

# **Jurnalul Artelelor Spectacolului**

**Numărul 1/2019**

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

în colaborare cu

**TEATRUL NAȚIONAL „RADU STANCA” SIBIU  
FESTIVALUL INTERNACIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU  
DEPARTAMENTUL DE ARTĂ TEATRALĂ din FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE  
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII „LUCIAN BLAGA” DIN SIBIU**

**Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelelor Spectacolului  
Facultatea de Litere și Arte  
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu**

<https://artsib.ro>  
<http://reviste.ulbsibiu.ro/jrmc>  
[ion.tomus@ulbsibiu.ro](mailto:ion.tomus@ulbsibiu.ro)  
[andrei.serban@ulbsibiu.ro](mailto:andrei.serban@ulbsibiu.ro)

## SCIENTIFIC BOARD

Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

Dr. **George Banu**, Professor, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Dr. **Noel Witts**, Professor, Leeds Beckett University

**Ariane Mnouchkine**

**Declan Donnellan**

**Eugenio Barba**

**Silviu Purcărete**

**Gigi Căciuleanu**

**Krystian Lupa**

**Lev Dodin**

**Peter Brook**

**Peter Stein**

**Klaus Maria Brandauer**

**Eimuntas Nekrošius**

**Joël Pommerat**

**Neil LaBute**

**Kazuyoshi Kushida**

**Alvis Hermanis**

**Christoph Marthaler**

**Evgeny Mironov**

**Thomas Ostermeier**

**Luk Perceval**

**Tim Robbins**

**Vasile Şirli**

**Philippe Genty**

**Rimas Tuminas**

**Ohad Naharin**

**Robert Wilson**

**Mikhail Baryshnikov**

**Ioan Holender**

**Isabelle Huppert**

**Wajdi Mouawad**

**Hideki Noda**

**Peter Sellars**

**Sidi Larbi Cherkaoui**

**Pippo Delbono**

**Stan Lai**

**Michael Thalheimer**

**Emmanuel Demarcy-Mota**

## EDITORIAL BOARD

PRESIDENT: Dr. **Constantin Chiriac**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

EDITOR-IN-CHIEF: Dr. **Cristian Radu**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

ASSOCIATE EDITOR: Dr. **Ion M. Tomuș**, Professor, Lucian Blaga University of Sibiu

MANAGING EDITOR: Dr. **Andrei C. Șerban**, Assistant Lecturer, Lucian Blaga University of Sibiu

# Cuprins

15

Stan Lai,  
Octavian Săiu

35

Conceptul de *teatralitate*.  
O receptare critică

Andrei C. Șerban

47

Gânduri pentru un posibil  
viitor actor

Diana Fufezan

59

Ritual și corporalitate în teatrul lui  
Koffi Kwahulé, *Bintou*

Diana Nechit

73

Misterul unui spectacol  
de mister

Anca Berlogea

5

George Banu,  
Ioan Aurel Pop

25

George Banu, Eugenio Barba și  
Nicola Savarese

41

General Considerations on the  
Sequel in Contemporary Culture and  
Performing Arts

Ion M. Tomuș

53

Constelațiile interioare: către o  
formalizare analitică a artei actorului

Eugen Gyemant

65

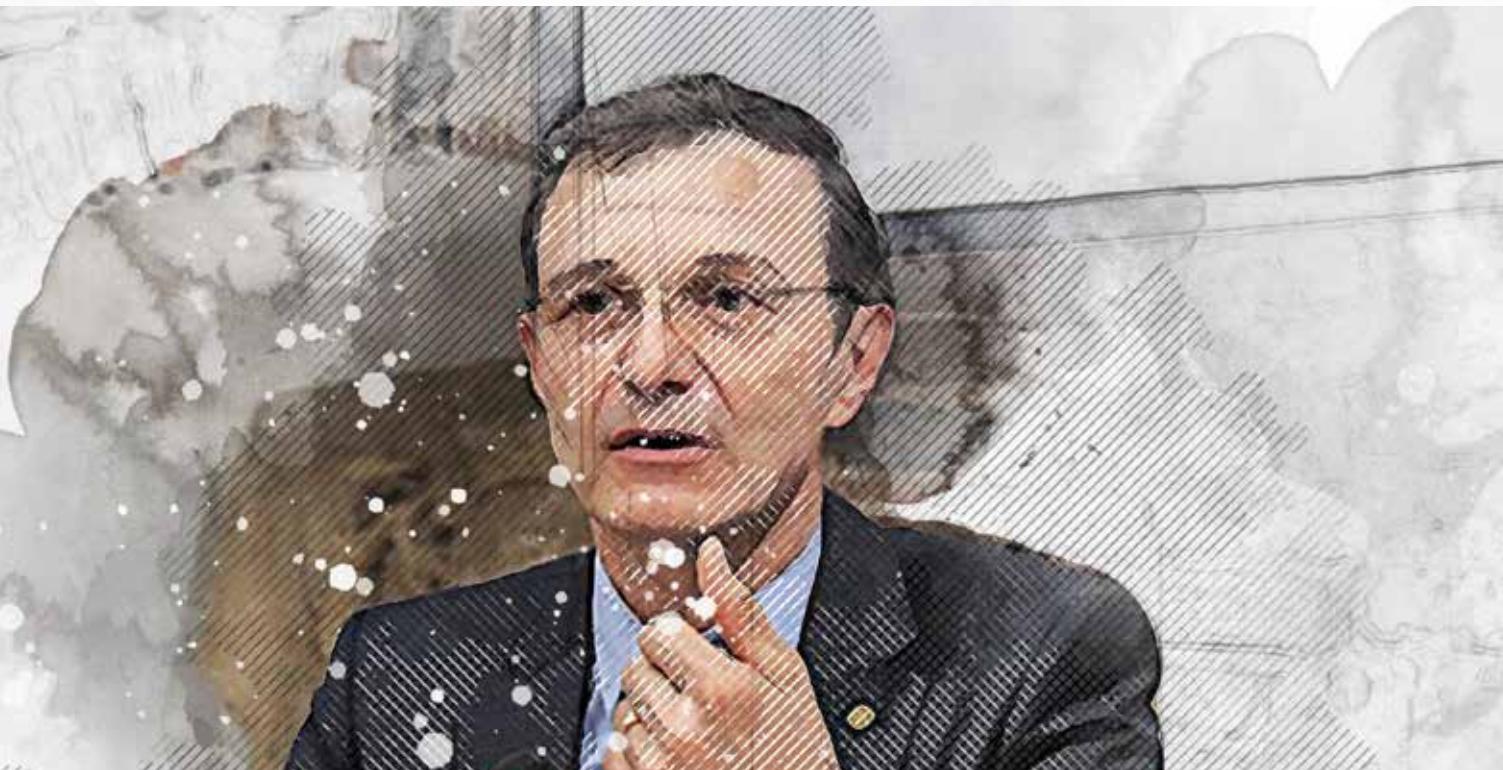
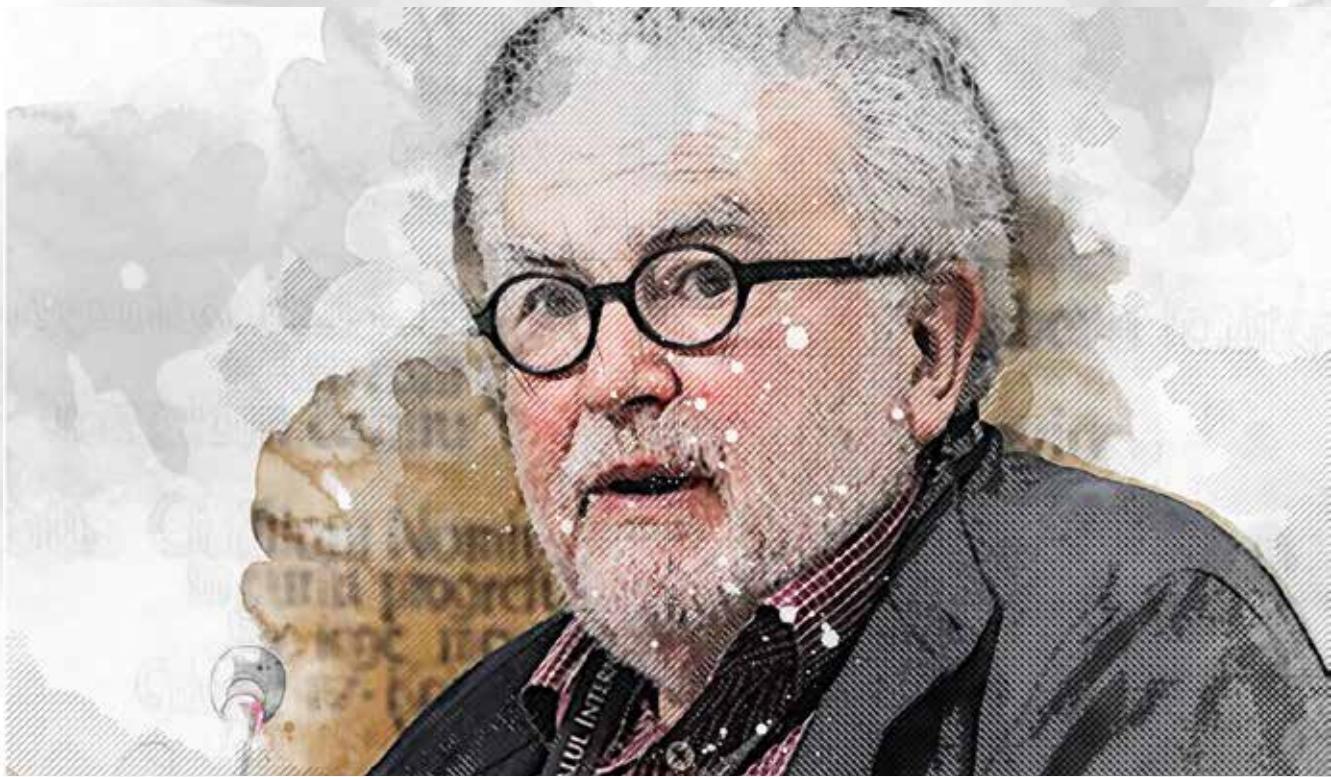
Mit și logos în opera lui  
Vasile Voiculescu

Oana Marin

83

Realitate și realism în teatru și  
artele spectacolului

Cristina Blaga



# GEORGE BANU, IOAN AUREL POP

Conferință - dialog în cadrul  
**Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu**  
 ediția 25, 2018

**BIO**

**George Banu** (n. 1943) este eseist, critic de teatru, Profesor Onorific la Departamentul de Studii Teatrale din cadrul Universității Sorbonne Nouvelle (Paris III), Președinte Onorific al International Association of Theatre Critics, editor asocial al revistei *Alternative théâtrales*. Colaborează, în calitate de membru al Școlii Doctorale, cu universități din Florența, Roma, Praga, Sibiu, San Diego, Columbia, Montreal. A fost redactor-șef pentru *Journal de Chaillet* și pentru *L'art du théâtre*, îngrijind, de asemenea, colecția *Temps du théâtre*. George Banu a fost director artistic al Académie expérimentale des Théâtres și Președintele distincției Prix de l'Europe pour le théâtre. **Institutional Affiliation and Contact:** "Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu, Romania. cat.teatru@ulbsibiu.ro

**Ioan-Aurel Pop** (n. 1955) este istoric, profesor universitar și rector al Universității Babeș-Bolyai din Cluj, membru titular și președinte al Academiei Române. A publicat și coordonat numeroase cărți, atât în România, cât și în străinătate, dovedind un real interes pentru cercetarea istoriei medievale a românilor și a Europei Centrale și de Sud-Est. Este membru corespondent al Académie Centrale Européenne des Sciences, des Lettres et des Arts din Paris, membru titular al Academiei Europene de Știință și Artă de la Salzburg, membru titular al Academiei Naționale Virgiliane din Mantova, precum și Doctor Honoris Causa al universităților din Alba Iulia, Timișoara, Oradea, Galați sau Sibiu.

