-a inclus ca piesă de bază, jucată neîntrerupt până în zilele noastre, în cadrul Festivalului de la Salzburg.

Faptul că acel „Cântec al regelui”, aşa cum era cunoscut în satele noastre, era cântat de interpreții rolurilor, apoi structura sa strophică, versurile epic-narrative de la început și de la sfârșit precum și intercalările epice repetate, toate conduc la presupunerea că la originea lui ar sta un cântec baladesc din secolul al XVI-lea care, în forma sa metric-ritmică, este atestat în mai multe împrejurări în cântecele populare din epocă. Dialogul ascendent al acestei balade stimula prezentarea ei scenică, de dragul căreia apoi s-au interpolat alte versuri, împărtite între cei doi interpreți, versuri care nu fac parte din structura baladei. Nu se știe nici

când s-au produs respectivele interpolări, transformând balada în scenetă, nici când aceasta a fost introdusă în ansamblul obiceiurilor de nuntă.

Cetățeanul este cel care se manifestă în obiceiurile breslașilor din orașele și târgurile medievale ale Transilvaniei, obiceiuri cu rădăcini străvechi, păstrate de-a lungul secolelor, ca răspuns la „nevoia lor de reprezentare și de manifestări festive”¹⁹. Forme incipiente de teatralitate se regăsesc în „dansul paloșului” rezervat breslei cojocarilor. Atestat încă de la 1520 la Brașov, unde era prezentat în sau în fața clădirii primăriei (este menționat și de Johannes Stamm în 1669, când s-a jucat în piață, în fața casei judeului, dovedă a persistenței sale în timp, ca manifestare tradițională) este pus de Albert Huet, la 1586 în legătură cu obiceiul descris de Tacitus în „Germania”. Harald Krasser este de acord cu această opinie, apreciind că dansurile similare atestate în Europa Centrală și de Nord își au originea în străvechi ritualuri inițiatice ale tinerilor deveniți bărbați. În Transilvania era inclus în ceremonialul festiv organizat



Scenă din *Jedermann*, Salzburg, 1937

la instalarea unui nou comite al sașilor, ajungând ca în secolul al XVIII-lea să fie considerat „aproape un dans național”²⁰. Privilegiul de a-l interpreta fusese acordat breslei cojocarilor, ca răsplătă pentru meritul legendar de a-l fi salvat pe comite din încercuire, în timpul unei bătălii cu turcii care a avut loc la Tălmaciul²¹. Ca în multe spectacole medievale, eroicul era dublat de comic, dansul paloșului fiind urmat de burlescul „dans al căluțului”, interpretat de membrii breslei croitorilor. Aceste dansuri, jucat de două calfe de croitor acoperite de cioltare somptuoase și purtând o imitație de cap de cal, a pătruns și în alte colectivități, regăsindu-se nu numai în alaiul de „lăsata secului” al „lolelor” din Agnita, ci și în multe alte sate săsești (Șaeș, Arcud, Dealu-Frumos, Drăușeni, Stenea și.a.) ca parte a nunții țărănești, având o adevărată acțiune scenic-dramatică în care se presupune că se regăsesc urme ale unor mituri păgâne.

Un alt treilea dans legat de meșteșugari este „dansul cu cercul”, păstrat în obiceiul „lolelor” din Agnita. Executat inițial de dogari, apoi de pantofari, el s-a păstrat ca o demonstrație acrobatico-echilibristică, care datează se pare din perioada de început a invaziilor otomane din a doua jumătate a secolului al XV-lea, însă rădăcinile lui se află în străvechi rituri de primăvară. Toate acestea sunt exemple de teatralitate populară încă neîndestulător studiate de istoricii literaturii.

Aceste jocuri dramatice cu forme arhaice de dialog, datând dintr-o epocă medievală târzie, compilații ale unor străvechi tradiții, piese populare transmise pe cale orală, cizelate de-a lungul a

20 Krasser, *op. cit.*, p. 104

21 Este vorba de lupta de la Turnu Roșu din anul 1493 în care comitele sașilor sibieni, Georg Hecht, repurtează o importantă victorie împotriva unei armate otomane conduse de Ali Michaloglu-bei.

numeroase generații, sunt dovezi ale începuturilor teatrului desprins din ritualul creștin și păgân, pătruns din spațiul bisericesc în cel public, al piețelor orășenești și adoptat de multime. „Cel care susține o astfel de evoluție nu este mimul sau joculatorul care, precedându-l la un nivel inferior pe actorul profesionist, se produce în piețe sau la curțile principale cu glume burlești, ci clericul, cetățeanul și, în ultimă instanță, elevul.”²²

Reminiscențe teatrale medievale la Sibiu în epoca Renașterii

În secolul al XVI-lea comunitățile orășenești erau capabile să organizeze spectacole de mare amploare, copleșitoare prin fast și prin desfășurarea de forțe. Unul dintre ele (primul consemnat în *Cronica orașului Sibiu* de Emil Sigerus) s-a desfășurat la 15 februarie 1582 în Piața Mare din Sibiu. Derularea lui ne duce cu gândul la misterele din orașele germane – spune Filtsch – la italieneștile „triomfi” din orașele-state ale Renașterii italiene, scrie Krasser, ambii preluând informațiile despre eveniment din surse mai vechi, precum lucrarea lui Gustav Seivert din 1859²³.

Inspirat din evenimente istorice reale, încheierea păcii între Polonia și Rusia, după un îndelungat război între armatele lui Stefan Báthori, rege al Poloniei și principe al Transilvaniei și cele ale lui Ivan al IV-lea (cel Groaznic), spectacolul a fost organizat din inițiativa lui Albert Huet, pe atunci comite al sașilor. După o slujbă de mulțumire, după jocuri cavaleresci, salve de tun și muzică festivă,

22 Krasser, *op. cit.*, p. 120

23 Gustav Seivert. *Die Stadt Hermannstadt*, Hermannstadt, Steinhausen, 1859

s-a desfășurat un spectacol de teatru pentru care senatul orașului a pus la dispoziție „recuzita” – veșminte, podoabe, sceptre și.a.m.d. Scena – întreagă Piața Mare din centrul orașului. Actori – tineri locuitori ai orașului și studenți, în total câteva sute. Public – întreaga populație a Sibiului. Personajele principale – regele Poloniei (plasat cu suita sa în partea nordică a pieței, în fața casei lui Thomas Hedel), marele duce al Moscovei, Vasili (plasat tot în partea nordică, la celălalt colț, în fața casei lui Thomas Bomelius), sultanul Amurat al III-lea al Turciei (așezat cu ienicerii săi la est, în fața casei lui Anton Ollass, italianul) și papa Grigorie al XIII-lea, în mijlocul cardinalilor săi (așezat în partea vestică, în fața casei lui Michael Hedel). Trupele poloneze asediază cetatea Pleskau (cunoscută sub numele de Cetatea Albă, se află lângă Odessa și era reprezentată printr-o baracă de lemn construită în mijlocul pieței), emisarii Moscovei cer pace, dar regele Poloniei e neîncrezător, se intvine la curtea papei, care mijlocește negocierile de pace printr-un cardinal trimis la Varșovia și la Moscova, în ciuda încercărilor solilor turci de a-i dezbină pe creștini. În final, Báthori și suita sa, împreună cu marele duce al Moscovei merg la papă, după care, în sunetele trâmbițașilor de la ferestrele casei comitelui, se duc la masa oferită de acesta. Filtsch notează că pentru fastul sporit al sărbătorii „în timpul deplasării alaiului, mulțimii i se oferea vin dintr-un butoi mare, iar la sfârșitul spectacolului, când în fața casei judeului regal mulțimea aștepta să vadă ce se mai întâmplă, se aruncau monede, pe care oamenii le adunau dintre brazi din fața casei și de pe fundul cursului de apă care trecea pe acolo”²⁴.

²⁴ Filtsch, *op. cit.*, p. 120

În ciuda faptului că un asemenea eveniment este cumva tardiv pentru Europa aflată deja în plin avânt renascentist, având afinități mai degrabă cu miracolele și misterele medievale, desfășurarea de-a dreptul impresionantă nu este doar o dovadă a bunăstării populației orașului în acele timpuri, ci și o dovadă a capacitatei de a concepe, a organiza rapid și a conduce cu îndemânare o astfel de dificilă manifestare, cu alte cuvinte, o dovadă a unei experiențe uimitoare în domeniu. Pentru Harald Krasser acest spectacol, menit să elogieze meritele casei domnitoare, este important din punct de vedere al istoriei teatrului din Transilvania, întrucât reprezintă elementul de legătură între trecut și viitor. „Piața, locul misterelor medievale, slujește ca scenă pe care apar concomitent Varșovia și Moscova, Roma și Constantinopolul. Reprezentarea nu se limitează la aluzii alegorice sau pantomimice ale evenimentelor politice contemporane, ci prezintă dialoguri care ilustrează întâmplările politice, reiau într-o formă concentrată mersul tratativelor diplomatice, cu scopul de a le aduce la cunoștință mulțimii, cu scopul evident de a contribui la realizarea unității forțelor creștine și la rezistență împotriva amenințării otomane. Prin urmare, spectacolul este concomitent o celebrare a păcii, un mijloc de informare politică, o manifestare patriotică și o cale de formare a opiniei, inițiat de conducerea orașului. Un astfel de spectacol, realizat în timp record, îndreptățește presupunerea că orașul beneficia de oarecare experiență în organizarea unor astfel de manifestări și în declamarea unor astfel de roluri. Oare interpreții principali erau cetățeni aleși în mod special și pricepuți la acest ceva, sau exista deja o trupă de interpreți pregătiți, cu experiență teatrală, capabili să

vorbească în public, care puteau fi folosiți în atare împrejurări? Să fi fost elevi, având experiența spectacolelor școlare? Pentru că în această perioadă teatrul școlar avea deja tradiție în Transilvania și, cel puțin într-un anumit oraș (Brașov, n.n.), cunoștea o perioadă de înflorire”²⁵.

În lipsa mărturiilor documentare, este dificil de dat un răspuns limpede acestor întrebări, dar e lesne de crezut că asemenea spectacole se vor fi desfășurat și înainte de 1582, spațiul cultural transilvănean fiind conectat la spiritul general al evoluției culturale din Europa occidentală. Un spectacol de ampoarea celui din 1582 trebuie să fi fost precedat de altele, iar experiența acumulată să fi fost valorificată în așa fel, încât evenimentul să devină unul memorabil. Cu toate acestea nu

25 Krasser, *op. cit.*, p. 122

există dovezi certe ale unor reprezentări de asemenea ampoare – atât în Sibiu, cât și în întreaga Transilvania – până spre mijlocul secolului al XVIII-lea. Una dintre cauze este, în mod cert, dispariția pentru eternitate a unor izvoare care să ateste fără săgădă acest lucru în violenta istorie transilvăneană a secolului al XVII-lea, pe de altă parte, tocmai această istorie extrem de potrivnică este foarte probabil să fi pus frâu acestui tip de manifestare artistică, ce presupune o anumită stabilitate politică și economică de care Transilvania nu a mai putut beneficia defel. Ciuma, care decima cu regularitate populația orașelor și transformarea Transilvaniei în teatru de operațiuni al războaielor habsburgico-otomane au înăbușit, în bună măsură din fașă, atari imbolduri.





Sibiu, Piața Mare la 1703

Faptul că un asemenea eveniment s-ar putea să fi avut, dimpotrivă, un caracter de unicat, este de presupus din faptul că în Transilvania sfârșitului de secol al XVI-lea, atinsă de un puternic curent protestant, această amplă manifestare teatrală trebuie să fi avut și o funcție de nereușit prozelitism catolic, nefiind,

probabil, deloc întâmplătoare alegerea Sibiului (important fief al lutheranismului în Transilvania la acea vreme) ca loc de desfășurare a unui spectacol care avea în centru pe papă și un suveran catolic.

BIBLIOGRAFIE

- Antoni, Erhard. *Volksschauspiele aus Siebenbürgen*, în: „Forschungen zur Volks- und Landeskunde”, 1974, vol. 1
- Brădăteanu, Virgil. *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1966
- Filtsch, Eugen. *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*., în: „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde“, vol. 21, (1887/1888)
- Klaster, Ludwig. *Der Rösschentanz, ein siebenbürgisches Hochzeitspiel*, în: „Siebenbürgisches Vierteljahrsschrift”, 1921, vol. 4
- Klein, Karl Kurt. *Shakespeare in Siebenbürgen*, în: „Siebenbürgische Vierteljahrsschrift”, 1938
- Krasser, Harald. *Zur Frühgeschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în: „Neue Literatur“, nr. 16 (1965), caietul 5
- Malmer, Michael. *Das Königslied. Ein Beitrag zur Geschichte des Totentanzes*, în: „Aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart. Hermannstadt”, 1857
- Masoff, Ion, *Istoria teatrului românesc*, vol. I, ed. Minerva, București, 1968-1976
- Mätz, Johann. *Die siebenbürgische Bauernhochzeit. Ein Beitrag zur Sittengeschichte*, în: „Programm des evangelischen Gymnasiums in Schäßburg”, 1860
- Schulerus, Adolf *Das Rösschenspiel in Seiburg* în: „Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde”, 1901
- Schuller, Johann Karl *Herodes*, Hermannstadt, Steinhausen, 1859
- Schuster, Wilhelm *Über den in einigen Ortschaften des Sachsenlandes bei Hochzeiten üblichen Rösseltanz* în: „Mühlbacher Gymnasialprogramm” 1862-1863
- Zamfirescu, Ion. *Istoria universală a teatrului*, vol. I, ed. Aius, Craiova, 2004

Alina Mazilu

Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”, un proiect editorial atipic

Volumul de piese contemporane publicat în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu este, la ora actuală, un program de anvergură ce are o istorie bogată și care a trecut, în cei cincisprezece ani de existență, prin numeroase avataruri, dar care și-a păstrat, în ciuda modificărilor, identitatea. Importanța acestui set de antologii constă în constanța cu care promovează dramaturgia contemporană, fiind, de altfel, singurul demers longeviv de acest tip din România. Proiectul a fost inițiat în anul 1996 de către Constantin Chiriac, împreună cu Mircea Ivănescu și cu criticul de teatru Valentin Silvestru. Lor li s-a alăturat profesorul american Kenneth Campbell. Inițiatorii *Antologiei* au simțit nevoie de a crea o puncte între dramaturgia românească și cea străină, de a institui o platformă stabilă de dialog, de

a da un impuls de răcordare la prezent a dramaturgiei românești, destul de autistă în anii nouăzeci. Dacă până la Revoluție accesul la textele contemporane ale dramaturgiei universale fusese extrem de limitat – despre traducerea și punerea în scenă a anumitor autori importanți neputând fi vorba – dramaturgia românească a rămas izolată, cantonată în aceleși forme și problematici, fără a avea posibilitatea de a-și îmbogăți sau rafina procedeele artistice. Simțind această defazare, Festivalul a venit în sprijinul ideii de schimb de experiență prin publicarea, an de an, a unei antologii de piese, promovată automat prin intermediul unor spectacole-lectură. Astfel, începând din 1996, odată cu fiecare nouă ediție a FITS văd lumina tiparului în medie câte șapte piese contemporane adunate din

lumea întreagă. În 2010, numărul textelor publicate de-a lungul vremii în *Antologie* trece pragul de o sută.