**Institutional Affiliation and Contact:** Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, University Street 7-9, 400084, Cluj, Romania. contact@ubbcluj.ro

**ABSTRACT**

In this conference, George Banu and Ioan Aurel Pop talk about the importance of 1918 moment which is decisive not only for the Romanian people but also for the borders of the European states following the World War I negotiations. The Great Union was a common act of all regions, of all Romanians who identify themselves with the same tradition, the same language, the same religion and the same culture. The great quality of the celebration of the centenary in 2018 is given by the efforts made to encompass not a territory, but a national consciousness.

**KEYWORDS**

Centenary, history, performing arts, culture, national consciousness

**Constantin Chiriac:** Bună ziua și bine ați venit la primul eveniment al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, an în care aniversăm o sută de ani de existență a statului român modern! La 25 de ani de Festival Internațional de Teatru de la Sibiu, am considerat important să deschidem cu o conferință specială în care se întâlnesc două mari personalități ale României și ale lumii: Președintele Academiei Române, domnul profesor universitar Ioan Aurel Pop, și domnul George Banu, profesor universitar la Sorbona și în nenumărate alte mari universități.

**George Banu:** Această primă întâlnire e o întâlnire extrem de importantă în contextul actual, e un fel de topos lingvistic. Când am plecat din România, toate interdicțiile aveau loc în 1971-1972, mi se spunea *tovarășul Banu*: „*Tovarășul Banu*, în contextul actual nu putem publica textul dumneavoastră”, „*Tovarășul Banu*, în contextul actual anulăm publicarea cărții”... Deci, în contextul actual, dar în alt sens, discuția este extrem de importantă, Domnul Pop ne va explica detalii ca un istoric, toată diversitatea acestui fenomen la raportul dintre intelectuali și Marea Unire. La început, eu mă gândeam să discutăm despre factorul important pentru Europa al intelectualului angajat, al intelectualului care e diferit de scriitor. A apărut o carte destul de interesantă în Franța, în care se spune că, înaintea Revoluției Franceze, erau evidenți scriitori care luau poziție, care se manifestau în mod derizoriu, dar niciodată în mod politic. În momentul Revoluției Franceze, apare conceptul de *intelectual angajat*, adică un gânditor care se definește față de istorie, dar nu neapărat prin intermediul operei, ci prin intermediul unei poziții imediate. De aceea, poate vom vorbi despre această diferență între manifestarea față de istorie directă, polemică a intelectualilor și manifestarea față de istorie mai degrabă parabolică, simbolică a scriitorilor. Evident că cel care a reprezentat sinteza intelectualului și a scriitorului a fost Victor Hugo, care, pe de o parte, s-a manifestat în mod violent ca intelectual de atitudine, dar, pe de altă parte, a și scris opere care vorbeau despre importanța Revoluției și mai ales în romane celebre, evident cel mai cunoscut fiind *Mizerabilii*. Dar să nu ne ducem chiar atât de departe, momentul extrem de important pe care l-a cunoscut Franța a fost cazul Dreyfus. Dreyfus, din căte știți, era un ofițer evreu care a fost considerat trădător și a fost la originea celui mai celebru procesului pe care l-a cunoscut Franța la sfârșitul secolului XIX. Deci intelectualii s-au raportat la Dreyfus, împărățindu-se în două lumi *les dreyfusards* și

*les antidreyfusards*. Dreyfus a fost ocazia unei rupturi între gândirea de dreaptă și gândirea de stânga în Franța. Poate că romanele lui Zola au marcat conștiința franceză, dar Zola a marcat conștiința franceză mai degrabă ca intelectual, decât ca scriitor prin celebrul text *J'accuse* unde el îl apără pe Dreyfus. Deci voi am să vorbesc despre impactul gândirii politice a intelectualilor care uneori e legat de prezent și nu de durată, care este vocația artei. Intelectualul angajat definește ce este aici și acum față de evenimente extrem de explicite; cazul Dreyfus a fost un caz care a avut ecouri până în Rusia, nemaivorbind de Polonia, nemaivorbind de Italia. Au fost familii care s-au despărțit; marea actriță Sarah Bernhardt a înțeles sensul acestei manipulări, ca artistă și intelectuală. Fiul său era antidreyfusard și l-a trimis la Monaco, ca să nu se mai certe în fiecare zi la masă pe tema lui Dreyfus. Același lucru s-a întâmplat și în Rusia: Cehov care era un mare intelectual atent la problemele occidentului a fost un pro-dreyfusard. Deci, de aceea spunem că într-un fel intelectualii se definesc aici și acum față de istorie. Întrebarea care se poate pune este: care sunt consecințele estetice ale unui mare eveniment? Consecințele istorice ale unui mare eveniment sunt uneori mai puțin importante decât luările de poziție ale intelectualilor; sigur, îl putem evoca pe Tolstoi, cu al său *Război și pace*, dar el nu era un intelectual, era un scriitor, era un partizan al gândirii tradiționale, arhaice, reacționare, marea lui operă a fost *romanul*. Deci, e această ruptură scriitor și intelectual care e proprie Europei, pe de o parte, iar, pe de altă parte, ce poate fi observat este că, în general, în artă, reacțiile față de evenimente, față de marile evenimente, sunt mai tardive. Funcția intelectualului care se definește față de un eveniment decisiv, cum a fost Marea Unire și multe altele, este aceea de a interveni imediat direct, acum, în timp ce scriitorul are nevoie de un anumit timp pentru a analiza și examina sensul acestui mare moment. Büchner, mare scriitor care moare la 23 de ani, care ar fi putut fi Shakespeare-ul epocii moderne, va scrie *Moartea lui Danton*, care e cea mai importantă analiză a Revoluției Franceze, la 30 de ani după ce aceasta a avut loc. În același timp, artiștii care se manifestă ca intelectuali în timpul Revoluției Franceze, nu scriu decât opere secundare, fără nicio valoare, care nu se mai joacă astăzi nicăieri. Deci, poate vom putea vorbi despre această diferență între implicare și detașare. Cum se disociază intelectualii de scriitori față de istorie și o întrebare care ne preocupa pe mulți dintre noi. Astăzi multă lume ridiculizează puțin festivismul în jurul Marii Uniri. Cred, însă, că, în general, devii

patriot adevărat, devii mai patriot când ești departe, decât atunci când ești în țară. În țară, mai cu ironie, mai fără, ai nevoie să te aperi puțin. Dar cât de important e de a percepe și noi valoarea simbolică a acestui eveniment! Am încheiat și vă dau cuvântul. Sunt onorat să fiu alături de dumneavoastră!

**Ioan-Aurel Pop:** Mulțumesc mult, domnule profesor! Mulțumesc organizatorilor, în special domnului Chiriac, pentru această invitație, într-un cadru atât de select și de special. Sigur că problemele puse aici de domnul profesor Banu sunt foarte multe: de la consecințele estetice ale unui eveniment, până la raportul între implicare și detașare, se are în vedere un univers intelectual foarte larg și mie îmi place această provocare. Ca să-i dau un răspuns direct, la noi, cei mai importanți intelectuali au fost activi politic. În general, erau înainte de secolul XX; după sau în secolul XX s-au schimbat lucrurile. Dar, înainte, nu puteau fi altminteri decât activ politic. Pentru că în Transilvania, neavând o clasă politică românească, intelectualii suplinneau lipsa aceasta, și mai ales intelectualii-preoți, într-o vreme. Gândiți-vă că toți capii mișcării noastre de emancipare națională erau intelectuali-preoți, până la a doua parte a secolului XIX. Ceea ce, sigur, ne dă de gândit. Dar, aproape de consecințele estetice ale unui eveniment, după părerea mea, Marea Unire a fost reflectată imediat de Lucian Blaga atunci când a scris *Poemele luminii*, publicat în 1919, sunt o reflectare poetică a unui poet special. Blaga nu a fost un luptător, în esență lui, într-o arenă, pe un câmp de luptă. Dar Blaga a fost un luptător de alt fel care a fost obligat de Partidul Comunist sau Muncitoresc Român, cum era atunci, să scrie o lucrare la Cluj, în cadrul Institutului de Istorie și Filosofie al Academiei Române, lucrarea se cheamă *Gândirea românească în sec. XVIII*. A fost publicată în câteva rânduri și cred că va fi republicată în curând. Și, în această carte, el remarcă personalitatea lui Inocențiu Micu Klein. N-ați crede că Blaga, care e o fire detașată de contingent, e o fire detașată de tangibil, spune acolo că cea mai frumoasă frază pe care a auzit-o în viață lui, pe care a citit-o în viață lui, este următoarea: „Nu poți împărtășa cu adevărat decât în pământul patriei”. Blaga a citit această frază în testamentul unui episcop greco-catolic, uitat în timpul comunismului, Inocențiu Micu Klein, care a trăit 24 de ani într-un exil forțat, firește. El ar fi vrut să vină înapoi, dar nu l-a lăsat, și acolo scrie la un moment dat, la sfârșitul vieții (nu avea ce avere să lase nimănui): „Nu știu prin ce dulcime, zicea el, ne atrage mereu pământul natal. De aceea vreau să mă odihnesc în Mănăstirea Blajului,

de mine zidită, în mijlocul țării mele, pentru că, de când sunt în exil, am aflat că nu pot împărtășa cu adevărat decât în pământul patriei.” Blaga, ortodox din Lancrăm, impresionat de treaba asta (firește că el nu facea deosebiri confesionale, n-avea *parti-pris-uri* de acest gen), Blaga a rămas așa de impresionat, încât l-a marcat întreaga viață.

O altă reflectare a ideii că momentul nostru 1918 se vede în creație, este Rebreanu. Rebreanu a scris *Pădurea spânzuraților* gândindu-se la drama pe care au trăit-o români ardeleni (e adevărat, în 1916-1917, când au fost obligați să lupte contra fraților lor români care veneau de pe Carpați). Sunt foarte multe exemple de scriitori care au reflectat la noi momentul 1918, care a devenit obsesie națională. Și asta e adevărat. Dacă ne-amintim unii dintre noi, care avem o anumită vârstă, cu toate că noi am avut un deceniu proletcultist, care în literatură se numește *obsedantul deceniu*, cam din '48 până spre '59-'60, și e reflectat extraordinar, după părerea mea, magistral în literatura română „post acest obsedant deceniu”, acolo e singura perioadă în care nu aveai voie să spui nimic aproape despre 1918, nici despre latinitate, că lumea când analizează naționalismul nostru, cel din vremea comunismului ceaușist, uită că au avut acest deceniu proletcultist în care, practic, nu aveai voie să vorbești despre tradiția națională, n-aveai voie să vorbești despre Ștefan cel Mare și Mihai Viteazu. Eu am cunoscut un bătrân profesor în Cluj, pe când eram student, care făcuse 6 luni de închisoare, pentru că a pomenit numele lui Alexandru Ioan Cuza ca Domn al Unirii. Deci am avut o perioadă când nu puteai zice nimic despre Unire. După aceea, a venit o perioadă echilibrată, pe care domnul profesor Banu și-o aduce aminte pentru că a trăit-o, de prin '63-'64, până prin anii '70, în care valorile s-au reașezat, eu nu am mai învățat despre A. Toma și despre Teodor Neculăță, ci am învățat la școală despre Arhezi. În timpul regimului comunist, profesorul meu de română de la Liceul Șaguna din Brașov mi-a vorbit și despre Dimitrie Anghel, și despre Șt. O. Iosif, și despre Ștefan Petică, dar și despre Radu Gyr, Aron Cotruș (pentru epoca interbelică, firește), că nu ne-a spus că au fost legionari. Unii studenți mă întreabă: „dar, domnule profesor, în timpul liceului, dumneavoastră ați învățat despre Blaga?” „Da, sigur că da!” Pentru că eu am prins această perioadă fastă. Nu am învățat rusește niciodată la școală...

**George Banu:** Păcat!

**Ioan-Aurel Pop:** E păcat pentru mine ca istoric... dar să știți că am suplinit lipsa, căci

am învățat după aceea, fiindcă a trebuit să citeșc, iar pe Dostoievski și Tolstoi nu poți să-i receptezi în altă limbă pentru că e fad totul. În schimb, am învățat franceza de la 10 ani, engleza de la 13-14 ani, ungurește și nemțește cu copiii cu care mă jucam și nu vă spun că am făcut o grădiniță multiculturală în care învățam română, maghiară și germană din joacă. Deci regimul astăzi a avut perioadele lui, dar momentul 1918, într-o formă sau alta, în cultura română a rămas o obsesie. Așa cum pentru ardeleni obsesia a fost latinitatea, deci ginta latină, faptul că ne tragem din latini. Receptarea actului de la 1918 s-a produs prin prisma imaginii noastre de atunci. Iar eu sunt unul dintre cei care cred că imaginea nu poate fi înfrumusețată dacă realitatea nu e frumoasă. Oricât te-ai strădui să faci o imagine frumoasă, să retușezi, tot îți dai seama că ceva, la bază, nu e în regulă. Deci, am avut această viziune ciudată a noastră asupra lumii și a lumii asupra noastră. Pe de o parte, eram și suntem un popor care ne pretindem de la Roma, numele nostru de români vine de la Roma, limba noastră e o limbă neolatină, ne-am creștinat în formă latină și câte altele care se leagă de Occident. Alecsandri are poezia aia frumoasă, *Ginta latină* – „Latina gintă e stăpână”, zice el la un moment dat (a luat premiu la Montpellier, prin 1857, dacă nu mă înșel, cu această poezie). În schimb, îl avem mai târziu pe Ion Barbu (Dan Barbuian) care zice: „Se ploconează răsăritean și moale”. Pentru mine, în aceste cuvinte e întreaga noastră componentă bizantină, răsăriteană și balcanică, pentru că suntem răsăriteni prin forma de organizare a bisericii, prin limba slavonă pe care am avut-o în Evul Mediu ca limbă a culturii, a cancelariei, a bisericii, în primul rând, prin alfabetul chirilic pe care l-am înlocuit abia prin 1860, datorită lui Cuza (oficial, vreau să spun). Vreau să spun că în Ardeal s-a înlocuit un pic mai repede. Adică avem aceste două componente care, pentru mine, de parte de a marca o cenzură, o frântură, sunt un prilej de a uni continental acesta atât de frământat.

Dacă mai multă lume află despre noi, acum e foarte bine. Dacă află altceva decât lozincile obișnuite, e și mai bine. Pentru, că zicea domnul profesor Banu, că sunt popoare nemulțumite de Versailles și de întreg sistemul păcii de atunci, cum să nu fie?... Pentru că în Europa s-au destrămat patru imperii: Imperiul German, Imperiul Otoman (care era aproape mort), Imperiul Tarist (s-a destrămat, dar a reapărut ca Pasarea Phoenix într-o altă formă) și Imperiul Austro-Ungar (care, într-adevăr, a dispărut într-o formă brutală, Imperiul Austro-Ungar, un imperiu central-european). Și, mulțumiți, dacă e s-o luăm de la Adriatică

până la Marea Neagră, au fost: lituanienii, letonii, estonii (care atunci s-au format ca națiuni, state, pentru prima oară în istorie), polonezii (care au reînviat din propria cenușă, după ce, de trei ori, au fost împărțiți în secolul XVIII și care erau o mare putere, cu un orgoliu nemăsurat). Noi am trăit prin biserică catolică și prin Chopin în secolul XIX și când am revenit la forță și la putere ne-am dat drumul cu toată încrederea într-o Europă viitoare. Polonezii au fost o națiune orgolioasă și au dispărut de pe hartă complet și astăzi nu o pot ierta celor care au fost protagonisti în acest act. După eu venim noi. Noi aveam un stat numit România care era, vorba lui Petre P. Panaiteanu, ca două brațe întinse spre un corp care nu era al păsării respective sau al ființei respective, sigur el se referă la Transilvania ca orice patriot, chiar dacă nu era ardelean. Deci el își imaginează, România de atunci din 1916, ca „o pasare cu două brațe dar lipsită de corp”. Pe urmă, sunt cehii, slovacii, slavii de sud care aproape toți sunt mulțumiți. Lumea zice: „Păi bine, dar s-au destrămat și Cehoslovacia și Iugoslavia, s-au destrămat, dar nu le-a ocupat nimeni”. S-au destrămat în unități etnice mai mici, pentru că în cazul lor nu s-a respectat pe deplin principiul etnic național. Slovacii nu au avut niciodată tradiție statală, pentru că din secolul al X-XI-lea au fost integrate în Regatul Ungariei, statul maghiar, Ungaria. Cehii au avut o tradiție statală care a fost înăbușită de habsburgi, tot din Evul Mediu începând. Popoarele iugoslave la fel. Nemulțumiți firește au fost ungurii și austrieci, în primul rând, în partea noastră de Europă, și nu aveau cum să nu fie nemulțumiți dacă au fost educate, de-a lungul secolelor, ca popoare imperiale. Și ungurii, o să ziceti: „Dar bine, ungurii au avut un regat”. În ungurește, *Birodalom* nu înseamnă regat; regat e *Királyság* și *Ceasarság* este imperiu, deci ei au avut ceva care se apropie de imperiu, știau că nu e chiar imperiu, dar totuși nu puteau să-i zică chiar simplu *regat*, ca toate alea din jur. Credința că ei sunt un popor ales s-a predat la școală; eu am fost după '90 în Ungaria și am văzut în manuale școlare titluri care erau aşa. Sigur că drama asta, tragedia pe care au trăit-o, pierderea a două treimi din teritoriu și populație nu se poate șterge în 100 de ani. Eu m-aș aștepta să se șteargă, dar nu s-a șters. Un titlu de temă școlară era aşa: *Ungurii – civilizatorii bazinului carpațic...* temă la școală! A doua, altă temă: *Dinastia arpadiană – prima dinastie națională ungară*. Dinastia Arpadiană s-a stins în 1301. A durat 300 de ani. Să îi zici „națională” când, pentru mințile noastre, cuvântul „național” e o formă a modernității, nu prea sună bine. Deci, ei au învățat că s-au născut să civilizeze, dacă nu să

domine, pe când popoarele pe care ei le-au stăpânit au fost obișnuite să trăiască cu o mentalitate „de slugă” (cum zice românul), mentalitate de om supus, de om modest care are deasupra un stăpân care, în Evul Mediu, a fost favorizat, pentru că în Evul Mediu nu există *liberté-égalité-fraternité* și nici individualism, nici concurență, nici nimic. În Evul Mediu există câteva lucruri fundamentale pe care dacă le înțelegem; înțelegem și lumea fundamentală. Există supunere, ierarhie, credință, onoare și privilegiu sau lipsa privilegiului. Si atunci, unele popoare, populații, grupuri care aveau privilegiu erau educate în spiritul mândriei și altele care nu aveau privilegiu erau educate în spiritul supunerii. Noi am fost educați în spiritul supunerii în secolul XIX, când anumiți oameni dintre noi, mai deștepti, s-au ridicat și au fost luptători. Știți că până și aici, în Transilvania, aveam două ramuri ale Partidului Național Român, una era activistă alta pasivistă. Ramura pasivistă zicea: „Noi protestăm împotriva dualismului austro-ungar prin neparticipare la viața politică!”. Ramura activistă zicea: „Noi protestăm împotriva dualismului prin participare la lupta politică!”. Trebuie să știți că, până la urmă, aliindu-ne cu cehii, cu slovacii, cu croații, nu am făcut nimic exceptional la 1918. Am făcut ce au făcut ceilalți, aliindu-ne cu ei; până la urmă, am reușit. Sigur, nu am reușit singuri. Au dreptate și cei care zic că ne-au ajutat marile imperii care s-au prăbușit. Ne-au ajutat în Primul Război Mondial, ne-a ajutat victoria Antantei, ne-a ajutat revoluția rusă că, dacă nu era unul, Kerensky, care să viseze cai verzi pe pereți... Doamne ferește! Kerensky a vrut să facă un fel de Rusie democratică în februarie 1917. Știți că marea revoluție socialistă din octombrie a fost în noiembrie. Este un paradox datorită calendarului. A venit Lenin și a distrus tot. Dacă nu intrau Statele Unite în război, la începutul anului 1917, și v-aș mai putea spune dacă, dacă, dacă... totuși, trebuie să mai fie ceva și după acești „dacă”, și dincolo de acești „dacă” era dorința acestor popoare pe care vi le-am înșirat de la Marea Baltică până la Marea Adriatică și Marea Neagră de a-și face și ele propriul lor cuib. Cea mai pozitivă idee în secolul XIX, dincolo de extremismul său social democrat și chiar comunist, utopiile comuniste, cea mai potrivită pentru popoare, pentru oameni, era mișcarea de emancipare națională. Secolul XIX numit de istorici „secolul naționalităților”. Noi ne-am încadrat în acest secol cu bune și cu rele. Bălcescu a ars ca o flacără pentru această idee, Avram Iancu a murit pentru această idee. Unii îl consideră exotici și excentrici dar nu e adevărat. Toate