Într-un interviu înregistrat în august 2010, Constantin Chiriac amintea contextul în care s-a născut proiectul, dar și modelele următoare, precum și rolul pe care l-a avut demersul în decursul celor cincisprezece ani de existență:

„În România nu exista nimic asemănător. Eu am preluat modelul american propus de Kenneth Campbell. În același timp, Mircea Ivănescu mă informase despre formula de lectură publică existentă în Germania, iar Valentin Silvestru vorbea despre lecturile organizate uneori la Asociația Internațională a Criticilor de Teatru. [...] Cred că a avut un rol important faptul că oamenii de teatru, creatorii s-au întors către lectură, către realitatea scriitorului, că s-a născut dorința de dialog între dramaturg și echipa de creatori.”¹

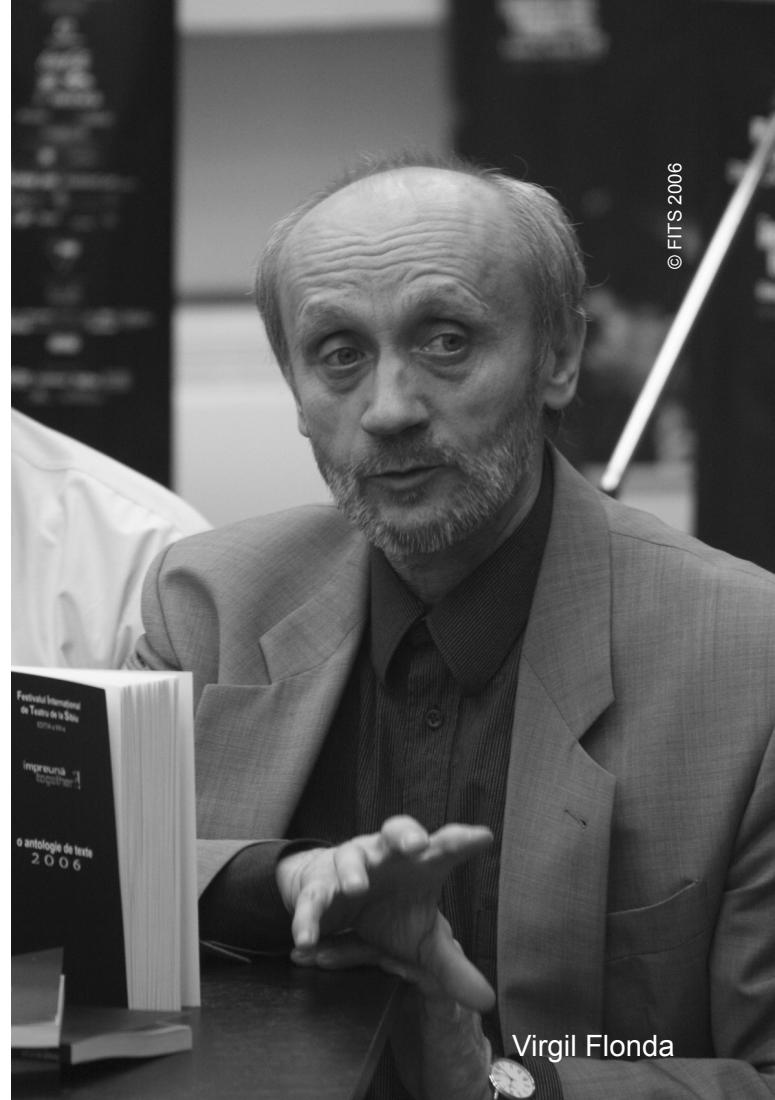
În *Cuvântul înainte* al *Antologiei* din 1996, Constantin Chiriac trece în revistă scopurile pe care și le propune volumul, ce urma să fie un „instrument de lucru pentru teatre, pentru regizori și actori, pentru critici și istoricii de teatru”² adăugând, cu un entuziasm nedisimulat, că „preferăm patetismul ziditorului în detrimentul lucidității sterile a comentatorului”³.

Antologia a fost și a rămas unică în peisajul editorial autohton datorită unei sume de trăsături: este singurul proiect de acest tip, realizat consecvent în decursul ultimilor cincisprezece ani. Piese sunt publicate bilingv, în românește și într-o limbă de circulație internațională (engleză, franceză sau germană) „din nevoia dialogului, din dorința de a fi universal și de a nu te cantona în limba în care te-

¹ *Antologie sub semnul eclecticului*, interviu inedit cu Constantin Chiriac, realizat de A.M.

² Constantin Chiriac, *Cuvânt înainte*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1996, p.5

³ *Ibid.*, p. 6



Virgil Flonda

ai născut. Din nevoia de a avea termeni de comparație. Din dorința de a dezvolta un instrument de lucru util”, explică directorul Festivalului⁴. Se urmărește astfel, în primul rând, o promovare eficientă a dramaturgiei contemporane atât pe plan național, cât și pe plan internațional. Despre criteriile de selecție inițiale, Constantin Chiriac mărturisește că sugestiile au fost de mare importanță: „aveam legături cu structuri importante care îmi făceau recomandări. Nu pot să spun că era vorba despre o selecție foarte riguroasă bazată pe concepte bine definite. Informația îmi parvenea în mișcare, în primul rând datorită vitezei mele de deplasare, a capacitatei mele de a acoperi prezențe festivaliere importante.”⁵

Volumele, realizate în tiraje de circa trei până la cinci sute de exemplare,

⁴ *Int. cit.*

⁵ *Ibid.*

le sunt distribuite gratuit participanților la Festival, care se reunesc la Sibiu din lumea întreagă. În acest fel, ele se bucură de o difuzare eficientă și ajung la operatori culturali, editori, directori de teatre, regizori de pretutindeni.

Antologia este parte integrantă a Festivalului. E un program de sine stătător, desfășurat în cadrul și în concordanță cu proiectul de proporții pe care îl reprezintă Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu. Primele volume ale colecției au fost realizate cu girul reputatului om de cultură Mircea Ivănescu. El este și autorul primelor traduceri și semnatarul câtorva studii introductive ce se remarcă prin eleganța stilului și prin abordarea pertinentă. În prefața la volumul din 1999, Mircea Ivănescu punctează importanța evenimentului și subliniază locul pe care îl ocupă secțiunea „spectacole-lectură” în ecuația întregii manifestări. Mai cu seamă că nu trebuie uitată actualitatea pieselor publicate:

„Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu are, ca multe din încercările

omenești culturale, tendința să devină o tradiție (și s-ar putea spune că în cazul de față a devenit într-adevăr așa ceva). Pe lângă spectacolele obișnuite și lucrul în ateliere, în care întâlnirile prilejuite de asemenea reunii internaționale își dovedesc în mod verificat utilitatea, un aspect însemnat în intențiile promotorilor sunt spectacolele-lectură, de asemenea constituind o tradiție, dar având aici meritul de a propune materiale exemplificând preocupările și realizările celor care participă la reunii noastre sau vor să li se alăture. Pieselete publicate în volumele editate la fiecare ediție a Festivalului ilustrează, tocmai pe viu, actualitatea teatrală așa cum se formează ea în clipa de față, și pot sluji, ca în literatura galantă clasică, ca materiale pentru a contribui la o cronologie a frumuseții” chipului artistic, dramatic. [...]

Dacă ar fi adevărat că „drama este un poem scris pentru a fi reprezentat”, distincția inițială ar fi că acest poem își poate găsi reprezentare și prin alte mijloace decât cele, clasic, scenice. Pe asta se întemeiază ambiția promotorilor



Spectacol-lectură în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu 2010

Festivalului, de a oferi spectacole lectură, în care realitatea creată de textul dramei – și care, cum e totdeauna cazul cu literatura adevărată, nu e un ecou al realității „din afară”, ci o realitate paralelă lumii așa cum o cunoaștem – și o suportăm – să devină sensibilă, convingătoare și cuceritoare, și pentru cel care asistă, ca spectator, la iluzia grandioasă a teatrului, precum și pentru cel care, ascultând poezia unui spectacol, invizibil, dar închipuit cu mai multă pregnanță, devine el însuși scena și teatrul realității invocate.⁶”

În prezent, *Antologia* conține, de regulă, un cuvânt-încântare semnat de directorul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu și, începând din 2009, o postfață pe care o semnez în calitate de autor al selecției, dar și scurte biografii ale autorilor publicați. Implementarea acestora din urmă are în vedere perfecționarea *Antologiei*, căreia criticul Magdalena Boiangiu îi reproșa, pe bună dreptate, în 2008 faptul că: „Lipsesc din acest volum date despre autori, naționalitatea se lasă doar ghicită din texte, prin diferite referințe din replici.”⁷ În interviul susmenționat, Constantin Chiriac explică principalele cauze ale acestor minusuri pe de o parte prin lipsa de experiență inițială, iar pe de altă parte, prin retragerea iminentă din proiect a unor personalități ce îi asigurau coerenta. „Perioada de hiat” creată a presupus pentru o vreme și lipsa unor persoane calificate și dedicate muncii lor:

„...tot ce am făcut a fost realizat pe principiul *learning by doing*. De unde să știu eu cum se face o carte?! – Am vrut să o fac și am învățat în mișcare, pe parcurs... [...]”

6 Mircea Ivănescu, *Prefață*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1999, p.5

7 Magdalena Boiangiu, *Dramele unei lumi derutate*, în „Adevărul literar și artistic”, nr. 926 / 18 iunie 2008

A fost o perioadă în care nu am avut cu cine să lucrez. Încet, încet, Mircea Ivănescu s-a retras din proiect datorită problemelor de sănătate. Nu mai putea lucra, el nu mai vede și toată bogăția care există în mintea și în sufletul lui are tot mai puțini interlocutori. E foarte greu să mai găsești un om ca el. E adevărat că și noi am fost nostalgiici și nu am format tineri în jurul lui, oameni care să scoată de la el tot ce e mai bun. Să ne gândim numai la felul exemplar în care Mircea Ivănescu a colaborat o perioadă îndelungată cu Denisa Comănescu...

A dispărut apoi și Virgil Flonda, care se ocupa de spectacole-lectură. A existat încă o perioadă de hiat. Deși am comisionat tot felul de persoane, rezultatele nu s-au ridicat la nivelul pieselor. Acestea trebuie bine traduse, bine redactate, bine puse în pagină. Pentru asta e nevoie de oameni dedicați, pasionați, care ard pentru calitatea muncii lor.⁸”

Proiect de amploare, *Antologia* presupune, în primul rând, o racordare cât mai bine activată la tot ce înseamnă noua dramaturgie românească și mondială, cunoașterea platformelor și structurilor de promovare a textelor, accesul la limbi de circulație internațională, o politică de selecție coerentă, colaborarea cu traducători de calibru, dar și cu o editură importantă.

Pe lângă calitate și unicitate, printre criteriile de selecție se numără faptul că textele în cauză să nu fi fost puse în scenă în România până la momentul publicării lor în *Antologie*, condiție firească având în vedere intenționalitatea demersului. În 1999, Constantin Chiriac nota în postfață volumului că:

„Au văzut lumina tiparului sub auspiciile Festivalului 31 de autori dramaturgi cu texte traduse în limba română, engleză și franceză de inegalabilul Mircea Ivănescu, în cadrul celor patru ediții ale

8 *Int. cit.*

spectacolelor-lectură. În condițiile în care literatura dramatică se publică tot mai rar în România și în lume, noi credem statoric în valoarea demersului nostru de a scoate la lumină talente⁹.”

Devine evident scopul principal al proiectului, acela de a descoperi autori cu potențial și piese de calitate. Un aspect important îl constituie includerea în volum, în fiecare an, a măcar unui text românesc. Astfel, *Antologia* se configura ca rampă de lansare sau ca platformă de promovare pentru tinerii dramaturgi, ea marcând debuturi însemnante, de la Alina Nelega la Gianina Cărbunariu sau Lia Bugnar. În acest sens merită menționat faptul că la primele ediții ale Festivalului, printre ofertele din cadrul FITS se numărau și ateliere de tehnică de scriere dramatică, încercându-se suplinirea unei absențe în curricula universităților românești de la vremea respectivă. Începând din 2010, unul dintre scopurile avute în vedere e și găsirea unor formule prin care piesele românești prezente și traduse în volum să fie preluate de mari edituri și agenții străine.

Antologia este, înainte de toate, eclectică, fapt pe deplin justificat, de altfel, și prin diversitatea direcțiilor, a stilurilor, a tematicilor abordate în dramaturgia contemporană. În cadrul secțiunii „spectacole-lectură”, fiecare piesă este prezentată publicului de către actori ai Teatrului Național „Radu Stanca” sau de studenți ai Secției de Actorie din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu sub îndrumarea unui regizor. Proiectul e îmbogățit și printr-un parteneriat cu Societatea Română de Radiodifuziune, care înregistrează fiecare spectacol-lectură și realizează apoi CD-uri audio. Cu privire

la nașterea acestui parteneriat, regizorul Mihai Lungceanu notează:

„Redacția Teatrului Național Radiofonic a acceptat, acum 10 ani, ideea subsemnatului de a produce o emisiune de informație teatrală, dedicată numai acestei ramuri de manifestare teatrală, și astfel Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu beneficiază astăzi de o mini-audio-bibliotecă în care sunt arhivate atât fragmente din lecturile produse, cât și parte din discuțiile iscate. *Thaliafest* poate oferi oricând și oricui *imagini sonore* devenite mărturii, dovezi și probe ale importanței pe care secțiunea festivalului sibian a căpătat-o pe parcursul edițiilor (pe)trecute.¹⁰”

În prelungirea lecturilor are loc o dezbatere între un critic literar și unul de teatru, dialogul fiind moderat de un om de cultură. La evenimente participă adesea autori și traducători. Aceste discuții dau lecturilor o dimensiune teoretică, dar mijlocesc și dialogul publicului cu creatorii. Este, cu siguranță, un proiect complex, ce vizează promovarea dramaturgiei pe mai multe planuri și prin mijloace diverse. Iar *Antologia* păstrează compensatoriu, ca un martor de sine stătător, ceea ce rămâne după spectacolul ce se consumă mult prea rapid.

Într-o lucrare de sinteză asupra dramaturgiei românești publicată în anul 2000, Alina Nelega atacă – parțial nejustificat – proiectul, reproșându-i lipsa de criterii de selecție, superficialitatea conceptului și diverse alte nereguli:

„Începând cu anul 1996 există, sub îndrumarea actorului Constantin Chiriac (azi directorul Teatrului „Radu Stanca”), în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu și tot în beneficiul literaturii dramatice românești, un proiect hibrid, o

⁹ Constantin Chiriac, *Postfață*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1999, p.829

¹⁰ Mihai Lungceanu, *Am SCRIS despre ce s-a VORBIT, după ce am ASCULTAT ce s-a CITIT! Povestea spectacolelor-lectură sibiene*, 2007, în „Teatrul azi”, 2007



Spectacol-lectură în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu 2010

,secțiune' – combinație între spectacol-lectură (cu conotații radiofonice) și publicarea bilingvă (română-engleză sau română-franceză), în antologii în care, alături de două-trei piese românești apar alte câteva piese străine (de obicei non-europene, americane sau canadiene). Întrucâtva dezordonată, selecția textelor românești este, aşa cum adesea se întâmplă, lipsită de criterii. Uneori este vorba despre ‚Piesa anului' sau de piesa premiată la concursul ‚Camil Petrescu', bucuros că alții îi fac treaba (respectiv de a lansa textul sub o formă sau alta, în circuitul cultural), alteori despre decizia unui critic mai influent la momentul respectiv¹¹... dar antologiile, în ciuda superficialității ideatice a proiectului, deși difuzate gratuit și în tiraj confidențial, conțin în general traduceri foarte bune, chiar dacă nesemnate și neplătite – aşa cum neplătite sunt și drepturile de autor

11 La început, selecția a fost făcută de criticul Valentin Silvestru (1924-1997), ‚capul' asociației criticilor din Fundația Teatru XXI, care dubla secțiunea română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – UNITER. Configurația selecțiilor d-sale era întrucâtva oportunistă. (nota autoarei citate)

(încă o problemă serioasă în România, chiar la case mai mari), nici măcar în cuvenitele exemplare – , realizate cu sprijinul universitarilor sibieni și, adesea, girate de un respectabil poet și generos om de cultură ardlean: Mircea Ivănescu.¹²

Se cuvine punctat un aspect, și anume acela că autoarea studiului uită să menționeze faptul că acestei antologii i se datorează debutul său, întrucât volumul apărut în 1996 conținea prima ei piesă, *Una cosa mentale*, text ce imaginează povestea din spatele celebrei *Gioconda*. Deși piesa nu are strălucirea monoloagelor care o vor propulsa ulterior pe Alina Nelega în rândul dramaturgilor români de succes, el nu duce totuși lipsă de calități și lasă să se întrevadă potențialul autoarei. În acest caz, *Antologiei* îi revine meritul de a descoperi un dramaturg și de a-l propune atenției publice. Acuzele pe care Alina Nelega le aduce proiectului sunt nejustificate în ce privește traducerile, întrucât semnatarul

12 Alina Nelega, *Piesa românească, astăzi*, în www.nonstop.ro, UNITEXT, București, 2000, p. 45



acestora, în primii ani de apariție, este Mircea Ivănescu, fapt specificat, de altfel, în fiecare volum în parte. După retragerea sa, traducerile sunt realizate de diversi traducători, în baza unui onorariu. Cât despre drepturile de autor, acestea sunt cedate Festivalului în schimbul publicării și promovării pieselor. Totuși, trebuie precizat faptul că asemenea Festivalului, și *Antologia* a evoluat de-a lungul anilor, anumite erori fiind eliminate în timp. În *Cuvântul înainte* al *Antologiei* din 2009, Constantin Chiriac evocă parcursul secțiunii „spectacole-lectură”, „de la simpla prezență entuziastă” a primelor ediții la „o instituție ce a stabilit un program coherent și parteneriate cu cele mai importante structuri din lume”, subliniind astfel aspectul evolutiv al demersului. Aceasta s-a dezvoltat după principiul *try and error* pentru a ajunge la standardele actuale. Dintre erorile secțiunii, Iulia

Popovici menționează, nu fără ironie, prezentarea unui text românesc¹³ la ediția din 2004 a Festivalului, într-o versiune tradusă din limba engleză:

„Culmea inovației artistice: La secțiunea de spectacole-lectură, singurul text românesc a fost prezentat într-o versiune tradusă în română după versiunea tradusă în engleză după originalul scris în română (nu-ncercați să înțelegeți). Autorul a protestat (cam vehement) și a fost urgent trimis în banca lui, pentru că e Tânăr și i s-a urcat succesul la cap.¹⁴”

Făcând un bilanț al proiectului, directorul festivalului menționează în *Prefața* volumului din 2010 cifre impresionante și amintește numele persoanelor cărora li se datorează inițierea proiectului:

„Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu a reușit, de-a lungul celor 17 ediții, să tipărească 102 piese scrise de un număr de 99 de dramaturgi provenind din 24 de țări. Toate aceste texte au fost citite în cadrul secțiunii „spectacole-lectură” și au fost înregistrate și difuzate de Societatea Română de Radiodifuziune. Antologii ce s-au născut cuprind atât versiunea românească a fiecărei piese în parte, cât și o variantă într-o limbă de circulație internațională: engleză, franceză sau germană.