popoarele din jurul nostru au câte un Bălcescu și un Avram Iancu. Deosebirea e că ăia sunt mai cunoscuți decât ai noștri care, săraci!, au trăit parțial în anonimat; nu i-am tradus noi în limbi străine. Poporul român e un popor minuscul la scară europeană și nici nu am știut să ne ținem rangul, cum zicea bunica mea. Un om care vrea să fie remarcat trebuie să știe să se prezinte în lume, să aibă demnitate. Noi am fost câteodată mai prieteni cu lașitatea decât cu demnitatea, deși poate și această lașitate ne-a ajutat să supraviețuim. Nu să viețuim; pentru mine „a viețui” înseamnă a trăi bine. Să supraviețuim, iar supraviețuirea ne creează mentalitatea de care vă spun eu: minimă rezistență – și cu asta ne-am dus traiul. Când ne-ar fi mers mai bine, au venit rușii peste noi cu tancurile. Au găsit destui servitori printre noi care să le facă jocul și ne-am trezit 40 de ani sub comanda unui comunism pe care și eu, și domnul profesor l-am trăit. Eu eram mai Tânăr, l-am trăit acasă, nu am avut curajul să plec, nici nu am putut, că nu m-au lăsat să plec într-o țară occidentală. Domnia-sa a avut curajul să se revolte să plece în Occident. A venit speranța cea mare că după '89 ne revenim, dar iată că au trecut trei decenii și bâjbâim în continuare când e vorba de trecut, totuși, și pentru mine trecutul înseamnă viață. Nu puteam arunca nimicnicia noastră asupra oamenilor care au trăit atunci. Sigur, după ce au trecut atâtea decenii, noi le uităm defectele și vedem în Ionel Brătianu ca prim-ministrul întruchiparea demnității. În Vaida – un ardelean care a știut să pertraceze și să obțină granițe favorabile căt s-a putut. În Iuliu Maniu vedem un om politic care s-a dăruit. În Miron Cristea un om al bisericii care a devenit prim-ministrul României între cele două războaie mondiale. Adică ei au fost, după părerea mea, niște oameni de stat, or noi ne-am obișnuit acum cu politicieni modești. Ei au fost oameni de stat și acei oameni de stat nu merită disprețul nostru numai că noi trăim într-o perioadă de criză. Eu cam aşa văd centenarul și cred că numai istoricii, filozofii, intelectualii ar trebui să vorbească despre centenar. Cred că ceilalți ar putea sărbători cel mai bine centenarul muncind mai bine, făcându-și meseria mai bine. Dacă sunt medici – îngrijind mai bine pe oamenii care se duc la ei. Dacă sunt profesori – predând mai bine la clasă, dar fără bani nu pot face asta. Or noi ne-am obișnuit să luăm banul de pe unde putem, guvernul ne promite dar nu ne dă. Ne mărește salariul, dar ne spune: „Dați oamenilor din resurse proprii”. Salar de unde să dai?... Si atunci, trăim în această lume modestă și ne bucurăm că, din punct de vedere intelectual, și câteodată sub aspectul nu numai estetic, dar și

etic, în imaginația noastră, trăim mai confortabil.

**George Banu:** Am putea vorbi despre figuri care s-au manifestat în 1918 care au regândit într-un fel România, au regândit statutul României și au repus într-un mod foarte decis ideea de națiune. La basarabeni, erau Constantin Stere și Pantilimon Halipa; ei au fost cunoscuți ca promotorii sfatului țării. Să știți că români nu s-au unit prin decizia unei persoane, ei știau că vine judecata istoriei și atunci au alcătuit organisme colective, că la 1917 eram în secolul XX și acolo era nevoie de organisme colective care să decidă democraticul. La Chișinău s-a format sfatul țării care a proclamat o republică moldovenească desprinsă de imperiul țarist, după aceea i-au zis republica democrat moldovenească independentă și abia la urmă, în 1918, în 27 martie, pe 9 aprilie (la Paris era 9 aprilie, pe când la ei era 27 martie) acest sfat al țării a votat nu în unanimitate. În unanimitate, numai comuniștii votau cu mare majoritate unirea Basarabiei cu România. În acel sfat al țării erau și minorități, să știți, nu erau numai români. Adică erau și ruși, și ucraineni, și evrei. Dintre ei, dacă nu mă înșel, trei au votat cu unirea pentru România și vreo cinci s-au abținut. Dar trei s-au abținut, dar opt la șase pentru România înseamnă aproape două treimi. Nu? Trei erau ai minorităților. Așa. Deci vedeti?... Ideea mea nu era să vă spun numere exacte, ci să vă spun că există organisme cu caracter democratic. La Chișinău... A fost aşa, la Cernăuți, acolo unde erau Iancu, Flontor și Ioan Nistor și patrioți extraordinari; s-a înființat Congresul General al Bucovinei. În Congresul General al Bucovinei, dar și reprezentanți ai ucrainenilor, ai germanilor ori ai polonezilor, ai evreilor. Congresul General al Bucovinei a hotărât la 15, pe 28 noiembrie, unirea Bucovinei cu România. E singura dintre provinciile istorice care, prin vocea congresului ăstuiu, nu a pus nicio condiție. În unire. Adică nu a cerut nimic României. Bucovina a zis: „după 144 de ani de stăpânire străină când ne-am dat viață pentru alte idealuri, când am fost cuprinși într-un imperiu care ne-a făcut și ne-a ocupat mănăstirile și mormântul lui Ștefan cel Mare și vechile capitale ale țării de sus, Baia, Suceava, Siretul s.a.m.d., venim în trupul țării și ne încredințăm țării, în vechile hotare de la Ceremuș până la...” și înșiră hotarele Bucovinei. Si ultima – Transilvania, care și ea, ca Basarabia, a pus condiții. S-a unit la 1 decembrie în condiții mai dificile, fără reprezentarea minorităților. De altfel, minoritățile nici nu ar fi participat

în Transilvania. În Transilvania cenzura era aşa mare, încât nu puteau participa. În schimb intelectualii români și-au format organizații ale lor de mult, politice și culturale. Cea mai importantă organizație culturală a fost Astra, asociația Transilvania pentru literatura română și cultura poporului român fondată aici în 1861, și cea mai importantă organizație politică a fost Partidul Național Român care a avut două ramuri, una bănățeană vestică și una ardeleană care, în 1881, s-a unit într-un singur Partid Național Român. Si mai era și Partidul Social Democrat cum zicem noi care era de stânga, dar, de fapt, era aripa Partidului Social Democrat din Ungaria. Când s-a apropiat unirea, naționalii, Partidul Național Român cu Partidul Social Democrat Român au mers mână în mână și au ales consiliul național român central cu sediul la Arad cu șase reprezentanți ai Partidului Național și șase reprezentanți ai Partidului Social Democrat. Adică ai muncitorimii, ăștia erau reprezentanții oamenilor simpli, de jos și unirea s-a făcut și aici printr-un organism colectiv pe care noi îl numim, de regulă, Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, dar la care au fost peste 100.000 de persoane venite din toate colțurile țării Transilvaniei. Important e nucleul. Cei 1.228 de delegați care au venit, fiecare cu câte un document, ca să se legitimeze, numit credențional. În credențional era trecut subsemnatul și numele, că reprezintă cercul X și pe români Y.

**Ioan Aurel Popa:** Si fiecare din partidele politice, sindicale, asociațiile de femei, asociațiile culturale, unitățile administrative teritoriale și-au trimis reprezentanți la Alba Iulia, ca să voteze în nume colectiv. Vom vedea că tot teritoriul Transilvaniei este acoperit și că s-a exprimat acolo credința națională, sigur că unii spun: „dar bine, ungurii și sașii, care nu au participat acolo ce legitimitate au?”. Legitimitatea pe care o dau unul din cele 14 puncte ale președintelui Olsen din 8 ianuarie 1918 care, în congresul Statelor Unite, a zis că fiecare popor are dreptul la autodeterminare. Ce înseamnă asta dacă jumătate plus unu din populația unui teritoriu decide ceva, iar acea decizie e una democratică și trebuie să o urmeze toți? Or români erau două treimi din populației Ardealului, deci, dacă români au hotărât în unanimitate că Transilvania se unește cu România, hotărârea a fost imbatabilă. Între fruntașii românilor erau personalități, extraordinare unele, pe unele le-am pomenit; era, de exemplu, un Tânăr de la Cluj, Silviu Dragomir, care a devenit unul dintre cei mai mari slaviști, profesor la Seminarul din Sibiu, și a devenit după aceea ministru și slavist

extraordinar; el a fost unul din secretari adunării, se uita la lume, nota, făcea procese verbale. Un altul a fost Iuliu Maniu care venea de pe front din armata austro-ungară, pentru că a fost obligat să lupte; dacă era cetățean austro-ungar și dacă nu s-ar fi dus la luptă, ar fi fost împușcat; se duce la luptă, în 1908 s-a întors și a găsit la Viena un vacarm, un haos și a primit sarcina să reorganizeze Viena. Și Iuliu Maniu, ca ofițer din vechea armată austro-ungară, a făcut ordine și disciplină în Viena. Miron Cristea, de exemplu, era episcop de Caransebeș, preot, a venit la Alba Iulia îmbrăcat cu un țol de culoare alb-negru cu care apare în poze. Celălalt, episcop, tot român, Iuliu Hossu, avea să devină primul cardinal al României. Cu alte cuvinte, ei cu toții au mers mână în mână, împreună și au știut să făurească o țară; nu au fost toți mulțumiți, mari dezamăgiri au fost și în provincii, că unirea nu le-a adus sperata bunăstare tuturor și în Vechiul Regat, pentru că nu au putut pune mâna toți politicienii pe tot ceea ce voiau. Cea mai înapoiată dintre provincii era Basarabia; ca să vă dau un singur exemplu din lumea intelectuală: în Ardeal, gradul de alfabetizare al românilor era 40% la Marea Unire și în Basarabia era 8-9%, fiindcă basarabeni români erau ultimii ținuți ca să nu meargă la școală. După aceea, dintre toate provinciile, din punctul de vedere al facilităților casnice, băi, săpun, spălat pe mâini, igienă, Banatul era pe primul loc, după aceea venea Transilvania, pe urmă Crișana. Iar, din punct de vedere etnic, conform recensământului din 1930, cea mai pură provincie din punct de vedere românesc era Oltenia cu 98% români. Bineînțeles, toți s-au declarat români acolo, fiindcă toți vorbeau românește, indiferent dacă era un pic mai deschiși sau mai închiși la culoare. Era o țară declarată națională, dar trebuie să știm că numai Polonia ne mai depășea ca multinaționalism: 65% polonezi, restul lituanieni, evrei, nemți. Deci 73% era ponderea românilor și 27% minoritățile. Maghiarii reprezentau atunci 8% din populație, evreii cam 4%, germanii tot cam 4%, deci 16% din cei 20 și ceva, numai astea trei naționalități. Astăzi, maghiarii reprezintă 6,2% conform ultimului recensământ. Polonia e o țară astăzi aproape pură, pentru că Polonia, după al Doilea Război Mondial, a fost mutată dinspre răsărit spre apus și o regiune a fost purificată etnic; toți germanii de acolo au fost mănași mai înspre apus și au venit polonezii în loc, iar partea răsăriteană, unde erau și ucraineni și de toate, a fost ocupată de Uniunea Sovietică în zona în care azi se află Ucrainian, cu Liovul, cu asta, unde e tot biserică bizantină, ca în Transilvania. Deci lucrurile sunt foarte împărțite și sunt foarte amestecate și, dacă

le prezentăm triumfalista, nu câștigăm nimic. Trebuie să ne comparăm cu alții, să vedem cum au făcut și alții, să ne recunoaștem și noi și realizările, și nerealizările, dar eu cred că e mai plin paharul, un pic mai plin de jumătate, pentru că, dacă ar fi fost invers, să fie mai gol paharul, nu am mai exista astăzi. Ne-ar fi luat locul alții și țara asta s-ar chema fie Ucraina și Rusia, fie ce vreți dumneavoastră, fie Ungaria. Faptul că am reușit să ne păstrăm până astăzi înseamnă că nu suntem aşa de ticăloși cum ne prezintă unii, dar asta nu trebuie să ne dea curaj să devenim, să ne auto-lăudăm prea mult pentru că oricum nu ne crede nimeni. Cea mai bună cale de a afla despre noi cred că e calea adevărului, atât cât este omenește posibil.