De-a lungul anilor i-am omagiat pe cei împreună cu care am fondat această secțiune: Valentin Silvestru, Kenneth Campbell și Mircea Ivănescu. Din 2007 secțiunea poartă numele celui care timp de unsprezece ani a muncit pentru dezvoltarea ei: maestrul Virgil Flonda.

Astăzi, când FITS promovează diversitatea artelor spectacolului în numele calității și al creativității, încercăm cu aceeași tenacitate să apărăm Cuvântul,

13 Este vorba despre piesa *Irealități din Estul Sălbatic* de Gianina Cărbunariu, care a fost prezentată în traducerea din engleză a lui Radu Vancu

14 Iulia Popovici, *Pe culmile Sibiului*, în „Observator cultural”, nr. 225 din 2004

care stă la baza Teatrului.

Dorim să încurajăm și să promovăm Autorul de texte dramatice, Piesa tipărită, precum și toate demersurile ce probează supremăția Cuvântului. Credem în diversitatea scriiturii de teatru, în emoție, în poezia dramatică și în ingeniozitatea soluțiilor. Acceptăm orice formulă inovatoare, dar și abordările de tip clasic, singurul criteriu de selecție fiind calitatea.

Secțiunea „Spectacole-lectură” din cadrul FITS este o platformă a dialogului, a întrebărilor și a căutărilor în numele adevărului artistic.¹⁵²

Trebuie remarcată, în acest punct, recenzarea sporadică a volumelor, fapt ce se poate explica prin aceea că *Antologia* nu se comercializează, ci se difuzează gratis, și nu este expediată către revistele culturale, așa cum se întâmplă în cazul celor mai multe apariții editoriale. Astfel, singurii potențiali recenzenți sunt participanții la Festival. Printre aceștia, criticul de teatru Magdalena Boiangiu dedică un text mai

amplu volumului de piese apărut în 2008, referindu-se la secțiunea de „spectacole-lectură”, la *Antologie*, în general, dar și la fiecare piesă, în special:

„Șase piese de teatru: nici una nu e genială, dar toate sunt interesante. La Sibiu, teatrul înseamnă și text, nu doar imagine.

Una dintre secțiunile cele mai productive ale Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, cea a spectacolelor lectură rezistă prin încăpățânarea organizatorilor. Dincolo de aplauzele obținute de trupele care împânzesc locurile unde actorii pot juca și spectatorii pot privi, în liniștea bibliotecii se citesc texte neîncercate, al căror farmec e uneori greu de descifrat din lectura „albă” a unor actori care se feresc (așa cere convenția genului) să fie interpreți. Selecția este adeseori contestată, iar efectele ei sunt departe de a fi imediate: nouățile din dramaturgia românească sau mondială nu sunt preluate imediat de către teatre și acestea sunt argumentele vehiculate de vocile sceptice, pietre de moară care atârnă de orice



Spectacol-lectură în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu 2010

inițiativă care ambiționează să schimbe ceva. **A nu face nimic e mult mai comod decât încercarea de a înfăptui.** [sublinierea autoarei].

Răsfoirea masivelor volume cu textele tipărite prilejuiește însă concluzii mai stenice: încetul cu încetul piesele propuse sunt jucate și chiar dacă nu ar fi așa, cunoașterea dramaturgiei contemporane mobilează un peisaj percepțut ca neprietenos.¹⁶

Este importantă remarcă Magdalenei Boiangiu cu privire la utilitatea volumului în vederea cunoașterii dramaturgiei contemporane în întreaga ei amploare. Una dintre caracteristicile constante păstrate de-a lungul anilor – în acord cu linia generală a Festivalului – este diversitatea pieselor propuse în fiecare volum în parte: diversitate în ce privește stilul, registrele lingvistice, tematicile abordate, intenționalitatea, viziunile, originea autorilor etc. Este o opțiune ce se explică prin dorința de a oferi o imagine cât mai completă, o panoramă asupra dramaturgiei contemporane. Despre selecție, Mircea Ivănescu menționa în 1997:

„Am ales și acum piese de teatru reprezentând nu numai experiente și formații culturale și artistice diferite, ci și, pe cât cu putință, formule și viziuni care să se completeze, spre a alcătui o panoramă a teatrului Tânăr – și nu numai Tânăr – contemporan în înfățișările lui cele mai „interesante” și valabile artistice.¹⁷”

În aceeași direcție a opțiunii pentru diversitate se încadrează, nu întâmplător, argumentul pe care l-am semnat în 2009:

„Anul acesta, antologia de față își

16 Magdalena Boiangiu, *Dramele unei lumi derutate*, în „Adevărul literar și artistic”, nr. 926 / 18 iunie 2008

17 Mircea Ivănescu, *Nota traducătorului*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1997, p. 601

propune să reunească șapte piese noi de factură diferită în ce privește formula, stilurile, direcțiile, registrele și tematicile abordate. În procesul de selecție recomandările au venit de la structuri internaționale importante, cum ar fi Maison Antoine Vitez, Stewart Parker Trust Playwriting Bursary sau Teatrele de Stat ale Turciei, dar a presupus și un *research* personal. Ne-a interesat caracterul general valabil al pieselor, deschiderea lor către alte contexte socio-culturale, caracterul lor universal. Volumul pune alături șapte autori din țări diferite, făcând parte din generații diferite, cu *background-uri* culturale și experiențe de viață diferite. Ei se numesc Wajdi Mouawad, Astrid Saalbach, Eşber Yağmurdereli, Abbie Spallen, Vlad Zografi, Goran Stefanovski și Dea Loher. [...]

Tragismul universului lui Mouawad, caracterul straniu al piesei lui Astrid Saalbach, întâmplările dezolante din textul lui Yağmurdereli, trivialitatea prezentă în *Pumpgirl* de Abbie Spallen, întrebările existențiale formulate de Stefanovski, sondarea mecanismelor de (contra)facere a artei, și, în fine, fragilitatea personajelor Deei Loher, toate se întâlnesc în confruntarea cu REALUL. Acestea reprezintă punctul de plecare sau punctul terminus al textelor. Prin imitări, exemplificări, oglindiri, distorsionări, proiecții, cei șapte autori surprind fragmente de lume, pete ce posibil superpozabile pe realitatea noastră. Ei schițează contururi care, adunate laolaltă, recompun lumea în care trăim.¹⁸

Aceeași concluzie a eclectismului se regăsește și în privirea retrospectivă pe care directorul festivalului o are asupra *Antologiei*:

„Am încercat ca fiecare volum să conțină texte importante, insolite și autori care prin opera lor să poată certifica importanța unui asemenea demers. [...]

18 Alina Mazilu, *Postfață*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Nemira, București, 2009, p. 618; p. 626

Avem în *Antologie* atât exemple de autori care și-au confirmat în timp valoarea, dar și de unii care s-au pierdut pe parcurs. Există, pe de o parte, tentația de a alege texte unice, dar care conțin teme de actualitate foarte fierbinți. Pe de altă parte, valoarea selecției este confirmată în timp – rezistă sau nu rezistă?¹⁹

Pentru a duce mai departe gândul asupra valabilității selecției, consider că aceasta se poate considera validă dacă marchează debuturi importante, dacă salută tendințe sau valuri noi în dramaturgia contemporană – fie chiar

19 *Int. cit.*

și prin piese imperfecte –, dacă repune în discuție texte și autori importanți, dar necunoscuți și nejucați în România, în fine, dacă propunerile *Antologiei* se concretizează prin montări scenice. Cu un total de 102 texte publicate, proiectul poate oferi o perspectivă panoramică asupra dramaturgiei contemporane, a cărei principală caracteristică, aşa cum reiese din *Antologie*, este eclectismul.



BIBLIOGRAFIE:

- Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”*. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1996 – 1999
- Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”*. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Editura Nemira, București, 2000 – 2010
- Boiangiu, Magdalena, *Dramele unei lumi derutate*, în „Adevărul literar și artistic”, nr. 926 / 18 iunie 2008
- Chiriac, Constantin, *Cuvânt înainte*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1996
- Chiriac, Constantin, *Postfață*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1999
- Chiriac, Constantin, *Prefață*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Nemira, București, 2010
- Ivănescu, Mircea, *Nota traducătorului*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1997
- Ivănescu, Mircea, *Prefață*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Biblioteca Euphorion, Sibiu, 1999
- Lungeanu, Mihai, *Am SCRIS despre ce s-a VORBIT, după ce am ASCULTAT ce s-a CITIT!. Povestea spectacolelor-lectură sibiene*, 2007, în „Teatrul azi”, 2007
- Mazilu, Alina, *Antologie sub semnul eclecticului*, interviu inedit cu Constantin Chiriac
- Mazilu, Alina, *Postfață*, în *Antologia pieselor prezentate în cadrul secțiunii „spectacole-lectură”*, Nemira, București, 2009
- Nelega, Alina, *Piesa românească, astăzi*, în www.nonstop.ro, UNITEM, București, 2000
- Popovici, Iulia, *Pe culmile Sibiului*, în „Observator cultural”, nr. 225 din 2004

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

Concepții și viziuni regizorale: Sică Alexandrescu; particularități scenografice în *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Note pe marginea *Caietelor de regie*

Continuăm analiza demarată în numărul trecut, cu privire la *Caietele de regie* ale lui Sică Alexandrescu, de data aceasta concentrându-ne asupra farsei sale într-un act – *Conu Leonida față cu reacțiunea*.

Primul comentariu pe care îl face Sică Alexandrescu cu privire la această piesă este extrem de pertinent, fiind strict legat de aranjamentul locuinței simpaticului pensionar și de condiția sa socială: „Modestia locuinței lui Leonida nu trebuie exagerată. «Modestele» lui mijloace de trai nu-l împiedică totuși să aibă o servitoare.”¹ Observația este folositoare exgezei scenice pe care și-o propune regizorul pe care îl studiem,

deoarece trasează o schiță a universului spiritual al personajului. Conștiința colectivă obișnuise publicul cu o percepție probabil eronată cu privire la Leonida, descriindu-l ca pe un pensionar cu un trai la marginea mizeriei. Chiar și în condițiile în care această percepție ar fi fost justă, ar fi fost imposibil să dăinuiască în timp, pentru că, simplu, nu este atât de „ofertantă” scenic. Un Leonida cu mijloace de trai decente este mult mai interesant, poate fi creionat scenic în mai multe nuanțe, relațiile sale sociale vor fi mai colorate și mai complexe. Pe scurt, nu va mai fi un personaj simplist, mânat în primul rând de dorința de a trăi mai bine.

Om al tabieturilor, Leonida nu poate trăi în afara ariei de acoperire a acestei „metehne”. Știm din textul lui Caragiale că obiceiul lui de dimineată este să pună

¹ Sică Alexandrescu. *Caiete de regie pentru „Onoapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă. București, 1956. p. 303

mâna întâi pe *Aurora democratică*, iar seara, tabietul este acela al „grozăvirii” în fața Efimiței, cu fapte pline de glorie din trecutul său politic, cu isprăvi la care a luat parte, cu poziția actuală de cetățean-luptător, proiecte personale pentru viitorul țării și al omenirii. „Într-un cuvânt, Conul Leonida, seara, în halat și papuci, este istoriograf, gânditor și luptător politic.”² Detaliul biografic contează și aici la fel de mult ca în comedia precedentă, iar Sică Alexandrescu ne atrage atenția că din numele gazetei pe care o citește Leonida putem identifica exact culoarea politică a acestuia: el este un „ultraprogresist”, ca și Cațavencu.

Attitudinea corporală a pensionarului este în deplin acord cu ceea ce spune și cu biografia sa: își privește îndelung consoarta, ca și când ar exclama „Nu dau eu bani degeaba pe *Aurora* asta!”.³ Avem de-a face cu o atitudine înțeleaptă, plină de importanță, la limita ostentativului, care (foarte important!) cere mereu feedback de la Efimiță. Leonida nu poate face nici un pas, nici o afirmație, fără ca să solicite (in)conștient un răspuns de la consoartă. Emițător al unei acțiuni, Leonida va fi receptor al unei reacțiuni – principiul dramatic este redus la esență și funcționează de minune pentru cele două personaje principale ale farsei lui Caragiale. Exegeza scenică a lui Sică Alexandrescu se va folosi de acest principiu și îl va amplifica prin resursele spectacolarului atât de bine stăpâname și dirijate de către regizor: atunci când Leonida vorbește despre prima lui soție, „răposata domneei”, marele director de scenă va cere un ton de „Dumnezeu s-o ierte!” și un oftat, la care Efimiță răspunde

² Sică Alexandrescu. *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă. București, 1956. p. 304

³ idem, p. 304



Actorii Dem Rădulescu și Raluca Zamfirescu în *Conu Leonida față cu reacțiunea* - regia Ion Cojar

tot cu un oftat și face, repede, trei cruci mărunte.

Leonida cel de acum este un personaj cu două registre diferite de intenționalitate vocală, folosindu-se de trei tonuri vocale pe care le alternează, în funcție de ce trebuie să comunice. Să explicăm:

Primul ton al vocii care ne interesează la Leonida este cel narativ, cum îl descrie Sică Alexandrescu și este folosit atunci când personajul vorbește despre pătaniile din timpul revoluției. Potrivit dimensiunii mărețe a evenimentelor, tonul narativ se potrivește ca o mănușă peste personalitatea bombastică a actantului, necesită un anumit tip de respirație din partea actorului și o coordonare specială a corporalității, în ceea ce privește prezența scenică. Nu este vorba despre un ton singular, care să caracterizeze doar acest personaj din galeria măștilor caragialene; acesta este și tonul lui Cațavencu, de exemplu, al lui Farfuridi sau al lui Trahanache. De obicei, este folosit atunci când un personaj are de comunicat ceva de importanță capitală pentru întreg sistemul de relații sociale al celor din jur sau când

se vorbește, întotdeauna patetic, despre „țărișoară”.

Al doilea ton este, de fapt, o sumă de tonuri mai mărunte, care sunt alternate cu rapiditate, în funcție de reacțiile Efimiței. Întrebările alternează cu unele răspunsuri ce sunt oferite rapid, ori cu scurte divagări, precum cea cu Galibardi, pentru a se putea trece mai departe la povestire. Însumate, aceste sub-tonuri formează un registru vocal săltăreț, plin de bonomie, aproape ludic, al lui Leonida.

În fine, al treilea ton este folosit o singură dată; Sică Alexandrescu numindu-l „cumplit” și este folosit atunci când Leonida îi spune soției cât timp „a ținut toiul revoluției”: „Trei săptămâni de zile, domnule.” Efectul comic este superb nu pentru că Leonida folosește un apelativ masculin în loc de unul feminin („domnule”), ori datorită celor trei săptămâni cât a ținut revoluția (răspuns total neașteptat). Culminarea comică aparține dimensiunii scenei, deci exgezei scenice, este impusă de vizuinea regizorala a lui Sică Alexandrescu și constă în tonul „cumplit” pe care îl cere de la personaj, care urmază unui ton de superioritate.

Reacția Efimiței întărește tonul lui Leonida: „interesul este al unei cumrette care vorbește cu o vecină peste gard” – aşa descrie Sică Alexandrescu momentul.

Hotărându-se să pună punct teoriei sociale a istoriei și descrierii mecanismului revoluției, Leonida se adresează cu alt apelativ consoartei: „Trebui să fie târziu, Mișule; ne culcăm?”. Momentul este important, deoarece discuția de cafenea se încheie, cei doi pătrund într-o altă dimensiune temporală, marcată, imediat, de un reper orar destul de precis: conștientă și ea de schimbarea registrului din discuție și de faptul că universul casnic i-a acaparat din nou, Efimița caută ca punct de reper orologiu, căci „se scoală și se uită la ceas: Douăspce trecute, bobocule.” Subtextul

pe care Sică Alexandrescu îl impune este acela de „Să nu-ți vină să crezi!” și este un preludiu la ceea ce va urma, mai precis la incapacitatea celor doi de a se adapta unei situații ieșite din comun.