**George Banu:** Eu voi am să vă întreb ceva. Intelectualii despre care vorbeați în România au devenit toți politicieni. Intelectualii, de la primii cei pe care i-am citat, care au fost toți formați, Bălcescu, Alecsandri, Kogălniceanu, nu devenit politicieni, au rămas niște intelectuali de atitudine care ne-au marcat pe toți. Cum explicați acest lucru: mari artiști sau mari intelectuali care nu au devenit politicieni care nu s-au confruntat cu sarcinile extrem de dificile legate de construirea unui stat modern?

**Ioan Aurel Pop:** Primii pe care i-am pomenit au fost, totuși, nu politicieni, ci oameni de stat. Kogălniceanu a fost Ministrul de Externe și prim-ministru, Bălcescu nu a apucat, săracul, era născut în 1819 și a murit în 1852, ce vârstă e aia?, nu a apucat să facă nimic; e înmormântat în groapa comună de la Palermo. Alecsandri a fost reprezentant diplomatic al României, totuși. Cei despre care spuneți, da, unii dintre ei s-au complăcut în a accepta scena politică, aşa cum era ea și au devenit politicieni. Mă gândesc, de pildă, la Duiliu Zamfirescu. Duiliu Zamfirescu a fost Ministrul de Externe, imediat după Primul Război Mondial, și e acuzat astăzi că a cedat prea ușor la stabilirea hotarului nordic pe Tisa, că vreo 20 de sate românești din Maramureș au rămas dincolo, în Ucraina subcarpatică. El era, în primul rând, un scriitor și era un scriitor patriot, în ciclul Comăneștenilor: *Viața la țară, Tânase Scătiu, Îndreptări*. El scrie acolo că suntem datori să citim în limba noastră. Dar generația astă a făcut politică. Blaga nu a făcut politică, dar a fost diplomat în multe locuri la Viena, la Lisabona și acolo a trebuit să fie un funcționar de stat; Blaga a făcut rapoarte admirabile. Mircea Eliade a intrat în diplomatie, a scris și o istorie a românilor până la 1937 care nu se mai învață azi la școală.

**George Banu:** El voia să fie de toate: și Don Juan, și prim-ministru. Nu e un semn de provincialism asta?

**Ioan Aurel Pop:** Se poate. Dar eu v-am spus în Transilvania, ideea pleacă de la faptul că nu am avut o clasă politică a noastră aici. Neavând o clasă politică a noastră, a trebuit să suplinim intelectualii ăștia amărăți. Să facem și una, și alta. În Vechiul Regat, o să ziceti, a fost clasa politică. A fost, dar când au venit fanarioții, că nu erau turci, erau creștini ca și noi, dar erau de alt neam, ne-am trezit iar că a venit un ardelean de aici, din Avrig, să îi învețe să treacă la limba română. În 1818, s-a întâmplat asta, acum 200 de ani, noi ne gândim la 100 de ani de la Marea Unire, dar, dacă nu era Gheorghe Lazăr, poate mai învățau la București, la Sfântul Sava, vreo două decenii în grecește. Dar Gheorghe Lazăr de aici, de la Sibiu, s-a dus și le-a spus ce frumoasă este limba noastră; englezii făcuseră asta cu vreo 700 de ani înainte, pe la 1300, când au înlocuit franceza cu engleza, iar Chaucer le-a spus că engleză nu e numai limba porcarilor și a văcarilor, ci e o limbă armonioasă. Cine și-ar fi închipuit la 1350 că engleză va cucerii lumea? Apropo de Basarabia, pe primii mei studenți basarabeni pe care i-am auzit vorbind pe corridor rusește, i-am întrebat: „Măi copii, dar voi de ce vorbiți rusește?” „A, colegii noștri români nu prea sunt primitori întotdeauna cu noi și râd de noi că avem accent. Iar noi am făcut școli rusești, era imediat după '90, și noi am fost învățat la școală că ideile superioare se exprimă în limba rusă și că în limba română trebuie să exprimăm idei ale vieții cotidiene, adică ce faci, unde mergi, plouă, ninge, îmi e foame, mănânci, îmi e sete.” Ideile superioare în limba rusă. Deci vedeti că limba poate avea un anumit caracter politic; de-aia români au cam urât limba rusă. Da, deci am avut această, cum să zic, micime a noastră câteodată ca intelectuali, ne-am mai coborât prea mult în rang și nu am putut să fim cu toții artiști, esteticieni, adică să facem artă pentru artă. De-aia, la noi a făcut carieră, de pildă, și expresia asta care place multora *poeta vates*, poet cetățean, Goga. Coșbuc nu a văzut Unirea, Coșbuc a văzut unirea Basarabiei, a murit în mai 1819. Dar cu toții au cochetat cu lucrurile. Ba pe unii îi acuzăm acum de trădare, că au colaborat cu nemții. Bucureștiul, din 6 decembrie 1916, până la început de 1918, fost ocupat de germani și unii care au trăit acolo, de pildă, ardeleanul nostru Slavici și regățeanul Arghezi, au colaborat cu nemții, destul de bine au și scris articole, nu chiar encomiastice, dar din asta de laudă pentru lumea germană, pentru că trebuiau să trăiască și ei și după aceea au fost acuzați. Da, și la case mari

au fost scriitori care au făcut compromisuri de genul acesta cu anumite regimuri politice și eu fac mereu distincție între atitudinea lor privată și creația care a rămas; nu e bine, cum se zice pe aici prin Ardeal, să confundăm alegoria cu filigoria.

**George Banu:** E interesant răspunsul dumneavoastră care explică de ce intelectualii au acceptat să intre să își murdărească mâinile, reluând formula lui Sartre, numai politică din cauză. Eu dădeam exemplul lui Zola, a scris *J'accuse*, dar n-a devenit ministrul educației. Sartre a fost semnificativ...

**Ioan Aurel Pop:** Dar Franța, pe vremea aia, mă scuzați, cred că avea o clasă politică așezată.

**George Banu:** Răspunsul dumneavoastră este foarte semnificativ, din cauza asta, pentru că înțelegem de ce intelectualii se simt. Pe de altă parte, această extensie a narcissismului a unor intelectuali mie mi se pare foarte provincial. Vă spuneam: Eliade voia să fie și legionar, și scriitor, și prim-ministru, și laureat al premiului Nobel... toate. Deci asta se poate face, cred eu, cum spuneați și dumneavoastră, doar în contextul unei societăți care nu e stabilă, care e în fluiditate, și atunci există o anumită tentație de a accede la onoruri, la funcții. Sigur că răspunsul poate fi dat de Claudel, în Franța, care a fost și el diplomat, cum a fost și Blaga, dar acum plec și eu mai lămurit, că mă întrebam care au fost marii intelectuali care s-au manifestat în timpul Marii Uniri, și acum înțeleg această înrudire, această convertire a intelectualului la politică. Pe de altă parte, istoria se face din acte, dar să face și din amintiri. Bunicul meu era vameș pe malul Tisei și îmi povestea că trăiau pe malul Tisei cu obloanele închise, pentru că noaptea erau atacați de unguri.

**Ioan Aurel Pop:** Noi am vrut Banatul până la Belgrad. Serbia era o țară aliată cu noi. Ion Brăteanu s-a dus la conferința păcii și a bătut cu pumnul în masă și a zis, ne-ați promis Banatul, nici urmă, Mureș la nord, Tisa la vest, Dunăre la sud și Munții Carpați la est. O treime din Banat e la români astăzi, cealaltă treime e la sărbi și 10% la unguri. Deci, nu puteai să iezi până la Belgrad, pentru că Belgradul e pe malul Dunării și, dacă noi primeam Banatul tot, Belgradul era oraș de graniță. Ionel Brățianu a zis că nu mai tratează cu ăștia. Și atunci, s-a dus Vaida Voievod, ardelean obișnuit (la noi, când tratezi o problemă se zice *a pertracta*), „mai las eu de la mine, mai lăsați voi de la voi, mai mergem la o masă la Paris, mai bem ceva la un restaurant, mai vedem cum și ce” și el a

zis „bine, facem granița aşa, ce o să ne batem acumă cu sărbii, să ne certăm” și granița cu Ungaria s-a stabilit foarte-foarte greu. Acolo, diplomația franceză și lumea politică a Franței ne-a ajutat enorm de mult, pentru că un mare geograf, Emmanuel de Martonne, și unul, Ficher, care era elevul lui de Martonne, amândoi s-au specializat în geografie românească, au mers acolo și nu s-au lăsat înșelați de faptul că orașele erau majoritatea neromânești, pentru că dacă luai atunci, în 1919, țara de la nord, de la Satu Mare, până la Timișoara, în oraș nu vedea majorități românești, pentru că pur și simplu în centrul orașelor nu te lăsau să faci biserică ortodoxă. La Sibiu, aici, până s-a făcut catedrala astăzi mitropolitană... ferească Dumnezeu!, nici nu știau dacă era *intra muros* sau nu. La Cluj, între ziduri, nu s-a permis niciodată biserică românească; numai în afara zidurilor. Cum să locuiești în locul unde tu nu îți poți înmormânta morții, nu îți poți boteza copiii, nu te poți duce la slujbă? Și atunci, acești geografi au mers în fiecare sat din jurul orașelor și au zis: „Fraților, nu vă luați după orașe, orașele sunt artificial ținute aşa, lumea rurală e valahă”. Și aşa au stabilit granița, că altfel, trebuia să fie granița la răsărit de Oradea, la răsărit de Arad, la răsărit de Timișoara și se punea problema mare a Clujului, capitala culturală, istorică de renaștere ungurească pe vremea când Budapesta, când Buda și Pesta, erau două orașe, erau sub turci. Plus că și Ungaria voia să fie mare, și Bulgaria mare, și România mare, și Serbia mare, și de unde atâtea mari? Toate voiau să se expandeze. Orice Occidental se ia cu măinile de cap când aude de Balcani, plus că de la Viena încocă ne plasează și pe noi în Balcani, mulți.