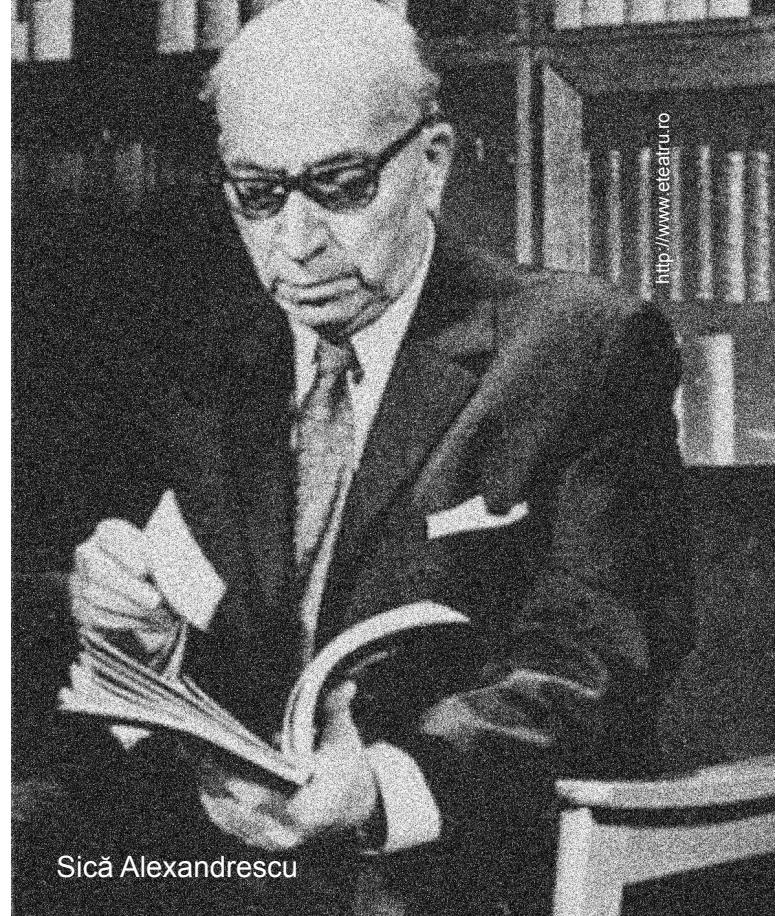
Ei bine, gata cu Leonida, strategul de cafenea! Odată ce Efimița a punctat prin citirea timpului de pe orologiu intrarea într-o nouă dimensiune temporală, bătrânul va fi preocupat aproape exclusiv de gânduri casnice, gospodărești. Spre exemplu: „Mișo, ai zis mătale fetii să vie mâine de dimineață ca să facă focul?” Tonul este plin de blândețe, potrivit rolului subaltern pe care îl are în menaj. De impact scenic, este pentru prima dată în spectacol când receptorul întâlnește acest ton casnic al lui Leonida, aşa cum este el cerut de către Sică Alexandrescu. Evident, personajul va câștiga simpatia spectatorului, deoarece se pare că, întradevăr, cam prea mult vorbise despre lucruri mărețe, iar deraparea lui bruscă spre subiecte casnice de conversație îl va apropiă de public.

Dar cei doi nu se pot abține: Efimița este prea marcată de admirația pentru soț și de plăcerea conversației, aşa că îi adresează o invitație de prelungire a discuției despre politică: „Si zi aşa cu Galibardi, ai?”, i-au plăcut subiectele abordate în seara aceasta, ar mai vrea un adaos, „o cireașă pe tort”. Cum altfel, Leonida înghețe momeala aruncată de Efimița, dar tonul este de data aceasta nostalgie, în concordanță cu ora târzie din noapte, melancolic, chiar cu o brumă de regret că „Galibardi” nu s-a născut pe melagurile românești. Nostalgia este doar un moment de cumpănă, căci, cu scufia pe cap, Leonida se va ridica într-un cot și va relua tonul cumplit: „D-apoi bine, frate până când tot rabdă azi, rabdă mâine? că nu mai merge, domnule, s-a săturat poporul de tiranie, trebuie republică!”

Discuția de cafenea este mutată în pat, nostalgia de dinainte a fost doar un stadiu intermediar, dar acest moment nu durează mult, căci Leonida adoarme glorios, în timp ce debitează despre treburile statului.

Până acum, la finalul primei scene din farsa lui Ion Luca Caragiale, exgeza scenică a lui Sică Alexandrescu ne-a propus tonalitățile și regiștrii scenici de care am vorbit mai sus, tensiunile dramatice au fost clădite treptat, pentru momente scurte de acumulare, dialogul dintre cele două personaje fiind constituit pe principiul dramatic redus la esență să cea mai concentrată. Feedbackul Efimiței generează următoarea sedimentare a tensiunii la Leonida, care determină pe consoartă să reacționeze la teoriile politice și sociale ale pensionarului și tot așa, aproape ca un fel de *perpetuum mobile* de mici acumulări, până la momentul somnului care pune stăpânire pe actanți.

Exgeza a beneficiat până acum de atitudini corporale dictate de regizor care marcau câteva linii pe care se cuvine să le menționăm: în primul rând, corporalitatea de care are nevoie Leonida este cea a viteazului de cafenea. Dificultatea apare atunci când realizăm că nuanța casnică pe care o cere regizorul nu se împacă, la prima vedere, cu importanța celeilalte. Momentul delicat poate fi, totuși, depășit prin tehnică și talent actoricesc, ajungându-se astfel la efecte scenice delicioase. În al doilea rând, amintim corporalitatea și registrul de gesturi care îi sunt atribuite Efimiței; Sică Alexandrescu o numește foarte bine „atitudine de precupeață”: antagonic compusă față de Leonida, prezența ei scenică pendulează în jurul obiectelor casnice, face cruci, scuipă în sân, compune gesturi legate de universul său spiritual mărunt. Așezate față în față, cele două abordări ale prezenței scenice



Sică Alexandrescu

vor aduce un plus de spectacularitate analizei lui Sică Alexandrescu.

Suntem nevoiți, în acest moment, să discutăm o componentă esențială a formei dramatice pe care o folosește Sică Alexandrescu în spectacolul său: travestiul. Rolul Efimiței (ca și cel al lui Spiridon din spectacolul precedent) este interpretat de un bărbat în travesti, ceea ce implică o compunere cu totul specială a energiilor dramatice care vor da naștere unor situații comice pe scenă. Din fericire, intepretul se achită cu brio de datoria sa și nu credem că exagerăm dacă spunem că geniul actorului este desăvârșit, precum și tehnica sa specifică.

Începutul celei de-a doua scene a farsei, așa cum a fost ea montată de Alexandrescu, ne propune, din punct de vedere sonor, o simfonie a sforăielilor. De fapt, aceste sforăielii (în sensul propriu al cuvântului) sunt o prelungire a sforăielilor (în sensul figurat) din prima scenă.

Amestecate cu sforăielile, se aud manifestările sonore ale revoluției/ reacțiunii, iar Efimița sare în sus ca mușcată de șarpe, privește cu nedumerire și pune întrebarea esențială: „Cine e?”

din momentul în care Efimița se trezește, zgomotele de afară trebuie să înceteze cu desăvârșire, iar în timpul acesta, sforăiturile lui Leonida nu contenesc. În scenă este semiîntuneric, singura sursă de lumină este sfeșnicul femeii, pe care aceasta îl va folosi ca să caute de colo colo, prin colțuri (!) și pe sub paturi (!), după care îl va stinge și se va urca din nou în pat. Jocul se repetă, la o reluare mai puternică a zgomotelor și vocilor care vin de-afară, acum trezindu-se și Leonida, vigilant, apucând repede o găleată, căci „e foc”. De fapt, focul este „revoluție, bătălie mare afară”.

Deocamdată, cel mai mult ne interesează modalitatea sonoră de expresie pe care a ales-o Sică Alexandrescu. Cele două personaje ale lui Caragiale nu știu ce se întâmplă afară, băjbăie în întuneric, se gândesc la foc, la revoluție, nu pot vedea fizic deoarece e cam întuneric, iar cu ochii interiori ai personalității știm deja foarte bine că nu prea au cum să vadă (tocmai aceasta și pune în mișcare mecanismul farsei). Pentru ca spectatorul să fie cât mai aproape de ceea ce trăiesc personajele de pe scenă, se va păstra semiîntunericul încă vreo câteva minute bune. În acest decor, Leonida renunță să mai fie pompier de ocazie, lasă la o parte găleata și se așeză pe marginea patului, folosind un ton de reproș în vocea sa. Este îmbufnat, iar Efimița e speriată. Trecând la un registru duios, Leonida marchează universul scenic al spectacolului lui Sică Alexandrescu, din nou, cu o schimbare bruscă a tonalității verbale și nuanțelor reperoriului său de gesturi. Redevine înteleptul de cafenea pe care îl știm din scena întâi: „nu știi dumneata că n-are nimini voie să descarce focuri în oraș? e ordin de la poliție...” Teoria celebră cu privire la fandacsie este emisă acum:

„LEONIDA: Ei! domnule, câte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap!

Glumești cu omul! Se-ntâmplă... (cu tonul unei teorii sigure) că fiindcă de ce? o să mă-ntrebi... Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-știu ce ori ceva, cum e nevricos, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsie e gata; ei! și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și nimica mișcă.”⁴

Zâmbind de la înălțimea atotcunoștiinței sale, folosindu-se de superioritatea pe care încă nu i-o contestă nimeni, atitudinea lui Leonida este aici una părintească, plină de căldură și de emoție. De altfel, Sică Alexandrescu cere aceeași atitudine în sărutul pe care Leonida îl dă Efimiței: „O sărută părintește și o conduce în patul ei.”

Consoarta sa este încuiată definitiv, lucrurile se calmează, asistăm din nou la rutina fiecărei seri: sfaturi cu privire la poziția în care urmează să adoarmă: nu cu fața în sus, căci visul ar urma din nou. Apele se liniștesc, dar nu pentru mult timp.

Efimița sare în sus ca un resort. Leonida la fel. Deodată, amândoi: „Ai auzit?” Da, de data aceasta totul e clar. Se întâmplă ceva. Situația este una de necesitate, iar regizorul va exploata fiecare element care poate ilustra scenic gravitatea și excepționalitatea contextului. Glasul este tremurat, în concordanță cu starea sufletească. Gata cu tonul de cafenea. Tehnica actorului impune o schimbare bruscă, o reacție la ceea ce se întâmplă afară. Se face lumină. Universul scenic este dominat de frică, spațiul de joc devine, brusc, generator de claustrofobie. Timpul derapează, la fel ca și reacția bătrânilor.

Pentru găsirea unui răspuns se apelează la gazetă (la ce altceva?). Lectura

⁴ Ion Luca Caragiale. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Univers Enciclopedic, București, 2000. p. 89

lui Leonida este una bombastică, citește textul ca pe un reportaj de fapte precise:

„LEONIDA (*pierdut*): Nu e revoluție, domnule, e reacțiune; ascultă: (*citește tremurând*) «Reacțiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întuneric, ea stă la pândă ascuțindu-și ghiarele și așteptând momentul oportun pentru poftele ei antinaționale... Națiune, fii deșteaptă!» (*Cu dezolare*.) Și noi dormim, domnule!”⁵

Personajul ia lucrurile *ad litteram*, deci tonul bombastic dictat de regizor este justificat. Totul e prea mult, va cădea zdrobit pe scaun, în timp ce disperarea Efimiței se manifestă aproape primar și sălbatic – ar vrea să-și smulgă părul din cap.

Momentul următor este esențial pentru tema studiului nostru, căci punctează foarte bine ceea ce noi am numit *originalitatea exgezei scenice*: Sică Alexandrescu marchează aici primele semne sonore ale chefului de afară: „Fiecare zgromot indicat trebuie să înceapă cu două-trei împușcături urmate de chiote prelungite. Din acest moment începe să se distingă și contribuția unor lăutari: grupul de cheflii a pornit către altă cărciumă, cu lăutarii după ei.”⁶

Detaliul ni se pare important în ceea ce privește originalitatea exgezei scenice pentru că, de obicei, regula montărilor era ca semnele sonore ale chefului să nu fie ușor de recunoscut de către public. Aici, deja, publicului îi va fi destul de clar faptul că ceea ce se aude, coloana sonoră,

este rezultatul unei petreceri, mai ales datorită lăutarilor. Personajele, însă, aşa cum le-a creionat Sică Alexandrescu, nu sunt receptive la acest detaliu și merg mai departe în spaima lor. Tensiunile lor se acumulează, până ce aproape că se ajunge la un nivel paroxistic, atunci când își fac bagajele: niște boccele oarecare, după care se strâng unul în altul, morți de frică și tac chitic. Momentul acesta de liniște, tăcerea personajelor, care până acum dovediseră o remarcabilă plăcere în a-și exersa corzile vocale (pe orice temă, cu rost sau fără rost) este încărcat de două semnificații. Din punctul de vedere al principiului de construcție a textului dramatic, tăcerea înseamnă că personajele doresc să audă, să simtă cât mai mult din ceea ce se întâmplă afară, dar și că vor să se ascundă, ca înaintea unui nou viitor efort (fuga). Din al doilea punct de vedere, al exgezei scenice și al artei și tehnicii actoricești, tăcerea Leonidei și a Efimiței semnifică sedimentarea energiilor, reorientare și acumulare de tensiune.

Prăpădit, Leonida declară: „pe mine mă știu toți reaționarii că sunt republican, că sunt pentru națiune”, ceea ce, din punct de vedere scenic, semnifică, după Sică Alexandrescu, faptul că se consideră, totuși, aşa cum s-a considerat întotdeauna, un mare politician, deci reaționarii au toate motivele să-i calce casa.

Strigoial din întuneric, reacțiunea (de fapt cheful) se apropiu din ce în ce mai mult. Secvența este aproape cinematografică, deoarece receptorul exgezei scenice simte această apropiere rapidă exact în același ritm precum cele două personaje de pe scenă. Leonida lasă baltă politică și este stăpânit de o frică teribilă, precum și de regrete: „...cum sunt eu deochiat, drept aicea vin, să ne dărâme casa.” Subtextul pe care îl impune Alexandrescu este „fi-mi-ar politică a

5 Ion Luca Caragiale. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Univers Enciclopedic, București, 2000. p. 92

6 Sică Alexandrescu, *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă”, „D-ale carnavalului”, „Conu Leonida față cu reacțiunea”*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă. București, 1956. p. 324

dracului”, iar graba lui este atât de mare, încât boccea lui e legată înainte de aceea a Efimiței.

Tensiunea se acumulează, lucrurile se precipită, distanța dintre strigoial reacțunii și universul casnic al bâtrâneilor se micșorează; Efimița, realizând că au intrat în ulița lor, „lasă dracului de boccea” (subtextul lui Sică Alexandrescu, superb organizat scenic, dar și literar – însă despre aceasta, într-un articol viitor) și se strângă alături de soț, într-o regrupare de forțe, morți de frică, tăcând chitic.

Diametral opus față de începutul spectacolului, registrul energiilor aparținând tehnicii actoricești a celor doi este dominat acum de frică și de „fleșcăială” (expresia este a lui Sică Alexandrescu). Singurul moment în care cei doi se arată pe deplin hotărâți, dirijați, după subtextul regizorului de concesia „ce-o fi, o fi” este atunci când se duc să desfăcă baricada, aducând împreună fotoliile la locul lor.

Cuprinsă de un ultim val de prudență, Efimița este acum căpătenia, deoarece doar ea este în stare să-și adune puterile pentru a întreba cine e la ușă, în timp ce Leonida nu mai este decât un sfătuitor din ochi. Iată ce departe a ajuns personajul nostru, de la bombasticul și cumplitul orator de mai înainte. Scenic, el mai are doar energia pe care o comunică vizual.

Ce se întâmplă mai departe, se știe foarte bine: intră Safta, la care se holbează amândoi (din nou, singura posibilitate de manifestare scenică a situației este contactul vizual), care, în timp ce aprinde focul, oferă explicațiile clarificatoare:

„SAFTA: bine, cocoană, ce să fie!
Da pân-acuma n-am putut închide
ochii: toată noaptea a fost masă mare
la băcanul din colț; acu de-abia s-a
spart cheful. Adineaori a trecut p-aici
vreo câțiva, se duceau acasă pe două
cărări; era și Nae Ipătescu, ipistatul,

beat frânt; chiuia și trăgea la pistoale... obicei mitocănesc.”⁷

De notat că regizorul Sică Alexandrescu a realizat momentul explicațiilor Saftei în aşa fel încât slujnica să aprindă focul în timp ce vorbește. Din punct de vedere spectacologic, detaliul e important, căci lumina și căldura cu care sunt asociate focul, precum și simbolistica acestui element primar vor înlocui spaimea teribilă.