**George Banu:** Pornind de la citatul pe care l-ați dat despre faptul că popoarele mari nu își vorbesc decât limba lor, e o teorie care se poate converti, nu vine de la mine, eu am citit-o când eram student și vine de la Ernst Curtius, marele filozof. Curtius are această teorie că, de fapt, popoarele mari sunt popoare care nu comunică, cultura germană e cultură separată, cultura engleză e cultură separată, și că popoarele mici sunt cele care servesc drept intermediari. El vorbea, de exemplu, de faptul că colaborarea între cultura europeană și Anglia au făcut-o flamanzii, pentru că ei au popoare mai mici; această distincție de limbă care se facea mie mi se pare extrem de pertinentă. Eu, când am ajuns la Paris, eram mai cultivat în ceea ce privește extensia dincolo de Franța, ei știau poate mai bine decât mine, dar eu știam și ce se întâmplă în Anglia. Acum, de exemplu, Franța a devenit o țară mică din punct de vedere cultural. Franța nu mai e o țară de referință,

ci devine o sală de recepție. Cred că meritul României a fost acela de a fi o mare țară de recepție; oamenii ca Eliade, Ionescu și Cioran sunt oameni care au recepționat. Astăzi, dacă te duci în Grecia, un american nu te întreabă dacă vorbești engleză, îți vorbește direct în engleză – ideea unei mari puteri lingvistice este, în același timp, o autoritate simbolică, extrem de periculoasă. De aceea, cred că citatul pe care l-ați dat astăzi era foarte interesant și indică, într-un fel, nu neapărat un raport de supunere, un raport de recunoaștere a rolului unei țări mici într-un context internațional.

**Ioan Aurel Pop:** Ca să vă dau un exemplu cum se răzbună și cultura română: aşa mică, cum e ea, noi învățăm mai multe limbi străine decât francezii, de exemplu, și decât englezii. Înseamnă că suntem o cultură mică, dar o cultură de dialog. Eram la Paris după căderea comunismului, pe la începutul anilor 2000, și căutăm și eu în cimitirul Montparnasse mormântul lui Cioran; descoperisem tot acolo, dacă nu mă înșel, mormântul lui Tristan Tzara și altele; acolo sunt mai mulți români decât în alte cimitire; de pildă, Enescu este în Père Lachaise. Și, căutând mormântul, l-am găsit pe cel al lui Tristan Tzara, era un mormânt modest cu niște grămăjoare de pietricele puse, cum se pune, cum e obiceiul. Și sub niște pietricele era un bilet de metrou udat un pic de ploaie, dar uscat din nou și, pe dos, se mai vedea cum scrie Suceava. Și mă duc să găsesc mormântul lui Cioran știam unde e și mă tot învârt în jur, pe acolo, și nevasta mea zice să plecăm, că degeaba ne învârtim că sunt multe morminte aici. Mergem înapoi la intrare și un domn foarte bine îmbrăcat care îngrijea morminte, vine la mine și îmi arată mormântul lui Cioran. Și i-am zis: „Dar de unde știi dumneavoastră că eu caut mormântul lui Cioran?” „Păi, zice, eu lucrez la morminte pe care nu le caută nimeni și pe asta îl caută toată lumea. Trebuie să fi fost cineva.”



# Stan Lai, Octavian Saiu

Conferință - dialog în cadrul  
**Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu**  
 ediția 25, 2018

**RIO**

**Octavian Saiu** este profesor, cercetător și critic de teatru. Are un doctorat în studii teatrale și unul în literatură comparată. Predă la universități din România, Noua Zeelandă, Hong Kong, Japonia și Portugalia și a fost de două ori Visiting Fellow la University of London. A susținut conferințe și master-class-uri la alte universități din Europa, Asia și Africa, precum și la Institutul Grotowski. În 2013 a fost Moderatorul Conferințelor „Beckett at the Festival” din cadrul Programului Oficial al Festivalului Internațional de la Edinburgh, iar în 2016 a moderat și a susținut conferințe la Olimpiada Teatrelor de la Wrocław – Capitală culturală europeană. Din 2004 este moderatorul Conferințelor Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Este consultant al mai multor festivaluri din lume, Secretar General Adjunct al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT) și Președinte al Secției Române AICT – Teatrologie.

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

**Stan Lai** (n. 1954) e un dramaturg multipremiat, director de teatru și de operă și doctor în filozofie, fiind cunoscut și pentru lungmetrajul său *Secret Love in Peach Blossom Land*. Numite de presa de specialitate din Beijing drept „apogeul epocii noastre teatrale”, cele peste 30 de piese ale lui Stan Lai au revoluționat spațiul teatral al Chinei moderne. Una dintre cele mai cunoscute opere ale sale este *That Evening, We Performed Crosstalk* care a reabilitat arta muribundă a „crosstalk”-ului în Taiwan. Tot astfel, piesa *A Dream Like A Dream* i-a asigurat autorului statutul unui clasic contemporan.

## ABSTRACT

In their conference, Stan Lai and Octavian Saiu start by a very broad theme: the interplay and the dynamics between tradition and innovation in Chinese theatre. In Stan Lai's work, there is a very tight connection between these two dimensions, thus the dialogue the two of them will carry out will focus on this particular detail. As the conference will expand from this premise, they will discuss and analyse important themes in contemporary performing arts: the way the theatre of the absurd is performed, multiculturalism, famous festivals in China (Wuzhen Theatre Festival), tradition and modernity.

## KEYWORDS

Chinese theatre, Pekin Opera, film, story, festival

Stan Lai, thank you so much for being here. It's a tremendous pleasure and a great privilege for me and it is much anticipated. We met in Wuzhen in 2016, but I had already known about your work, about the scope of your career and about your amazing achievements. When I first met you in Wuzhen I mentioned the possibility of having you here: we had to wait for two years, but this dialogue is now taking place, and I consider this to be a personal triumph. As you will all realize very soon, to listen to Stan Lai is to be able to learn about theatre, to learn about culture, but also to learn about life.

I'd like to start our conversation with a very broad theme, one that has been right at the heart of your entire oeuvre. That is, the interplay, the dynamics between tradition and innovation in Chinese theatre. When we think of Chinese theatre, the first images that come to mind perhaps are the ones from the so-called Pekin Opera. Yet there is also a movement, which is a contemporary movement in Chinese theatre. In your work, particularly in the play we have presented here in the context of the festival, the relationship between these two different dimensions that reinforce one another is very, very present. So tell us a little bit about tradition and innovation in Chinese theatre, as well as in your own plays and performances.

**Stan Lai:** I'm humbled by everything you say, Octavian. And I hope that this morning we can engage in some meaningful dialogue. I think when we talk about contemporary Chinese theatre, the most important thing we have to understand (which many people do not) is that it didn't exist, until very recently. If you talk about theatre in China, it's what Octavian is saying: it's traditional theatre all the way up to the twentieth century. It's the Peking opera style, which also has many, many types of variations all throughout the country. It's a very presentational type of theatre, with heavy makeup and as I'm sure you've heard before, the way they sing or they talk is very unrealistic and so it creates its own kind of reality. So for the average Chinese person, something called 'realistic theatre' is not possible in their mind. Theatre must always be something different, it must be its own reality. Then in the twentieth century, there were these pioneers of modern theatre, for instance, mister Cao Yu how wrote plays like *Thunder Storm* and *Peking Man*", which I recently directed in Beijing and their blueprint was like the works of Ibsen or Chekhov and for the first time Chinese audiences were watching something that was supposed to be realism

which they'd never seen before in theatre. This burgeoning movement actually was very important during the Second World War and afterwards the civil war in China, which ended 1949. To make a long story short: after '49, theatre was pretty much suppressed in China and also in Taiwan...

**Stan Lai:** Well, I'd like to thank Constantin Chiriac for his incredible festival. I'm humbled by everything you said. I hope this morning we will engage in a meaningful dialogue. I think that when we talk about contemporary Chinese theatre, the most important thing we have understand, which many people do not, is that it didn't exist until very recently. If you talk about theatre in China—that's what Octavian is saying—it's traditional theatre. All the way up to the 20th century, it's the picking up restile which has many, many types of variations all throughout China, but that is a very presentational type of theatre with heavy make-up, as I'm sure you may have heard before. The way they sing, they talk is very unrealistic and so it creates its own kind of reality. So for the Chinese person, that thing called realistic theatre is unconceivable. Theatre must always be something other than that, it must have its own reality. Then, in the 20th century, there were these pioneers of modern theatre, Mr. Cao Yu, for instance, who wrote plays like „Thunderstorm” and „Peking man,” which I have recently directed in Beijing. Their loop print was like the works of Ibsen or Chekhov and, for the first time, the Chinese audience was watching something that was supposed to be realism, which they have never seen before in theatre. This movement was actually very important during the Second World War and after the Civil War, which ended in 1949. Long story short, after 1949, theatre was pretty much suppressed in China and also in Taiwan, where I grew up. Taiwan is where the defeated party of The Civil War went after 1949. The National Discovertainment led by Chen Haisheng and so when I was growing up, there was no theatre to be seen, no modern theatre to be seen, only traditional theatres. After I finished my studies and everything, I went back to start work in Taiwan, this was in the 1980s. A contemporary theatre movement was just emerging and a contemporary movement that I joined and through that, very quickly, we created a new way of making theatre. What I chose was a way of making theatre. Take other cities in Asia, for instance Hong Kong or Singapore, which have colonial influences. They started doing modern theatre through translated plays, they would translate Ibsen, they would translate Shakespeare and stage

them. In Taiwan, I thought that maybe we shouldn't go that way, what we need to do is to create our own Chinese language theatre. How? I had no idea. So, I started working with my students and my actors through improvisation and through improvisation we would build plays that were surprisingly appealing to the audiences. Two years after I had started working as a playwright and director, I had the first play with my theatre group, my newly formed group which was called „Performance Workshop”. The play was called „Crosstalk”. „Crosstalk” as in some sort of a stand-up comedy. This play, surprisingly, was an incredible hit. We actually, we thought about performing in a space like this. You know, of course, we didn't have such a beautiful space, but the size of the space, this is all we wanted, a hundred something spectators, but the play turned out so successful that later it became an audio tape. Audio tapes sold a million copies in Taiwan. Taiwan has only twenty million people, so a million copies—we embarked on a strange journey, which has taken us here now.

**Octavian Saiu:** This journey has taken you through many different parts of the world, many different encounters, many different stages of your career, which is so rich and impressive. What exactly has been a common thread for all these transformations and stages? Is it the fact that you are a playwright and a director at the same time? I want to ask you to elaborate a little bit on this connection, which is so organic for you. You very, very rarely direct plays that belong to other authors and usually focus on your own work. Tell us about the correlation between these two discourses.