Finalul farsei ne oferă reinștaurarea lui Leonida ca și autoritate absolută a odăii de mahala. Teoria despre fandacsie este reluată, de data aceasta pretinzând autoritate de la interpret: „Aruncă Efimiței o privire care înseamnă: «Să nu te mai întoarcă cu mine, câte zile ai avea!»” Mijloacele de expresie pe care le pretinde Sică Alexandrescu sunt, poate, mai complexe în acest moment decât de-a lungul spectacolului în ceea ce-l privesc pe Leonida – este un „desert” al universului scenic, încununare a „măreției” personajului, un fel de „bis” pe care îl dă interpretul Leonidei înainte de a-și lăsa rămas bun de la public.

Distribuția:
Leonida – Alexandru Giugaru
Efimița – Gr. Vasiliu Birlic
Safta – Draga Olteanu

⁷ Ion Luca Caragiale. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Univers Enciclopedic, București, 2000. p. 24

BIBLIOGRAFIE:

- *** Defays, Jean Marc, *Comicul: principii, procedee, desfășurare*, Institutul european pentru Cooperare Cultural-Ştiinţifică, Iaşi, 2000
- Alexandrescu, Sică, *Caiete de regie pentru O noapte furtunoasă*, D-ale carnavalului, Conu Leonida faţă cu reacţiunea, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956
- Caragiale, Ion Luca, *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediţie îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefaţă de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000
- Cazimir, Ştefan, *Caragiale. Universul comic*, editura pentru literatură, Bucureşti, 1967
- Cazimir, Ştefan, *I. L. Caragiale faţă cu kitschul*, Cartea Românească, Bucureşti, 1988
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ediţia a II-a, Polirom, Iaşi, 1998
- Cubleşan, Constantin (coordonator), *Dicţionarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
- Cubleşan, Contantin, *Teatrul, istorie şi realitate*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979
- Fanache, Vasile, *Caragiale*. Ediţia a II-a, augmentată, editura Dacia, Cluj Napoca, 1997
- Papadima, Liviu, *Caragiale, fireşte*, editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1999
- Petreu, Marta, *Filosofia lui Caragiale*, Albatros, Bucureşti, 2003
- Silvestru, Valentin, *Elemente de caragialeologie*, editura Eminescu, Bucureşti
- Tomuş, Mircea, *Caragiale după caragiale*, editura Media Concept, Sibiu, 2004

Doriana Tăut

Studiul reprezintă analiza personajului Medeei, interpretat de către Doriana Tăut în spectacolul de licență și este un extras din lucrarea de licență a autoarei, susținută în 2008 la Catedra de Artă Teatrală a Facultății de Litere și Arte din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.

Medeea – metamorfozele unui personaj mitic

„De multe ori un bătrân nu ne poate face dovada că a trăit mult timp, decât cu vârsta lui înaintată. Mizeria ne deprinde să purtăm durerile cu vîtejie, iar obișnuința să le purtăm ușor... ”

Marele merit al naturii este că ea a inventat, ca mijloc de a ușura durerile noastre, uitarea, care în curând ne obișnuiește cu ceea ce este mai greu.”¹

Medeea a fost o experiență care m-a hipnotizat. În lucrul la acest personaj am suferit o trecere de la indiferență la obsesie. Pot spune că am fost fascinată de puterea ei și de infinita ei capacitate de a se metamorfoza. Se spune că era vrăjitoare, dar transformările pe care ea le-a suferit de-a lungul vieții sale nu sunt inumane ci, dimpotrivă, sunt aceleași pe care le suferă orice femeie ce parcurge drumul de la extaz la agonie. Am descoperit în Medeea nu numai o durere adâncă pe care crima a transformat-o în nebunie ci și o complexitate a personalității care m-a uimit prin umanitatea ei.

Acum ca și extaz, transpus în realitatea noastră și adaptat regulilor de existență contemporană se întâlnesc foarte des: mame care fac avort, copii

găsiți în tomberoane sau abandonăți în orfeline. Câte din aceste femei sunt Medeea? Câte dintre ele suferă și se mistuie de dorul copiilor lor? Câte au făcut aceste lucruri doar ca să se răzbune sau ca să se salveze? Trebuie înțelese înainte de a fi condamnate. Medeea a fost salvată, dar este condamnată de toată posteritatea și a rămas în literatură ca un personaj negativ: o ucigașă.

Ceea ce m-a fermecat cu adevărat la această temă a fost faptul că, în ciuda prejudecăților, am reușit să găsesc în mine puterea de a înțelege o ucigașă, iar pentru câteva clipe am trăit experiența unică de a fi ceea ce nu voi putea niciodată să fiu în realitate: o femeie care își omoară copiii din dragoste pentru ea, pentru copiii ei și pentru soțul ei.

¹ Seneca – *Despre liniștea sufletească*

Medeea este mai mult decât o criminală. În ciuda naturii ei aparent malefice, fiecare crimă are o justificare sensibilă și comprehensibilă, până la un anumit punct. Bineînțeles că modelul pe care îl oferă nu este unul demn de urmat, căci, încă din prima clipă, preocupările pe care ea le are vizavi de magie denotă un dram de nebunie. Totuși, modalitatea în care trăiește fiecare clipă, din plin, și modalitatea în care își conduce trăirile spre extrem, merită analizate fiindcă, într-o cantitate mai mică, le regăsim, fiecare dintre noi, în propria noastră ființă.

În toată viață ei (vorbesc aici de partea care ne este cunoscută) ea parcurge un drum de la naivitate la maturizare. Spre deosebire de majoritatea dintre noi, drumul ei este presărat, de la bun început, cu greutăți și piedici pe care de multe ori și le ridică singură datorită naturii ei răzbunătoare. Totuși, datorită contrastului dintre aparență și esență, dintre aparență malefică și motivațiile sale, care, majoritatea își găsesc rădăcina în iubire, sarcina ce mi-a fost impusă la începutul anului doi de actorie și anume: studiul personajului Medeea, s-a transformat în pasiune și curiozitate.

Femeia îndrăgostită

Seneca spunea „*Dacă vrei să fi iubit, iubește!*”¹, iar Medeea a aplicat această maximă în propria-i manieră extremistă. Ea exista în mitologia greacă prin iubirea pe care i-o purta lui Iason, căci până să intre în raport cu conducătorul argonauților, nu se știa nimic despre ea. Atunci a început existența ei mitologică și, tot în acel moment, au apărut prilejurile în care ea și-a dovedit măiestria malefică.

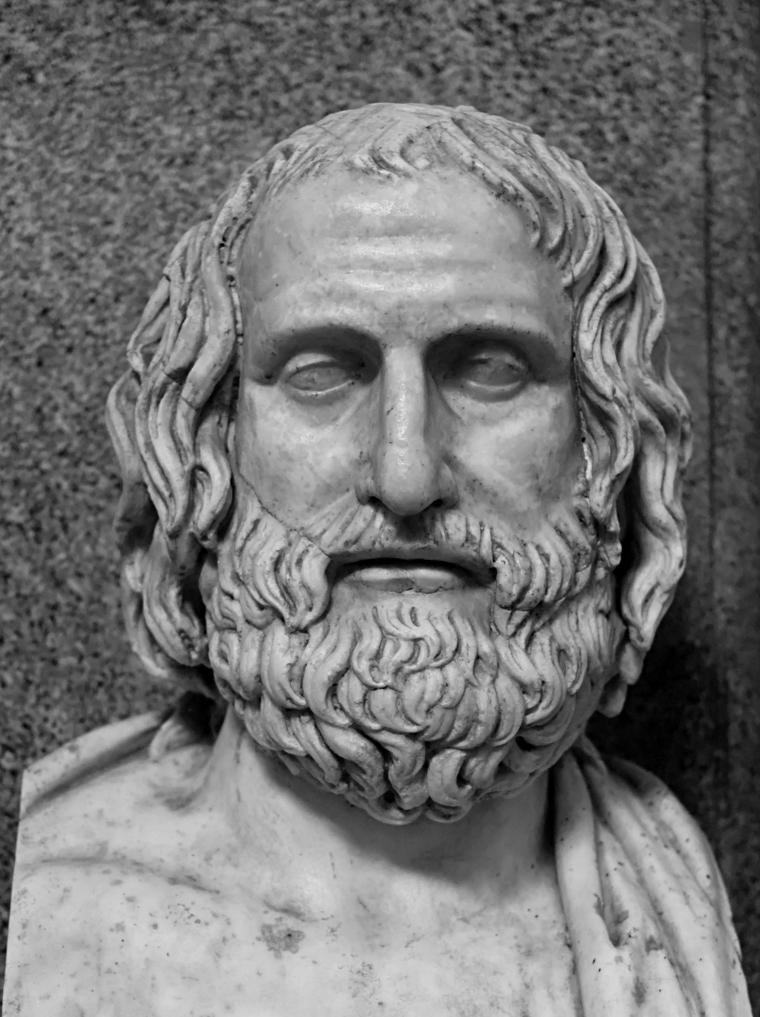
¹ Seneca, *Scrisori către Lucilius*, IX. Citat extras de pe site-ul: <http://www.poeziile.com/autori/Povesti/iubire61.php>



Iason și Medeea - de Gustave Moreau
Muzeul d'Orsay, Paris

Iubirea i-a dat aripi la propriu, întrucât în momentul în care a făcut cunoștință cu acest sentiment (cel mai puternic pe care ea l-a experimentat până atunci) a făcut totul ca să îl păstreze. Din dragoste pentru Iason și-a tăiat fratele în bucăți, pentru a scăpa de tatăl ei care îi urmărea și tot din dragoste pentru el și-a părăsit țara și a plecat fără să aibă nici o garanție a siguranței ei viitoare.

În ceea ce privește condiția de femeie, părăsirea ținutului natal a fost un risc foarte mare, fiindcă a renunțat la protecția pe care i-o asigura tatăl ei și la numele care îi deschidea toate ușile în



Colchida. A plecat în necunoscut, alături de un bărbat pe care nu îl cunoștea de foarte mult timp și care nu avea, el însuși, un cămin primitor în care ea s-ar putea bucura de protecție.

Aici intervine întrebarea: Iason o iubea pe Medeea? Din ceea ce ne spune mitul sau opera dramatică nu putem ajunge la o concluzie clară, însă putem specula pe baza evenimentelor. Avea nevoie Iason de Medeea pentru a scăpa din Colchida? El nu avea de unde să știe că ea își va măcelări fratele pentru a scăpa de urmărirea tatălui. Atunci de ce a luat-o cu el? Ea nu i-a adus decât o urmărire mai mărsavă, mai ales că dacă ar fi rămas, l-ar fi putut păcăli pe tatăl ei să îi lase să fugă cu Lâna de Aur. Ajunși în Iolcos, uciderea lui Pelias nu i-a adus decât izgonirea lui Iason. Dacă Medeea nu l-ar fi ucis, Iason ar fi avut o șansă să își recăștige tronul, încrucișând a îndeplinit sarcina care i-a fost dată. Atunci de ce a luat-o cu el în Corint? Iar dacă avea nevoie de puterea ei, atunci

de ce au avut și copii împreună? Ea îl iubea destul ca să stea lângă el, chiar și fără să fie legată de cei doi copii. Așadar, putem spune că, în relația lui Iason cu Medeea, a fost mai mult decât interdependență. În ciuda faptului că ea i-a pricinuit multe dușmănii, el a luat-o cu el peste tot.

Analizând însă piesa lui Seneca, deducem că Iason are o confruntare directă cu Medeea în care îi face înțeles faptul că o iubește pe Creusa:

„*MEDEEA: Slujește pe Creusa: îndepărtezi rivala!*”

*IASON: Îmi reprozezi iubirea?*²²”

însă în aparte-ul pe care îl are înainte de confruntare spune :

„*Când îmi păstram credința Medeei devotată, eu capul trebuia să-l dau ostatec morții; sărmanul prin trădare puteam scăpa. Nu teama a biruit credința - iubirea-ngerorată; urmașii mei pierdeau odată cu părinții.*²³”

Așadar, ne dă de înțeles că, dacă nu ar fi fost presat din ambele părți, nu ar fi părăsit-o pe Medeea. Totuși, nu spune nimic de iubire. Așadar, în ciuda informațiilor pe care le deținem, sentimentele lui Iason față de Medeea rămân un mister.

Ceea ce merită analizat, din perspectiva relației cu Iason, este fanatismul Medeei în dragoste. Dacă iubirii ei i s-ar fi răspuns tot cu iubire, atunci i-am fi putut motiva faptele printre dorință de conservare a relației și un preaplin al sentimentelor. Privind astfel lucrurile, ei își demonstrau mereu unul altuia cât se iubesc, deci putem considera credibilă și versiunea mitului în care Iason se întoarce lângă Medeea în Colchida și acolo cei doi își găsesc, în sfârșit, liniștea.

2 Seneca. *Medeea*. Editura pentru literatură, București, 1966. pag 31

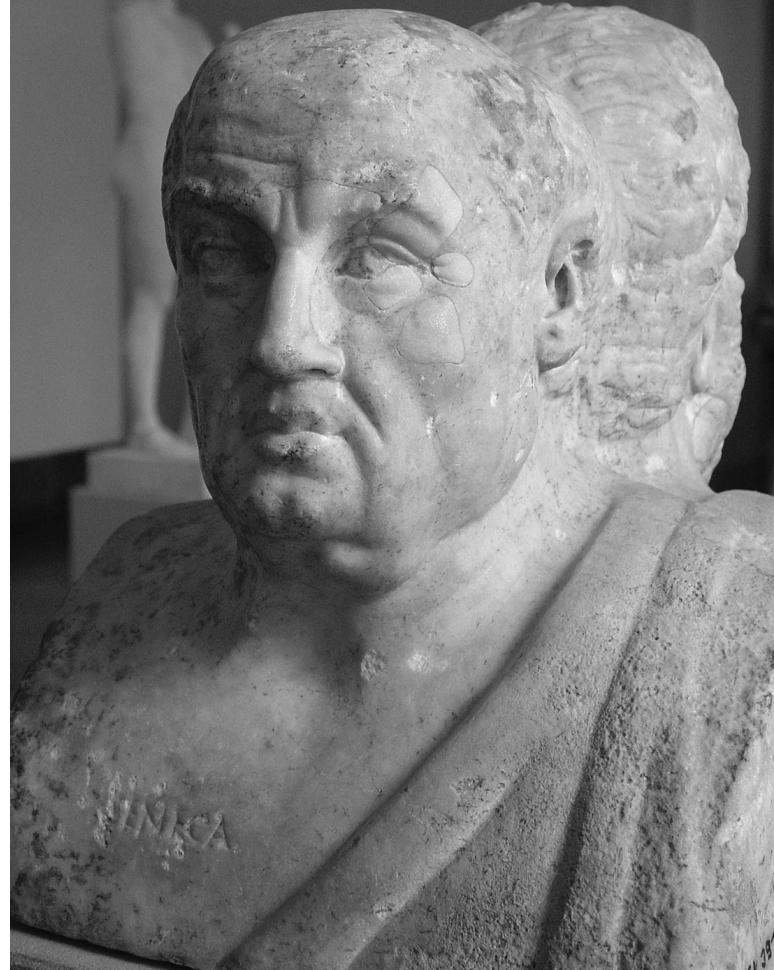
3 Idem. pag 29

Atunci, întreaga lor relație este un raport de forțe care, la un moment dat, a scăpat de sub control iar dorința Medeei de a fi învingătoare, ambiția ei, s-a ridicat mai presus decât toate celelalte sentimente.

Pe de altă parte, dacă iubirii ei i s-ar fi răspuns cu indiferență, ar fi realizat imediat că Iason are nevoie de ea. Atunci, ea a săvârșit toate aceste crime pentru a-i da lui ceea ce dorea, dar și pentru a-l determina să depindă cât mai mult de ea. Modalitatea de exprimare a sentimentelor, deși macabru, rămâne o demonstrație de iubire și, în același timp, o încercare disperată de a trezi în Iason dacă nu iubire, măcar apreciere și respect. Orbită de disperarea de a-i atrage atenția, nu și-a dat seama cât de departe merge și, de fiecare dată când se trezea la realitate, singura opțiune era fuga.

De fapt, fuga a fost calea pe care a ales-o întotdeauna: dacă ar fi rămas în Colchida, ar fi fost alungată de familie pentru că i-a ajutat pe argonauți, așa că a fugit cu ei. Dacă ar fi rămas în Iolcos ar fi fost ucisă de fiul lui Pelias, așa că a fugit. Din Corint a fost alungată, dar nu a plecat când i s-a cerut, ci doar când a vrut ea, fugind cu un car înaripat în Atena. Dacă ar fi rămas în Atena, probabil Theseu și Egeu ar fi ucis-o așa că ea a fugit din nou în Colchida.

Pare trist... aparent Medeea a dus viața unei fugare, însă în ciuda acestor evenimente care i-au marcat imaginea în literatură, totuși, ea a trăit la maxim fiecare secundă de viață și s-a aruncat cu totul în ceea ce avea de făcut. Iar cel mai important lucru este că a cunoscut iubirea, chiar dacă aceasta a fost sau nu împărtășită, pentru că uneori suntem mai fericiti când dăruim decât atunci când primim.



Mama iubitoare

Când ne referim la Medeea, dacă vrem să dăm explicații suplimentare, spunem: femeia care și-a ucis copiii. Bineînteles, gândul nostru involuntar o asociază cu o ucigașă cu sânge rece și aproape niciodată cu o mamă. Însă nu trebuie să uităm faptul că înainte de a-i ucide, i-a zămislit, i-a îngrijit și i-a crescut.

Acest subcapitol se dedică dimensiunii materne din Medeea: a fost capabilă de sacrificiul suprem pentru copiii ei. Alegerea pe care a făcut-o ea a fost întotdeauna cea mai grea, fiindcă ar fi putut să se sinucidă și nu ar mai fi fost supusă nici unui chin, însă, ucigându-i, îi scapă de tot ce ar mai fi putut ei îndura și se supune pe ea la un chin inimaginabil. Tocmai de aceea susțin că și-a iubit copiii mai mult decât mamele obișnuite.

Încercând să o înțelegem, începem prin a reflecta asupra relației pe care a avut-o cu fiile ei. Mai întâi i-a zămislit din

iubire, în consecință, ori de câte ori se uita la ei îl vedea pe Iason. I-a purtat, pe fiecare câte nouă luni în pântec, i-a alăptat... acestea sunt lucruri pe care le face orice mamă și care o leagă de copiii ei. Toate acestea întăresc sentimentul matern. Chiar dacă avea o doică, simpla condiție a femeii din acea perioadă nu îi dădea altă alternativă decât să petreacă foarte mult timp lângă copii și să se preocupe de educația lor, căci femeile nu participau cu nimic la viața publică a cetății, chiar dacă erau frice de rege. Acest aspect îl trădează și relația strânsă pe care o are cu doica, care după atâta timp petrecut împreună a ajuns să o cunoască și să îi anticipateze gândurile.

Sentimentele pe care le are vizavi de copii sunt trădate chiar de cuvintele ei:

„*Veniți odoare scumpe, supremă mângâiere a căsniciei frânte, pecetluiți-mi sănul cu brațe-nicolăcite*”⁴.

Îmbrățișarea lor o liniștește, fiindcă o asemuiește cu îmbrățișarea lui Iason. De fapt, iluzia iubirii o liniștește și, datorită acestei iluzii, ajunsă în Corint, își varsă asupra copiilor iubirea pe care ar revârsa-o asupra lui Iason dacă el ar sta lângă ea. Mai mult, îi ia ca și aliați în răzbunarea față de Creusa și ca și pretext în răzbunarea față de Iason.

Cei doi copii sunt, de fapt, la mijloc. Ei reprezintă atât pretextul răzbunării, cât și obiectul ei, însă de partea cealaltă a baricadei copiilor reprezintă, în versiunea lui Iason, motivul trădării. De ce spune el acest lucru când singur mărturisește că o iubește pe Creusa? Poate pentru că știe cât de mult ține Medeea la copii și, invocându-i pe ei, s-ar putea feri de răzbunarea ei, care era ușor de prevăzut.

Indiferent de perspectiva din care privim lucrurile: fie mitologică, fie literară, dacă Medeea nu și-ar fi iubit

copiii nu ar fi durut-o că îi ucide. Tocmai prin aceasta o ținem minte: ea nu este doar o ucigașă, ci este o mamă care pune capăt vieților copiilor ei din prea multă iubire. La ea răzbunarea vine din dragoste, căci menirea ei pe lume a fost nu să omoare, ci să iubească, ceea ce a și făcut: a iubit pe toată lumea, prea mult.

Femeia trădată

În momentul în care Medeea a fost părăsită de Iason, condiția ei s-a schimbat. Ea nu mai era femeia fericită lângă bărbatul pe care îl iubește, cu care are doi copii și pentru care ar face orice. Nu mai era primită de ceilalți ca o învingătoare. În palatul Corintului acum era o tolerată care încăpământa pe toată lumea. Nimeni nu o iubea și nimeni nu îi căuta compania. Toată lumea știa de ce este în stare și se ferea de ea.

Iason intra în contact cu ea doar pentru a o calma din când în când, asta pentru a preveni o răzbunare. El se simțea oarecum răspunzător de soarta ei, însă toate crimele pe care ea le săvârșise pentru el nu îi apăsau conștiința, deoarece o considera doar pe ea vinovată:

„*IASON: De ce nelegiuire mă poți învinui?*

MEDEEA: *Tot ce-am făcut eu însămi.*

IASON: *Atâta mai lipsea: să-mi dai să-ți duc povara atâtore fărdelegi!*⁵

El vrea să înceapă o viață nouă și se spală pe mâini de tot ce a făcut până atunci, având la îndemână țapul ispășitor perfect: pe Medeea, care e în stare de orice pentru el, deci de ce nu ar lua toată vina asupra ei?

Copiii erau între două mame, deși petreceau cel mai mult timp cu doica. Având în vedere că erau totuși destul de mici, nu înțelegeau nimic din ce se

⁴ Idem. pag 53

⁵ Idem. pag. 31 - 32

întâmpla și își căutau un refugiu. Pe de o parte era tatăl lor cu o femeie străină și pe cealaltă parte era mama lor singură, care, fiind apăsată de atâtea gânduri, nu le mai acorda atenția cu care erau obișnuiți. Mai mult, probabil că doica le povestea deja cum o să aibă o nouă familie și nu o să o mai vadă nicicând pe mama lor. Oricum condiția lor nu era de invidiat, iar Medeea era conștientă de acest lucru. Dacă rămâneau cu Iason ar fi fost văzuți întotdeauna de Creusa ca o amenințare pentru căsnicia ei; în plus, Creusa ar fi avut alți copii, care i-ar fi dat la o parte pe cei ai Medeei. Pe de altă parte, dacă ar rămâne cu ea, ar fi proscrisi de toată lumea și povara crimelor săvârșite de ea ar cădea asupra copiilor ei chiar dacă ea nu ar mai fi. În concluzie, nu exista nici o portiță prin care cei doi copii să scape de destinul neprielnic care li se profila la orizont.

Presiunea era foarte mare iar ea, Medeea nu mai gândeau lucid. Evident nu mai era femeia de altădată, căci toate încercările prin care a trecut și toate cadavrele peste care a călcat au lăsat cicatrici adânci în psihicul ei, iar acum a primit lovitura de grație: Iason, cel pentru care și-ar fi dat viața, a trădat-o. Deznădejdea vine din faptul că până acum avea un scop, un mobil care o făcea să meargă mai departe, orice ar fi, iar acum a rămas fără nimic. Mai mult, întreaga ei zbatere a fost în zadar. Prețul pe care îl plătește pentru crimele ei este prea mare. Medeea este acum în pragul disperării.

Într-adevăr, nu mai are nici o cale de ieșire. Ce opțiuni ar avea? Să se târască la picioarele lui Iason și să îl implore să se întoarcă la ea pentru copii în amintirea fanatismului cu care l-a urmat oriunde? Asta ar însemna ca ea, fiică de rege, să se umilească în fața unui bărbat care nu e mai puternic decât ea și nu ar câștiga nimic, pentru că Iason este mult mai atras

de mirajul tronului Corintului decât de perspectiva unei vieți de fugar alături ea. Să îl asculte și să fugă? Unde? Să zicem că ar putea merge în Atena, la Egist, dar cum ar mai putea trăi știind că a renunțat fără luptă la ce avea mai scump? În plus asta ar însemna să își părăsească copiii în mâinile dușmancei ei care din ură față de Medeea cu siguranță i-ar persecuta. Să rămână chiar dacă nimeni nu o vrea? Asta nu este o alternativă, întrucât dacă ar rămâne, Creon ar ucide-o:

„*IASON: Pe Creon îndărjitul, când vru să te ucidă, l-am biruit cu lacrimi și el ți-a dat exilul.*”⁶

Așadar, nu are nici o alternativă omenească, motiv pentru care recurge la soluțiile malefice pe care le are întotdeauna la îndemână și de data aceasta alege răzbunarea!

Femeia răzbunătoare

Putem considera răzbunarea medicamentul sufletului? Medeea astă căuta de fapt: un pansament care să îi vindece sufletul rănit. Privește înapoi și face bilanțul crimelor săvârșite, pentru ce?

„*MEDEEEA: Vârsai neleguită ades funestul sânge, dar n-am ucis din ură: m-a îndărjit iubirea lipsită de noroc*”⁷.

În aceste momente îi trece prin minte gândul să îl facă pe Iason să plătească pentru fiecare crimă săvârșită de ea:

„*MEDEEEA: O! De-ar avea un frate! El are o soție!*”⁸

Astfel pe Absyrtus, fratele ei, îl echivalează cu Creusa, căreia îi trimite prin copiii ei daruri de nuntă otrăvite. Creusa moare cuprinsă de flăcările care se revărsau din coroana de aur ce i-a trimis-o

6 Idem. pag. 31

7 Idem. pag 14

8 Idem. pag. 13

Medeea, iar în momentul în care Creon a vrut să își salveze fata, încercând să îi smulgă de pe cap diadema ucigașă, a fost și el cuprins de flăcări și au murit amândoi. Așa a putut Medeea să-i provoace lui Iason o suferință asemănătoare cu cea pe care a simțit-o ea când și-a tăiat fratele în bucăți și când și-a părăsit tatăl fugind din Colchida. Dar nu este de ajuns, fiindcă cea mai mare suferință pe care i-a pricinuit-o Iason a fost trădarea. Părăsind-o, i-a luat de lângă ea ce avea mai scump pe lume și a lăsat-o fără țintă. Aceasta este fapta care trebuie cu precădere pedepsită.

De ce s-a gândit Medeea să își omoare copiii? Trebuia să îl priveze pe Iason de ceea ce era cel mai important pentru el:

„*IASON: Sunt rostul vieții mele (...) Mai lesne m-aș lipsi de brațe, de aer și de soare.*⁹”

Această confesiune este motorul declanșator al gândului Medeei:

„*MEDEEA: Iubește-atăt copiii? Prea bine, știu acumă și unde-l pot răni*¹⁰”

Momentul în care ia hotărârea durează o eternitate pentru că se vede nevoită să pună în balanță dragostea ei cu destinul nefericit care îi așteaptă pe copii dacă rămân în viață. Îndoielile pe care le are nu sunt legate deloc de Iason, fiindcă ea știe din prima clipă că asta l-ar răni cel mai tare și în mintea ei, el merită să i se întâmpile orice. Ceea ce o macină și o oprește să ia o hotărâre este ideea ca cei doi fii să plătească pentru fapta comisă de tatăl lor. Copiii sunt nevinovați, iar acesta este singurul lucru care îi stăvilește răzbunarea. Totuși gândul care declanșează fapta este:

„*Vă aibă teferi tatăl dar să vă știu în viață*¹¹”

9 Idem. pag. 34

10 Idem. pag. 35

11 Idem. pag. 53

În ciuda cuvintelor, acesta este momentul în care Medeea realizează că nu are altă alternativă. Crima este soluția cea mai bună, atât pentru ea cât și pentru copiii ei.

Mai există, însă o piedică: vina cu care ea va trebui să trăiască tot restul zilelor ei. Dar, iștețimea care o caracterizează pe eroină, a scos-o și din această încurcătură, găsind țapul ispășitor perfect: destinul. Copiilor ei nu le era scris să trăiască fericiti și să se bucure de liniște. Mai mult, dacă ea a luat hotărârea să îi omoare, înseamnă că așa le era prezis, iar ea nu face altceva decât să împlinească voia zeilor. Medeea se consideră o unealtă a destinului – ea nu vrea să facă acest lucru, dar este obligată de zei:

„*pe braț se-nstăpânește Erinia cu silă*¹²”.

Astfel, moartea copiilor nu este o pedeapsă numai pentru Iason, ci și pentru ea însăși, pentru crimele comise de ea. Prin prezicerea acestui destin crunt al copiilor, zeii o pedepsesc de fapt pe ea, iar ea își acceptă cu supunere soarta, mai ales că aceasta coincide și cu răzbunarea perfectă pe care a ales-o. Așadar, am putea spune că zeii sunt de partea Medeei.

Mama îndurerată

Iată-ne întorși, din nou, în analiza noastră, la latura maternă a Medeei, latură care o face accesibilă unei abordări umane și care, totodată îi aplatizează pornirile malefice. Ne aflăm cu puțin timp înainte de momentul infanticidului. Medeea își îmbrățișează copiii după ce s-a autoconvins să îi lase în viață.

Acesta este momentul în care mama simte durerea despărțirii și se uită la copiii ei ca pentru ultima oară. Euripide dă glas

12 Seneca. *Medeea*. Editura pentru literatură, București, 1966 pg 53

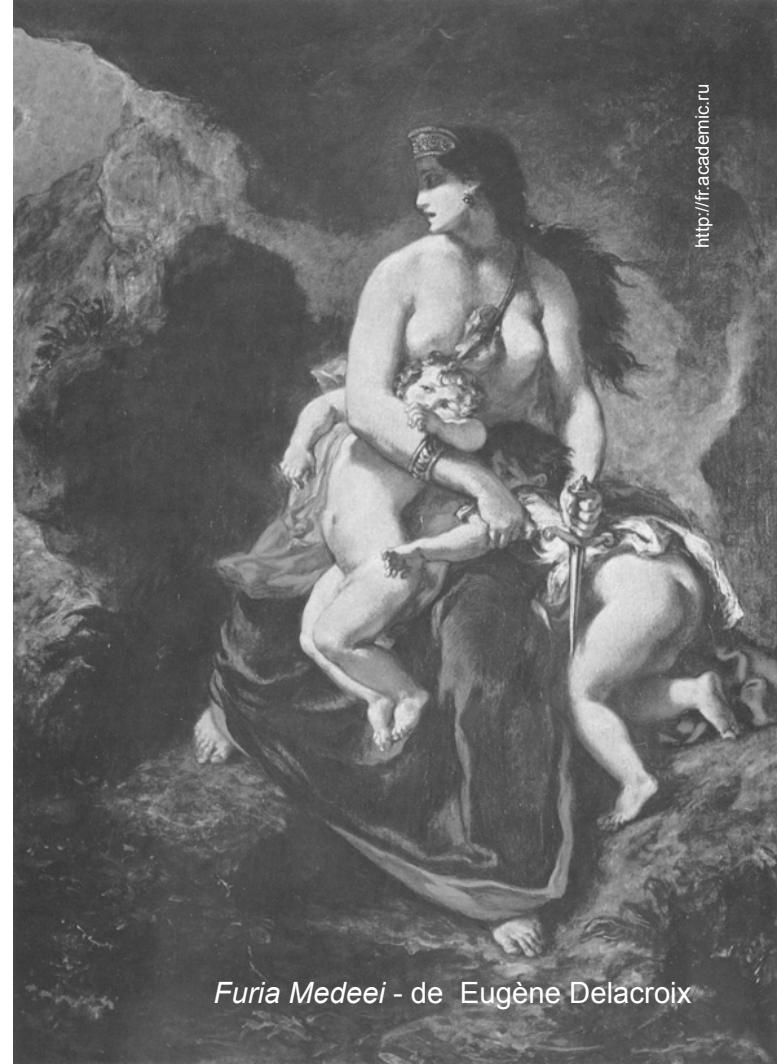
acestui moment, emoționant prin prisma vorbelor ce i le atribuie eroinei:

„iubite mâini și buze dragi, suflări suave de copii”.

Acestea sunt amintirile pe care ea o să le păstreze de la copiii ei fie că îi lasă sau nu în viață. Este emoționant numai să ne imaginăm durerea prin care poate trece o mamă când știe că își ține în brațe copiii pentru ultima oară. Numai pentru această scenă, Medeea merită să nu fie judecată atât de aspru de către posteritate. Nu e totuna dacă ar ști că îi lasă la o viață liniștită, în care să fie nelipsiți de toate, dar, din păcate, lucrurile nu stau aşa. Durerea este mai mare, fiindcă mama este conștientă de faptul că cei doi fi și ei nu se vor bucura niciodată de dragostea pe care ea le-a oferit-o și, cu timpul, vor fi, poate, uități și dați la o parte de propriul lor tată.

Ce nu ar face o mamă ca să își scape copiii de chin? Credeti că Medeea nu s-a gândit la ei când a luat cumplita hotărâre? Și totuși, luându-le viața, nu îi trimitea în infernul lui Hades, căci cei doi copii erau prea mici și, deci, nevinovați pentru a avea suflete păcătoase. Orice ar fi după moarte, băieții ar fi mai bine primiți decât oriunde pe pământ, iar poate, dincolo, nu îi va trage nimeni la răspundere pentru păcatele săvârșite de ea.