**Stan Lai:** Yes. You bring me back to my formative years, when I was a student at Berkeley, California. My last year at Berkeley when I should have been spending all my time working on my PhD, we had a visiting professor from Holland, from the Dutch Group, the Amsterdam Theatre. Her name was Shireen Strooker, she recently passed away. My dear mentor who taught us how to build scenes and therefore how to build plays out of improvisation. This sounds like a 70s avant-garde thing—this is what I took back to Taiwan in the 80s and started using in my own way to create works. About what Octavian was saying, the word “organic”, this is the most important term. I wanted to see if we can create a type of theatre that is organic, meaning what I learned from Shireen was that theatre is not—of course, it is the total sum of many parts: you have a script, you have a director,

you have actors, you have a scenic designer, you have a light designer, everything. The way theatre is produced in the West, let's say in New York or London, is that they take these parts and assemble them and slowly put them together until finally they have a production at the end which everyone understands, hopefully, as the essence of the whole. For me, what I started to do was to start with the essence, start with the core of the people and then through work, everything grows out of it organically. And so finally, whatever set you may have or whatever set you need emerges from the organic necessity of that process. I started out working and making quite simple a theatre actually, one that was extremely moving, because it came from the essence of the emotions and the heart and the experience of my students and my actors, who have never had the opportunity to express themselves in that way. When I first started performing my works, we were a very small society of artists who cared for each other's work. And so the people who were coming to my plays were very important people in theatre, in film and so we sort of had a small, but strong society of people who believed in creative work. It was a time of pressure though, because we—our works had to be censored, had to go through the censors until as late as 1988. We didn't have total democracy. I actually had to write fake scripts and send them to the censors, and then after they approved them, we performed, you know, but maybe that's a story you may understand in Romania, too. But that's the way we started and the main thing, I think, in reference to Octavian's remarks, are the organic way I look at theatre. So it is not like I write a play and then direct it—although I have done that too—it is not a two-stage process, it all happens at once. I am, in fact, writing a play without my actors, which I do once in a while. When the play is done all of the directorial concepts are done also and I can work on the scenic design with my designers and everything. If I am working with my actors, it is very interesting to see how the work progresses and how we tune our minds together to work towards a single goal, which is often undefined and that is the mysterious part of it. So we journey to a place together, we all know we are going to get there in the end, but we do not know where that is, until we get there. Once we get there not only is the play written, but it is already directed also. Then I only need to spend one or two weeks working in the studio, rehearsal room with my actors, on the final stages of the direction. They already know it, once the script is done, the actors have a deep understanding of the role

and once you have that, how much more do you need to do as a director? You can add as many visually striking things as you want, but that is not the essence. The essence is truly the core emotions of the work.

**Octavian Saiu:** What I find really fascinating in what you are describing is the fact that the process involves not only you as director and playwright, but also the people around you. That is important, because the creativity you are talking about is a twofold notion: it is your creativity as well as theirs. I am reminded of a statement made by Brook: „A great director is somebody who can stimulate and nourish creativity in the people they work with.” You are a true expert on this topic, and you published an entire best-selling book in China on creativity. Can you actually stimulate it? Can creativity be, indeed, facilitated somehow? And what are the key aspects of this process?

**Stan Lai:** I deeply believe that all of us are very creative, all of us, and that our creativity has been, ever since we were young, blocked more or less. I am one of the lucky people who experienced fewer blockages, but most people get blocked by their parents, by society, by school. School is a big blocker of creativity, because they try to tell you how to do things in a certain way. In Asia, where we have big classrooms, the teachers are just trying to survive the day. And so to survive the day you have to make sure everyone is obedient and that kills the creativity. A way to learn how to be creative is to unblock everything and to unblock everything, that is a huge process that involves re-learning how to see. How to see the world, how to see things in a creative way. When I am directing a play, or leading a group into writing a play, I find it easy to unlock their creative blocks. When you are working in a theatre, when you are working with improvisation, it is a very personal thing, if I as the playwright—or as Shireen Strooker called it, not the director, but the stimulator, that is the word they used for my role. As the stimulator I would be working with each and every person and see where the channels are, how I can find the deeper you. I think I have that sort of ability to do that and I do not think it is very difficult, I think it is not that difficult. If we can find ways to ask the right questions or to put people in the right situation, then their deeper inner self will emerge. Within those inner deeper thoughts and emotions, there is such a fruitful ground for theatrical creativity. So that is one way to bring out things in the studio. For what I do, my process has evolved over the years in such a way that

my actors work outside my outlines, an outline of a play which was purposely written as an outline, not as a script, so as to give them the freedom to explore. In doing so, they would be creating a certain role that I have sort of sketched out in the outline and since I know my actors and many of them have worked with me for decades, they know me, I know them, they would know what is expected of them. They would start to create this character based on what I have written and then it is easy, because we know each other and I know what to extract, what I can bring out from every actor. On the whole, my book on creativity in a nutshell is talking about how to unblock your creativity, that is one thing. The method of doing this—I have been teaching many years at the University of Arts at Berkeley at Stanford and I am now realizing that, in our educational system, there is an interesting problem. In the arts, in creativity, the way I look at it is: if you want to learn how to be creative there are actually two aspects you have to practice. The first aspect is called “the method of it” and the second aspect is called “the wisdom” aspect. I took the cue from a Buddhist that says that for any Buddhist practice you need wisdom and you need method. Without either one of the two, you are not going to succeed.

And it is actually a very profound but also very simple way of looking at it and it applies to any everything you know. If you are a businessman and you have an MBA and so you have all these methods about how to manage a company but you don't have the wisdom necessary to comprehend what business is, how business works or how economy works. You know you won't be able to do much. On the other hand, if you have the wisdom to understand how economies work or how business works but you don't have the methods at all, then you won't be able to really accomplish anything. So with creativity it is the same thing: we learn the methods during our training but who teaches the wisdom? This is one of the key aspects in my books because—what is wisdom and how do we define wisdom in this age? A very funny thing happened when I was writing the book: I tried to find the definition for wisdom and I went to the dictionary and the Webster's dictionary says “wisdom is the quality of being wise”. And I said maybe, in this whole dictionary, that is the only word that they tried to get away with. And then I went to “wise,” to give them one more chance, right, and “wise” is “characterized by wisdom”. And I ask my philosopher friend in Taiwan, I said why and he said why because of the democratic society no one is willing to define what wisdom is because once you define

wisdom, you are supposed to live your life in a wise way and there's no one willing to take the responsibility now to say what the wise way to live is. Made little sense to me but the deeper sense of it is that there really is no definition and that, for me, is troubling. There is no—I'm sure in Romania, in the universities—there is no wisdom department, you know there's no class, course on wisdom for beginner or advanced learners and this is the real problem with modern societies, that no one is willing to step out and say how we really are supposed to live. And so, in a nutshell, the method you learn in your trade, the wisdom you have to learn in your life, these are the two different types of training you need to unlock your creativity.

**Octavian Saiu:** In everything you say, in everything you have written and in everything you have created on stage there is a very subtle balance between an incredible level of sophistication and a great deal of noble simplicity. I think what you say is so multi-layered and so profound, yet it is immediately accessible. Is this something that you have strived for, is this something that you have cultivated or is it simply something that is part of the way you are?

**Stan Lai:** I think it's a part of the way I am and I often think today that I've been doing this for over 30 years. I can't believe how lucky I am that a—you know—artists during their own lifetime don't normally have that much audience but I'm blessed to have a big audience and I often wonder why... There's a Chinese saying that applies to us—what they call it—a good play, a good performance is that tan “unknowledgeable person comes for the spectacle but a profound person comes for the inner knowledge”. You know. So I guess that's the way I write my plays. There is always something for everyone. Take “Secret Love in Peach Blossom Land” and we have the Peach Blossom Man part, which is sort of a rollicking forest that anyone would find humorous, but people sometimes call “Secret Love” a melodrama, so it's easy to follow but once you put them together then comes the chemical reaction which creates the third sort of aesthetic and, some people get it, most people who have not been exposed to theatre get it, because in China I find that many, many of the younger generation are first exposed to modern theatre through “Secret Love in Peach Blossom Land” in whatever form they see it and so they get it, they like the way we play with the whole concept and then the theatrical whole and it appeals to them, but at the same

time they can also talk amongst themselves about the deeper layers of everything.

**Octavian Saiu:** There are many studies dedicated to you: articles, books, conference presentations... There is a common element in all of them: the belief that in what you do there is always a mixture of opposing elements, which you managed to reconcile. You are always between two different identities that are part of your being; you work between tradition and innovation... Do you need these tensions? And how do you manage to reach that level whereby they are indeed reconciled, brought together in a kind of synthesis in your biography but also in your work?

**Stan Lai:** I understand. Good question. I think it's part of my make up, my personality because all throughout my life I have been attracted to the work of Chekhov because his work is so—I'm looking for the perfect word, my English betrays me—it's funny but in such a bitter and savage way. And so is life, we've had our moments, we see the humor in it and then we see the suffering behind it. I think us—as a Buddhist, as a practicing Buddhist—we are always trying to be mindful of all of the causes and conditions underlying everything that is happening at all times in the universe, including what'd happening in this room now, how did all of you, how did I get here. It's an amazing story, if you want to get into it, like all of the reasons why we're sitting here together, you can say it's totally random, it's just, you know the universe is chaotic, and it's totally random that we are all meeting here today and there are incredibly sophisticated reasons for why we are here and there is a reason, there is an order here. So, Octavian, you may see the two opposing forces: the chaos or the order, the tragedy or the comedy, this is life, they are all, there is no other way to put it, there's no beginning, no end or you can say there's always a beginning and it's always an end. Then there is this play of mine, “The Village”, which is about these military villages and the Taiwanese are laughing and suddenly, five seconds later, they are in tears and it happens many, many times throughout the play and they don't understand it and they asked me and I say that I don't understand it either but I started writing about these villages, which were the site of very painful experience for many of the people who live in those villages, and I thought that you must write about bleak, dark, painful experiences. I don't know, if I'm a spectator, I wouldn't want to see that, OK, but if you see the humor or the absurdity of life in a situation like that and you are able to express

that and the pain of it actually becomes deeper and more acute and so it becomes a comedy, but together with the tragic elements of life. This is often the way I work and maybe it's one of the reasons why people are attracted to my work because comedy always is attractive to audiences and you wouldn't use it if you knew that you would come to this play.

**Octavian Saiu:** There is a line that really captures all the relationship between the tragic and the comic. It is probably the best reflection on Chekhov's universe. A line from Beckett's *Endgame*, a play we both like very much, in which one of the characters – Nell, who is just about to die in a rubbish bin – says: "Nothing is funnier than unhappiness". I believe that there is something reversible in the way we think about the tragic and the comic, and I also believe that Beckett is the one that manages to convey this dualism most convincingly. I'd like to ask you to tell me why you felt attracted to Beckett, and why you decided to dedicate one chapter of your PhD thesis at University of California Berkeley to Beckett.