Așadar, ipostaza mamei îndurerate se regăsește în ultima îmbrățișare care vrea să îi liniștească pe copii, să le dea o ultima iluzie de liniște și siguranță. Și ei știu că mama lor va fi exilată, deci și ei simt durerea despărțirii și neliniștea iscată de perspectiva necunoscutului. Aceste gânduri ale lor sunt și ele resimțite de mamă, care își imaginează ceea ce simt, iar asta nu face decât să îi sporească durerea. Ar face orice să pună capăt acestei situații.



Furia Medeei - de Eugène Delacroix

Nebunia

Nici în mitologie, nici în literatură nu se vorbește despre Medeea ca despre o nebună, însă am ales această abordare întrucât în ambele piese, atât a lui Seneca cât și a lui Euripide am găsit fărâme de nebunie care nu au fost sesizate prea des de către publicul larg.

Analizând la rece faptele, realizăm ca Medeea a fost cuprinsă de forțe supraomenești pentru a-și putea duce fapta la bun sfârșit. Altfel, după atâta suferință, nu avea de unde să mai aibă mult sânge rece. Tocmai de aceea, singura explicație plauzibilă pentru resursele infinite de curaj pe care le deține este nebunia. Euripide o asemuiește lui Ino:

„Doar o femeie, se zice, doar una, demult își ucise copiii-ndrăgiți, Ino de zei smintită (...) Ea după ce-i omorî, se zvârli,



Medeea - de Evelyn de Morgan

copleșită, în apele-amare¹³”, iar Seneca depune mărturie a nebuniei, cuvintele doică: „*Văzui cum, rătăcită, pe zei și blestema vrând să-ngenunche cerul.*¹⁴”

Mai mult, în versiunea latină, eroina are vedenii sau își închipuie cum vine alaiul de Furii și îi dă târcoale. Sunt gata să o pedepsească dacă nu duce fapta la bun sfârșit.

Încă nu vorbim despre o nebunie propriu-zisă, ci facem referire la frenetia faptei care o învăluie. Medeea - criminala nu este o ființă umană, ci este o întruchipare malefică, născută din disperare, halucinații,

13 Euripide. *Medeea*, Editura ARC, Chișinău, 2005. pag. 131 - 132

14 Seneca. *Medeea*. Editura pentru literatură, București, 1966. pag. 41

adrenalină și o aşa-zisă uneltire a zeilor. Sunt forțe pe care ea nu le mai poate controla. Această transformare nu a fost iscată prin vrăji ale căror secrete le deține, ci este o metamorfozare ce apare în viață unui om când suferința pe care o îndură este prea mare. Ea nu mai vede și nu mai aude nimic în jur, singurele prezente din lumea ei sunt plăsmuirii ale propriei sale imaginații. Aceasta este primul pas spre nebunie, aceasta este starea în care ea își omoară copiii.

Modificând continuarea mitului pentru a exploata mai mult latura umană a personajului, latură care este mult mai ofertantă din punct de vedere actoricesc, am imaginat existența Medeei în Atena. Nu mai poate dormi. Noaptea, în vise, îi sunt prezente doar cadavrele a căror imagine o are întipărită adânc în subconștient. Ele o hăituiesc și o amenință. Dimineața când deschide ochii vede doar pete de sânge și în brațele ei descoperă hăinuțele copiilor, pe care se hotărăște să le spele pentru a mia oară. În timp ce se căznește să clătească sângele pe care doar ea îl vede, înaintea ochilor îi apare spectrul celor doi copii, iar Medeea retrăiește momentul despărțirii. În fiecare zi ia din nou decizia de a-i ucide și în fiecare zi trăiește nemăsurată durere de a-și îmbrățișa copiii pentru ultima oară. Are momente de respiro în care spală în continuare și uită că există, însă momentele de nebunie revin necontenit, mintea ei devenind, astfel, un haos al amintirilor și al părerilor de rău. Cazna sisifică de a spăla zilnic hăinuțele răpoșaților ei fi face parte dintr-un proces inconștient perpetuu de autopedeșire.

Aceasta este nebunia pe care am imaginat-o și i-am atribuit-o Medeei, nebunie pe care în viziunea noastră¹⁵ nu a

15 În spectacolul *Călătorie din trecut în prezent*, în regia lui Marian Râlea, jucat pe scena teatrului din Arras în aprilie 2007

reușit niciodată să o depășească complet, dar, pe măsură ce timpul trece, intervine uitarea și momentele de respiro devin mai lungi. Aceasta se întâmplă și pentru că psihicul obosește și ființa umană nu poate sta încordată atât de mult timp.

Fie că Medeea a fost sau nu nebună, personalitatea ei rămâne una complexă, care fascinează și intrigă, în același timp. Umanizarea ei poate părea o fărădelege etică, însă pentru a putea da naștere unei înfăptuiri scenice veridice, aceasta se dovedește a fi o condiție *sine qua non*.

După un studiu al acestui personaj care a durat doi ani pot spera că m-am apropiat de chintesa sa teatrală și am început să o înțeleg. Nu pot spune dacă o aprob sau nu, pentru că noi, actorii, am fost lăsați pe pământ fără dreptul de a ne judeca personajele. Le putem judeca numai în măsura în care se judecă ele însăși; aşadar nouă nu ne rămâne decât să le înțelegem și să le apărăm chiar dacă asta poate însemna uneori să înnotăm împotriva curentului.



BIBLIOGRAFIE:

Euripide. *Medeea*, Editura ARC, Chișinău, 2005

Seneca. *Medeea*. Editura pentru literatură, București, 1966

LA BUTE & FRIENDS

REGIA: RADU-ALEXANDRU NICĂ

DUPĂ NEIL LABUTE & DAVID IVES

DISTRIBUȚIA:

OANA GIUVERDEA

CURTA ALEXANDRU

ARIANA BLAZSANI

ALEXANDRU MALAICU

VERONICA ARIZANCU

LABUTE&FRIENDS

după NeilLaBute și David Ives

Distribuția: Oana Giuverdea, Alexandru Curta, Ariana Blaszani, Alexandru Malaicu, Veronica Arizancu – studenții anul I Master – „Arta interpretării caracterelor dramatice”

Regia: Radu-Alexandru Nica

Să ne înțelegem bine: *LaBute & friends* nu e un spectacol în sensul adevărat al cuvântului – nici nu a fost conceput ca atare, ci doar ca un examen cu studenții secției de Actorie. Sistemul românesc de învățământ teatral abundă în aşa-zise spectacole ale profesorilor cu propriii studenți și prea puțini dintre primii amintiți au modestia – justificată altminteri, dat fiind contextul reprezentăției - de a se concentra pur și simplu pe dezvoltarea interioară a studentului. Noi am considerat că un alt tip de abordare, cu mijloce exterioare minime, este mult mai de bun augur.

Așadar numele – inspirat de concertele pentru mase, gen „Pavarotti and friends” și care trebuie, evident, să fie receptat în cheie autoironică - este mai mult decât generic și nu face decât să reunescă în același context mai multe scene din piesele lui Neil LaBute și a uneia dintr-o piesă a lui David Ives. Deși nu există un fir roșu evident care leagă cele patru scene, am ales, deloc întâmplător, teatrul american contemporan: este foarte bine scris, cu dialoguri laconice, foarte autentice, cu problematici contemporane, cu conflicte acute. Cred, de altfel, că astfel de texte sunt cele cu care studenții ar trebui să înceapă învățământul teatral, întrucât sunt cele mai aproape de realitatea în care trăiesc, abia apoi trebuie să încearcă să se apropie de subtextele cehoviene, de inventivitatea shakespeareiană și limbajul ei intricat – cel puțin la vîrsta studenției, de extrem de depărtata și străina lume antică - fascinantă, dar și autarhizată într-o lume atât de diferită de cea de azi.

Radu-Alexandru Nica, prep. univ. dr.

LaBute & Friends

based on plays by Neil LaBute and David Ives

Cast: Oana Giuverdea, Alexandru Curta, Ariana Blaszani,
Alexandru Malaicu, Veronica Arizancu – 1st year MA Studies,
The Art of Dramatic Character Interpretation
Directed by: Radu-Alexandru Nica

Let's get something clear: "LaBute & Friends" is not a show in the proper sense of the word – nor was it originally conceived as such, but only as an exam for the students of Acting. The Romanian theatrical education system abounds in so-called shows, staged by professors with their own students, and very few of the former have the modesty – otherwise justifiable, in the given context of the presentation – simply to concentrate on the student's inner development. We have considered that a different type of approach, with minimal exterior means, is more auspicious.

So the name, which was inspired by concerts for the masses, such as „Pavarotti and friends,” and therefore has to be viewed as containing a tinge of self-irony, is less than generic and is only meant to bring together a few scenes from Neil LaBute's plays and one from a play by David Ives, in the same context. Although there is no obvious red thread linking the four scenes together, the contemporary American theatre was not a random choice: it is very well written, it bristles with very authentic, laconic dialogues, with contemporary problematics and acute conflicts. As a matter of fact, I think that these are precisely the kinds of text with which students should start their theatrical education, for these texts come closest to the reality in which they live, and only afterwards should they try to approach the Checkhovian subtexts, the Shakespearean inventiveness and its intricate language, the extremely distant and alien ancient world – fascinating, but also isolated in a time so different from the present.

Radu-Alexandru Nica, Teaching Assistant, PhD

Aphorisms for a Young Actor

Poetry and Aphorism Show Based on a selection of poems by Radu Stanca

Artistic coordinator: Florin Coșuleț, Teaching Assistant

Cast : Ioan Paraschiv, Iulia Popa, Mihaela Săndulescu, Corina

Vișinescu – 3rd year Acting

Alexandru Curta, Alexandru Malaicu, Anca Pitaru – 1st year

MA Studies, The Art of Dramatic Character Interpretation;

Mihai Alexandru – 2nd year MA Studies, The Art of Dramatic Character Interpretation.

Any child, regardless of his or her social status, knows at least one poem, or a few verses... Whether they have learned them in kindergarten, or have picked them up from their grandmothers, they know a few... So we all start discovering the world, through verses too, from the very beginning. And isn't it beautiful when so many of the things that surround us or that we experience rhyme with one another, entering a state of harmony... As time goes by—just a few years—for most of those that were once children, but now are teenagers, poetry becomes something obsolete, something pre-Romantic, which no longer "rhymes" with their show-offy attitude, with their desire to take action, to shake things up around them; some even go so far as to disavow poetry altogether: "poetry is not really my cup of tea, I'm more practical-minded!", as if poetry were pine nut syrup and the rest of life a strongly inebriating vodka.

So this is what 'Aphorisms for a Young Actor' is meant to be! A demonstration that poetry is full of life, that it comes out of life, and especially that it is part of our unmediated relationship with Divinity.

Oh, poetry, you are so alive!

Florin Coșuleț, Teaching Assistant



Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Facultatea de Litere și Arte

Teatrul Național Radu Stanca Sibiu



CATEDRA DE ARTĂ TEATRALĂ



AFORISME PENTRU UN ACTOR Tânăr

SPECTACOL DE POEZIE ȘI AFORISME,
DUPĂ RADU STANCA

CU PARTICIPAREA STUDENTILOR:
ANUL I: PETRA CHIOREAN, IOAN PARASCHIV, IULIA POPA, MIHAELA SĂNDULESCU, DRAGOȘ STĂTENCO, CORINA VIȘINESCU
ANUL II: ALEXANDRU CURTA, ALEXANDRU MALAIU, ANCA PITARU
ANUL III: MIHAI ALEXANDRU, ALEXANDRA PETRASCIUC

COORDONATOR ARTISTIC: FLORIN COȘULEȚ

Aforisme pentru un actor Tânăr

Spectacol de poezie și aforisme după Radu Stanca

coordonator artistic: asist. univ. drd. Florin Coșuleț

Distribuția: Ioan Paraschiv, Iulia Popa, Mihaela Săndulescu,

Corina Vișinescu - anul III Actorie

Alexandru Curta, Alexandru Malaicu, Anca Pitaru - anul I

Master „Arta interpretării caracterelor dramatice”

Mihai Alexandru – anul II Master „Arta interpretării caracterelor dramatice”

Orice copil, indiferent de statutul său social, știe cel puțin o poezie, câteva versuri, acolo... Că sunt învățate la *grădi*, că le știe de la bunica, el știe câteva... Așadar toți începem să descoperim lumea, și prin versuri, încă de la început. Și ce frumos e, când cât mai mult din tot ce ne înconjoară sau din ce trăim rimează, intră într-o armonie... Trec ani, câțiva la număr și pentru majoritatea foștilor copii, adolescenți acum, poezia devine ceva depășit, ceva pre-*romantic*, care nu mai rimează cu teribilismul lor, cu dorința de a acționa, de a mișca lucrurile din jur, ba unii ajung până într-acolo încât *hulesc* biata poezie: „eu nu-s cu poezia, eu sunt mai pragmatic!”, de parcă poezia ar fi sirop de mugur de brad și restul vieții ar fi o vodcă tare-îmbătătoare.

Așa că *Aforisme pentru un actor Tânăr* asta se vrea! O demonstrație că poezia are viață, că e din viață și mai ales că e parte din legătura noastră directă cu Divinitatea.

Ce vie ești poezie!

Asist. univ. drd. Florin Coșuleț

Oriza Hirata, Associate Professor, PhD

The History of Modern and Contemporary Japanese Theatre – Personal Perspectives

The study reflects Oriza Hirata's views – as playwright, director and, at the same time, "spectator" of the theatrical phenomenon in Japan – on the history of Japanese theatre.

The author shows the importance of including music and arts in the curricula of schools in Japan; he shows how Japan was able to send young people to study in Europe in the early 20th century by making

use of the war reparations that China had paid; he also recounts how in 1960, for the first time ever, the Moscow Theatre staged a play in Japan. According to the author, the new theatre of Japan has not had time to mature as modern theatre on its own, but rather via the various cultural forms imported from the West, which, as time goes by, reach maturity and are assimilated by the Japanese specificity.

Key words: history of theatre, kabuki, Nogaku, performance, actor, art.

Alexandra Pâzgu, Teaching Assistant

Contemporary Japanese Theatre. A Meeting with Masahiro Jasuda and His Company – Yamanote Jijosha

Alexandra Pâzgu is structuring her study into several distinct parts: a general overview of Japanese theatre in the 19th and 20th centuries, with its most important moments; the major landmarks in 21st-century Japanese theatre; the problematics of the Romanian reception of contemporary Japanese theatre. The

interview with Masahiro Yasuda (one of the most important Japanese directors, who was here in Sibiu in October 2010 for a workshop) closes the article, offering the reader some answers regarding his personal technique (hyper-collage), commenting on the “Yamanote” method, or discussing Japanese theatre criticism.

Key words: directing, performance, traditional, Masahiro Yasuda, Yamanote Jijosha.

Dan C. Mihăilescu

Conference with Dan C. Mihăilescu: QUESTIONS

Dan C. Mihăilescu, one of the most important Romanian literary critics, held a conference during the 17th edition of the Sibiu International Theatre Festival. The theme of the conference was QUESTIONS: the theatre has always been full of interrogations: characters' questions (Hamlet's famous „to be or not

to be” question), but also questions raised by directors, actors or the audience. One of the most important conclusions that emerged after the conference was that the metaphysical interrogation in the theatre died with Godot, with existentialism and the theatre of the absurd.

Key words: questions, theatre, show, poetry, literature, postmodernism, drama

Constantin Chiriac, Professor, PhD

The Poetry Show. Case study: *Evening Star*

The author starts from the premise that *Evening Star* is both the apex of Eminescu's creativity and one of the most important exams an actor who recites poetry has to take. In order for a one-man poetry show to be successful, a solid theoretical comprehension of the text is required – it is from this perspective that the author is discussing *Evening Star* the way it has been analysed by some of the most important Romanian critics: D.

Caracostea, Matei Călinescu, or Nicolae Manolescu.

At the end of the study, Constantin Chiriac mentions the two stage performances that have impressed him the most: Gheorghe Cozorici's (with its incredible force to bring forth images) and Ion Caramitru's (with his construction of utterance marked by a strong emphasis on the incompatibilities between the two worlds described in the poem).

Key words: performance, one-man show, poetry, Mihai Eminescu, *Evening Star*, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu.

Ion M. Tomuș, Assistant Professor, PhD

Caricature and Naïve Art in Eugène Ionesco's Lesson

The study concentrates on foregrounding the naïve and caricatural dimension of Eugène Ionesco's *Lesson*. The two characters (the Pupil and the Professor) develop a peculiar relationship: since they cannot communicate, their relationship will gradually degenerate into murder. The intent of the playwright is to outline a sketch of the geography in which the characters move, to lay before

the public the mathematical particularities employed by the Professor, or to render the peculiar linguistic laws and principles that govern their act of verbal communication. The author's conclusion is that all these result in a dramatic picture which is both naïve and caricatural: stress is laid only on specific features of the characters, since the purpose is to emphasize the grotesqueness inherent in human nature.

Key words: naïve art, caricature, grotesque, performance, character, playwright, text, entropy, linguistics.

Anca Bradu, Assistant Professor, PhD

The Sacred and the Profane – Central Motifs in Lucian Blaga's Plays

If historical expressionism is a formulation of the crisis of time, of the human being and of the values he or she creates – a crisis which signifies a rupture in the relation between the human being and the transcendental – Blaga's expressionism searches for the matricial permanences of our culture which can reverberate in the archaic, in myth – as a dimension of the archaic – and in an instantiation of the human being's will to create, censured by mystery, yet living in/towards “mystery and revelation”. Blaga is convinced that the boundless sphere of individual knowledge refers to mythical knowledge, which is able to contain all other forms of knowledge, for human experience, since time immemorial until

the present day, has been impregnated with myths.

Blaga's theatre stems from the original source of these concepts. He creates great and fascinating characters, daimonic energies; he particularizes and classicizes Romanian theatrical expressionism – all in the spirit of the myth. The background to his dramas is always mythical and their field of debate is that of a consciousness eager to understand the primordial meanings of existence. *Zamolxis, A Pagan Mystery*, Blaga's very first dramatic work, expressively affirms this Romanian prophetic discourse which sets itself apart in our modern theatre through unsettling depths and strange metaphysical significances.

Key words: Lucian Blaga, myth, sacred, profane, theatre, philosophy, metaphor, Zamolxis.

Radu-Alexandru Nica, Teaching Assistant, PhD

The Beginnings of Theatre in Transylvania. The Middle Ages

Radu-Alexandru Nica's study is an extract from his PhD thesis on the topic "The History of German Theatre in Sibiu". **The Saxon Migration to Transylvania and the Rebirth of Theatre from the Liturgical Ritual** is the first part of the article, in which the author focuses on the first events containing elements of performance held by the Saxons, which had a strongly religious character, being tightly connected to liturgy. **Folk Theatre in Transylvania** concentrates on the elements of performance, the way they can be identified in the folk productions of

the Transylvanian populations. **Theatrical Elements in Medieval Saxon Culture** discusses the core dramatic elements in the traditions of rural Saxon communities. The last subchapter of Radu-Alexandru Nica's study, **Vestiges of Medieval Theatre in Sibiu during the Renaissance**, describes large-scale shows, like the one presented on February 15th, 1582, in the town's main square, based on real events: the peace settlement reached by Poland and Russia, which ended a long war between Stephan Báthory, king of Poland and prince of Transylvania, and Ivan IV (the Terrible).

Key words: Saxons, show, theatre, history, liturgical drama, Sibiu, ritual, chronicle

Alina Mazilu

The Anthology of Plays Presented within the Play-Reading Programme – an Atypical Editorial Project

Alina Mazilu's study follows the evolution of contemporary play anthologies published yearly, starting from 1996, as part of the Sibiu International Theatre Festival. The context in which the project took shape, the people who made it happen, and the initial goals sought are presented first, followed by an overview

of its main characteristics and the way in which these have changed over its fifteen years of existence. Special emphasis is laid on the uniqueness of the project and on the effect *The Anthology of Plays Presented in the „Play-Reading” Programme* has on the Romanian theatre.

Key words: Sibiu International Theatre Festival, anthology, play, contemporary drama, play-reading

Dan Glasu, Associate Professor, PhD

I.L. Caragiale: Stage Interpretations in the Last Decades of the Twentieth Century. Director's Views and Concepts: Sica Alexandrescu; Stage-design Particularities in *Master Leonida Facing Reactionaries*. Observations on the Director's Notebooks

This article discusses one of the most important performances directed by the great Romanian director Sica Alexandrescu, *Master Leonida Facing Reactionaries*, as it is described in *The Director's Notebook*. This book is an invaluable document, in which Sica Alexandrescu "has told the story" of each

line, of each scene, and of the way each character was constructed. The director's aim was to produce a performance as faithful to Caragiale's text as possible. Dan Glasu reviews the show using the written document that has come down to us.

Key words: theatre, Ion Luca Caragiale, performance, Sica Alexandrescu, direction, character, scene, stage.

Doriana Tăut

Medea – The Metamorphoses of a Mythical Character

The article is a case study: Medea, one of the most important characters in ancient tragedy, is analyzed in her essential stances: woman in love, loving mother, betrayed woman, vengeful woman, grieving mother, mad woman. The discourse is very tightly related

to Euripides's and Seneca's text: the main ideas of the article are supported by numerous quotes, while the author maintains her impartiality regarding the character: she neither defends, nor condemns her.

Key words: tragedy, character, metamorphosis, myth, antiquity, show.

■ **Oriza Hirata** is a playwright, director, leader of Seinendan, and artistic director of Komaba Agora Theater. Born in Tokyo in 1962. Graduated from International Christian University, College of Liberal Arts, Humanities Division. At present, Hirata is associate professor of Obirin University (Department of Humanities, School of Integrated Culture), management board member of the Japan Performing Arts Foundation, board member of Japanese Society for Theatre Research, executive board member of JAWOC (Japan Organizing Committee for the 2002 FIFA World Cup Korea/Japan), and artistic director of Fujimi Culture Hall KIRARI FUJIMI. A playwright and director, Oriza Hirata is one of the key figures in the contemporary theater scene in Japan.

Hirata formed the Seinendan theater company while still in college, and has since developed a consistent methodology in his activities in the theater world. Hirata's "contemporary colloquial theater theory" is a new and practical theater theory. His theatrical practice, and books like "Gendai Kogo Engeki no tameni (For Contemporary Colloquial Theater)," have had a profound impact on the current theater scene in Japan.

Institutional Affiliation and Contact: Seinendan, Komaba Agora Theater, 1-11-13 Meguro-ku, Komaba 153-0041, Tokyo, Japan, www.seinendan.org

■ **Alexandra Pâzgu** is an untenured Teaching Assistant with the Department of Drama and Theatre Studies at "Lucian Blaga" University, Sibiu. She is currently enrolled in an MA program in Dramatic Writing at the University of Theatre, Targu-Mures. She has been involved in a number of theatrical projects as an assistant director. In 2009 she collaborated with Odile Vanstenwinckel, as an artistic assistant, in the production of *GEL*. In 2008 she received her BA in Theatre Studies from "Lucian Blaga" University, Sibiu, with a dissertation entitled *The Death of the Character in Postmodern Theatre. Case Study: Sarah Kane, Martin Crimp and Rodrigo Garcia*. In 2007 she was a European volunteer for the program "Luxembourg and the Greater Region, European Capital of Culture 2007" and worked as a youth project assistant in Luxembourg. At the age of 18 she made her literary debut in the volume *Galateea*. She has published several theatre reviews and articles in various magazines. She was the organizer of the first urban art fair in Sibiu (BAZART in August, 2009 and Merry Bazart in December, 2009).

Institutional Affiliation and Contact: "Lucian Blaga" University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.
cat.teatru@ulbsibiu.ro

■ **Dan C. Mihăilescu**, born December 12, 1953, in Bucharest, is a literary critic and historian. Researcher with the "G. Călinescu" Institute between 1980 and 2003, editorial secretary of *Revista de istorie și teorie literară* (1983-1986) and editor of *Cotidianul*'s supplement *Litere, arte și idei* (1991-1996, 2001-2004). He has published 16 volumes of essays and dozens of prefaces or studies in collective volumes; he has translated Eugène Ionesco's theatre in full, he has written

weekly columns in magazines like 22, *România literară*, *Idei în dialog*, *Ziarul de duminică* (at the moment he is a constant contributor to *Dilema veche*), as well as in *Evenimentul zilei* and *Jurnalul național*, while from the year 2000 onwards he has been hosting Pro TV's programme „Omul care aduce carte” (“The Man Who Brings the Book”). He is the recipient of several prizes from Uniuniea Scriitorilor (Writers' Union), Asociația Scriitorilor din București (Bucharest Writers' Association), CNA (The National Audiovisual Council of Romania), Radio România Cultural, Radio București, as well as from the magazines *Transilvania*, *Tribuna*, *Flacără*, *Ateneu*, *Cuvântul*, *Luceafărul* etc.

Institutional Affiliation and Contact : PRO TV, 109 Pache Protopopescu, Bucharest, pr@protv.ro

■ **Constantin Chiriac** is Professor of Drama at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, general manager of “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu, director of the Sibiu International Theatre Festival and of the Open Market for Performance. In 2006 he received his PhD from “Lucian Blaga” University, Sibiu, with a study entitled *Poetry as Performance*. He has played over 45 roles on the stage and 17 in television productions. He is the recipient of numerous national and international awards. He teaches theoretical and practical courses in drama and film to undergraduate and MA students of theatre.

Institutional Affiliation and Contact: “Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.
cat.teatru@ulbsibiu.ro

■ **Ion M. Tomuș** is Assistant Professor at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies. In 2006 he was the recipient of an important award for “interpretation of contemporary literature and philosophy,” on the sixteenth edition of the “Lucian Blaga” International Festival, Cluj-Napoca. In 2008 he received his PhD from the National University of Drama and Film, Bucharest, with a doctoral thesis entitled *Realist and Naïve Picturesqueness in Vasile Alecsandri's, I. L. Caragiale's, and Eugene Ionesco's Plays and Their Stage Adaptations*. He has published a number of studies, book reviews, theatre reviews, and essays in some of the most prestigious cultural magazines and academic journals in Romania. Since 2005, he has been co-editor of the annual Text Anthology published by Nemira for each edition of the Sibiu International Theatre Festival.

Institutional Affiliation and Contact: “Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.
cat.teatru@ulbsibiu.ro

BIOS AND CONTACTS

■ **Anca Bradu** is a director with *Radu Stanca* National Theatre, Sibiu, and an assistant professor at the *Lucian Blaga* University of Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies. After her graduation from the National University of Theatre, Bucharest, in 1994, she received several scholarships and participated in many international internships, becoming the 1998 – 2002 recipient of *Bulandra* Theatre's scholarship, part of the UTE (Union of the Theatres of Europe) programme for young directors; she took part in directing internships in Russia, Finland and Germany. She put on more than 30 shows in major theatres around the country which were either awarded prizes or nominated at the most important festivals of the kind; she has constantly collaborated with theatres from Hungary, France, Germany, Cameroun, Serbia, Finland. In the year 2000 she was awarded the UNITER (The Romanian Association of Theatre Artists) prize for her staging of Wedekind's *Spring Awakening* at Târgu-Mureş National Theatre, with the Tompa Miklos company, and in 2006 she won the “best show” award for her staging of Matei Višniec's *The History of Communism Told to the Mentally Ill* at the National Festival of Serbia. She has conducted many acting, directing and stagecraft workshops and, in 2010, she received the Ministry of Culture's Diploma of Excellence for her outstanding contribution to the promotion of the Romanian theatre abroad. She successfully completed her PhD in the Performing Arts the same year, when she defended her thesis entitled *Lucian Blaga's Dramatic Work – a Phenomenon of Romanian Anthropology*.

Institutional Affiliation and Contact: “Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, cat.teatru@ulbsibiu.ro.

■ **Radu-Alexandru Nica**, Teaching Assistant with the Department of Drama and Theatre Studies at the “Lucian Blaga” University of Sibiu and director with “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu, he has collaborated with many theatres in Romania (the Hungarian State Theatre of Cluj-Napoca, Odeon Theatre in Bucharest, the German State Theatre of Timisoara, etc.) as well as abroad. He is the recipient of many important national awards, among which we should mention the UNITER Award for his directorial debut with “Nora” by Henrik Ibsen, and the nomination of “Breaking the Waves or Bess’s Blessed Life” among the three best shows of the year 2009 at the Uniter Awards Gala. In 2010 he completed his PhD in Theatre Studies at the Faculty of Arts, Targu-Mures, having successfully defended his thesis entitled “The History of German Theater in Sibiu”.

Institutional Affiliation and Contact: “Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, cat.teatru@ulbsibiu.ro.

■ **Alina Mazilu** graduated from the West University of Timisoara with a BA in Philology, but she also studied in Germany, Luxembourg and the Netherlands, as the recipient of several scholarships. She is currently enrolled in a doctoral program at the West University of Timisoara and works

as a literary advisor at “Radu Stanca” National Theatre Sibiu. She is a constant contributor to the cultural magazines *Orizont* and *Euphorion*. She has published a number of articles, book reviews, theatre reviews, interviews and translations in various journals in Romania, as well as in German-speaking countries. She has been an editorial assistant on the volume *Rehearsals and Renewed Theatre: The Century of Stage Direction*, edited by George Banu and published by Nemira Publishing House for the sixteenth edition of the Sibiu International Theatre Festival. Since 2009 she has been editor of the *Anthology of Plays* for the reading performances included in the program of the Sibiu International Theatre Festival.

Institutional Affiliation and Contact: “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu: 2, Corneliu Coposu Blvd., 550245, Sibiu, literar@sibfest.ro.

■ **Dan Glasu** is Associate Professor at “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies. In 2008 he was nominated by UNITER (the Romanian Association of Theatre Artists) for best actor in a supporting role (Ilya Afanasyevich Shamrayev in Andrei Serban’s production of *The Seagull* at “Radu Stanca” National Theatre, Sibiu). The same year, he received his PhD from the National University of Drama and Film, Bucharest, with a thesis entitled *I. L. Caragiale – Stage Interpretations in the Last Decades of the Twentieth Century*. He teaches theoretical and practical courses in acting to undergraduate, as well as graduate (MA) students.

Institutional Affiliation and Contact: “Lucian Blaga” University, Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.
cat.teatru@ulbsibiu.ro.

■ **Doriană Tăut** teaches Acting and History of Theater at “Onisifor Ghibu” High School, Sibiu. She graduated from the Faculty of Letters and Arts in 2008, having The Art of Theatrical Performance as her area of focus; two years later she completed her Master’s degree in the Interpretation of Dramatic Characters, both at “Lucian Blaga” University, Sibiu. She has successfully participated in many festivals here and abroad and has contributed articles in various specialty magazines.

Institutional Affiliation and Contact: “Onisifor Ghibu” High School, 3 Bihorului St., 550064, office@onisifor-ghibu.ro

VOLUME APĂRUTE ÎN CADRUL FESTIVALULUI INTERNACIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU

Studii și eseuri

- Constantin Chiriac. *Poezia ca spectacol*
 Constantin Chiriac. *Spectacolul Poeziei*
 Marina Davădova. *Sfârșitul unei epoci teatrale*
 George Banu. *Dincolo de rol sau actorul nesupus*
 Cristian Radu. *Managementul cultural contemporan*
 Cristian Radu. *Construcția portofoliului de proiecte pentru programele Capitală Culturală Europeană*
 Cristian Radu. *Cultura: necesitate sau ornament? Regenerarea comunităților urbane*
 Dan Glasu. *I. L. Caragiale – Exegeze scenice din ultimele decenii ale secolului XX*
 Dan Glasu. *Dramaturgia lui Lucian Blaga. Note de lectură*
 George Banu. *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*
 Pippo Delbono. *Teatrul meu*
 George Banu. *Teatrul de artă, o tradiție modernă*
 Eugenio Barba. *Teatru. Singurătate, meșteșug, revoltă*

Albume

- Album Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – 10 ani*
Album Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – 15 ani
Mihaela Marin, Album „Faust”

Antologii

- Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Violență, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1996
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Identitate Culturală, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1997
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Legături, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1998
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Creativitate, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 1999
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Alternative, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2000
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Provocări, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2001
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Punți, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2002
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Mâine, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2003
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Moșteniri, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2004
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Semne, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2005
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Împreună, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2006
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Next, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2007
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Energii, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2008
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Inovații, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2009
 Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu – Întrebări, antologie de texte
 Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole-lectură” 2010

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI

Membrii fondatori ai CAVAS

prof. univ. dr. Mircea Tomuș
prof. univ. dr. Doina Modola
prof. univ. dr. Constantin Chiriac
prof. univ. dr. Noel Witts
prof. univ. dr. Mike Phillips
prof. univ. dr. George Banu
prof. univ. dr. Aurelia Corbeanu
conf. univ. dr. Elena Popescu
conf. univ. dr. Sebastian Vlad Popa
conf. univ. dr. Dan Glasu
conf. univ. dr. Valentin Nicolau
conf. univ. dr. George Ivașcu
conf. univ. dr. Marian Râlea
lector univ. dr. Cristian Radu
lector univ. dr. Ion M. Tomuș
lector univ. drd. Diana Lazăr
lector univ. dr. Anca Bradu
asist. univ. dr. Veronica Pătru
asist. univ. dr. Diana Fufezan
asist. univ. Mirona Tatu
asist. univ. drd. Adriana Bârză
asist. univ. drd. Florin Coșuleț
asist. univ. Adrian Neacșu
prep. univ. drd. Ana Mujat
prep. univ. dr. Radu-Alexandru Nica
prep. univ. dr. Luminița Bîrsan
prep. univ. Melinda Martha Samson



ISSN 2066 - 8988