**Stan Lai:** Well, Beckett, I think, is the singular, I agree with you that he is the singular most important playwright of the 20th century. I believe that, even though he doesn't have that many works, but if I may say the same, the opposite, right, so the most tragic thing is happiness. And when people say I'm so happy, wow, I'm so happy it's OK, so wait. Once that happiness goes away, then the depths of your sorrow emerge and that is tragic. I think Beckett and other playwrights that I admire deal with the very essence of existence. Being, as I've said, a Buddhist, it is hard to find a Buddhist Theatre, a Buddhist play, but sometimes I think that his works are Buddhist in a strange way because he is merciless in his depiction of the human condition and how there seems to be no hope for anything. But I think once you push it to that level, there is a strong degree of compassion in Beckett's works. He doesn't just say, you know, screw you, this is the human condition and that's too bad and I think he writes these things for ourselves to find the escape route, to find the emergency exit to life and, in this way, I think of him as a Buddhist playwright. There are not many Buddhist playwrights in the world.

**Octavian Saiu:** There is always a threat for an artist like you, who has reached such a degree amazing recognition in China, and also world-wide: fame can be a liability, it can take something away from the genuine creativity of an artist. How did you manage to stay away from

all these perils of fame and be true to yourself?

**Stan Lai:** Fame is certainly a curse. I've seen how it can make many people lose their heads and then they lose their self very easily. I think, I just use the way that I look at life and apply that to the way I look at fame. Nothing lasts. Are you kidding? You're famous. So what's gonna happen? People are going to remember you. My producer in Beijing, just last week, told me "Secret Love in Peach Blossom Land", a hundred years from now people will still be performing it.' And I'm saying: 'So what?' Is it that great? If that's all you're looking for, I find that very limiting because what's really great happens here and now. It's not like when you're famous then you're thinking, oh, how people are thinking of you and your legacy and everything like that. That will detract from what you're doing in the moment with the people you're with and that is the most important thing. To me, I think, I don't care for how many years my plays will be performed. I only care about the times they are performed, what happens between the actors on stage and the audience in the auditorium. I think that is the most real thing, this is the real dialogue.

**Octavian Saiu:** One of the successful ways for you to avoid the risks of being famous was to constantly move from one place to the another, from one area of creativity to the other. You work in the opera, you work in the theatre, you write, direct, you work with different actors, you work with students. Elaborate please on this constant series of changes, which are so provocative, so challenging for you as an artist and as a human being.

**Stan Lai:** Well, it's what they were saying in the 60s, that hippies go with the flow and that's what I do, I go with the flow, meaning I don't try to plan my career. When people give me an invitation, I try to honor it. It's sounds crazy but more and more these days I have to refuse them because there are just too many invitations but I try to accept any reasonable invitation. That's why I do different things. I was talking to a young scholar in China and he was saying that my plays sort of defy a standard interpretation, meaning that there is no Stan Lai basic play, there is no standard Stan Lai play, they're all different. And I say: "Yeah, that also a sort of go with the flow. That you go with the people you're working with, you go with the situation, you go with the inspiration that you have at that moment and it all leads to different things. So, to answer your question very simple, I have never define what theatre is because I don't think you can

really define what life is. So to say that a theatre is proscenium with audience here and a stage here, that is limiting yourself and so theatre can be anything. Getting back to Peter Brook, I saw the play about the suit in Hong Kong and it strengthened my belief that theatre is the simplest of things, it's just the performer and the audience, that's the most important thing. I've worked in opera where spectacle is so important, I've done a Deaflympics opening ceremony with an incredible spectacle that took 18 months to design but in the end the most important thing are the people, there's people called actors, there's people called audience and then there is a dialogue between the two and that's it. I think, for Mister Brook, that's the secret to his work also. If you see a dream like a dream, if one day you see it, you will look at all the descriptions of it, that it must be an extravaganza, really big spectacle, but no, it's eight hours, but it's actually very small scenes that are cut up and often you're just dealing with two people in front of you and telling a story, a very complex story. So in the end, I really think that we, as playwrights, I still strongly believe that we are storytellers. I think theatre has moved away from that over the past few decades, thinking storytelling is not important, but storytelling is important, because the stories we tell are the stories we consider important and so we are telling the stories of our time and these are the things that concern our audience, that will concern future generations. They will be saying, what were the people thinking during our time? And they will look at what the playwrights were writing about. In the last few decades, not much has been written because theater has moved away from storytelling, but I've always believed in the role of the storyteller in society.

**Octavian Saiu:** I think that is a very important statement to make, but at the same time it begs some questions. I know that you respond to everything that is happening in the world, you are closely attuned to the vibes and energies of the contemporary society. So you know that young people, although this is a sweeping generalization, tend to be less inclined to listen to stories and have a small appetite for what you and I might call storytelling. What can theatre do to attract, to include this new generation of spectators who are actually – some of them, if not, indeed, most of them – non-spectators?

**Stan Lai:** I think it's all relative. I think that young people are attracted to a good story just as anyone is attracted. I don't think that they've lost their interest in stories. I think

it's, on the other hand, I think people have lost the ability to tell good stories in a way. I mean, I look at my kids, I have grandkids, and I look at them. They're interested in any good story, you know, it doesn't matter how long it is, you can tell a story for five minutes, you can tell one for an hour, if it's good, they're gonna listen. So I think that ability has not changed. I think it's just that we do have to deal with, of course, the incredible divergences of our lives, where everyone is looking at their phones and not at each other. I see that all the time. Now in restaurants, I see a couple, sitting down for dinner and, throughout the whole evening, they never looked at each other once. You know, I was thinking, are they texting each other? But it's amazing how technology has not contributed much to humanism. And the younger generation now is growing up more and more detached from each other and that's why theatre, live theatre, people forecast that it will die with the Internet. I said, no, no, no theater is going to thrive because it is the place where you can really be in contact with a real person, where you breathe the same air as the people on stage and you can't do that in a movie theater, but in the theater theater, this is where that happens and I think that's why we're safe for the moment.

**Octavian Saiu:** I want to invite you to say a few words about this project, at the heart of which is your vision: Wuzhen International Theatre Festival. How did it come into being and what was your role in putting things together in this magic place of China called Wuzhen?

**Stan Lai:** Well, every October we have ten days where we do the Wuzhen Theatre Festival. It was the brainchild of Mr. Huang Lei, who is one of the four main actors in China, more of a film and television actor. He played in my "Secret Love in Peach Blossom Land". He played John for twelve years. So that's our relationship. He once made a TV series in the obscure town of Wootton and it became a big hit, a place that tourists would try to find. Later, Wuzhen recreated itself as a restored ancient town and Huang Lei invited me and said "What do you think about a theater festival here?" And Nai-chu and I we were saying, she kept warning me there's so many festivals in the world. "Why do you want to add one?" And I said, "But this is a very special venue." You will see that this place, this incredibly dream-like river canal town in China, water town, surrounded by water and ancient buildings, plus art or to be more specific, plus theatre would be something in a league of its own and so we went about doing

it and the people in Wuzhen were very responsive. Mr. Chen, who was a visionary in himself, he said, "Let's build the theater." So very, very soon afterward, a few years later, we started the festival. So now I really think that things, I mean, people say, "How did this thing happen? "It's an incredibly large undertaking. I said "Just a few friends, you know a few friends who trust each other." I think that trust and sincerity are the most important but it's just like with many big projects, because in China things happen so quickly and so many big projects are being discussed and we are often being asked to do this and that and, as I say, go with the flow, but you may come to a point where you see this project isn't going to work because none of the important actors trust each other or none of them really understand each other. And I think now that you ask me... The Wuzhen Theatre Festival was an extremely easy thing to do because it's just a project among friends, you do what you have to do, I do what I have to do and we did it and that's it.

**Octavian Saiu:** Wuzhen has become the most attractive, dynamic and innovative festival in China today, with an impressive array of personalities coming from all over the world. How happy do you feel about this achievement? Because it's not just about theatre. It's also about life, as you said. Wuzhen is similar to Sibiu: people come to discover the beauty of a place and the creative energies of a festival.

**Stan Lai:** There are very big similarities between Sibiu and Wuzhen, but Wuzhen is more enclosed and denser. So you can get from one theatre to the other within a five-minute walking. So you see a six o'clock show, then go to an eight o'clock show. It's easy, you can get some food in between, you can see three or four shows a day. I think that's it looking back at it. I don't see it so much as an achievement these days, but more as a responsibility now, I really feel that we have a responsibility to keep this theatre festival the way it is. In a way, it's still very pure. I'm not saying this in any derogatory way, but we don't have big sponsors. Because in the West, when you get a big sponsor like BMW, they don't ask for much, you know, but in China, if any big sponsor comes in, they'll have their name everywhere, you know, and then they'll ask for things that you just can't give them. So we've kept our purity. We think we have a real responsibility to the next generation to keep things the way they are

**Octavian Saiu:** Do you ever fear that you are devoting too much of your time and energy to the festival, when a lot of people in China and around the world would expect you to focus exclusively on your work?

**Stan Lai:** I do focus on my work, I think I do. Even when we were having dinner last night, I was checking my phone and there is this wonderful application called "We Chat" where you can split up all of your relationships into groups. So I'm looking, oh there's a problem here with Wuzhen in one group, and I take care of it. It doesn't take too much of my time, we have already managed to do what the Wuzhen people wanted us to do, namely to turn the local people who know nothing about theatre and nothing about theater festivals into experts and now they are running the everyday things about the festival and we don't have to worry about those nuts and bolts like we did in the first year, the second year. Yes, I was spending a lot of time doing all things like checking if that is OK, if that is OK, checking all the venues, the program, I proofread the program for the first two festivals. You would think that's unthinkable, but you know it's Chinese and English and you have to be able to know both to proofread. So now I don't have to do those things. So it's a lot easier and the answer to your question is simply that I'm not spending that much time on the festival these days.

**Octavian Saiu:** I'm glad, but I also believe truly that it's part of this huge scope of your work. Because the festival, although it is a collective endeavor, really mirrors your personality with all this incredible openness of the mind and of the heart. And having said this, I would like to ask you a question that is perhaps more personal, but also with serious professional and cultural implications: where do you belong these days? You seem to be always in a place and in many different places at the same time, not just because you are connected with different groups in different areas through technology, but because of the way your mind works, which is always in relation to something that is beyond where you are.

**Stan Lai:** Well, there was a time I felt more connected to Taiwan, these years I'm more connected to Shanghai, because we have our own theater there, which is taking more of my time than the Wuzhen festival, it's called Theater Above. It's a seven-hundred seat theater in Shanghai that is dedicated to staging my works and we schedule its representations.

It's a dream come true, but to make the dream come true implies a lot of responsibilities and work. But to answer the question simply, my goal is to just be where I am and that's Sibiu Romania right now.

**Octavian Saiu:** For people who don't know anything about what you have done, for people who have never read the play that we have presented here, which is, as you said and as everybody knows, the most important play in the canon of contemporary Chinese theatre, for people who don't know that there are so many facets of your personality, how would you introduce yourself?

**Stan Lai:** Hard to say, I think, I'm just who I am, you know, and you have to get to know me, through whatever that means. Actually my dream is to not be known. You know, if you get to know me, who I am, then you slowly start to realize, oh, the guy writes plays. Oh, so the plays are performed. Oh, they are performed to a big audience. I really don't care. I think, as I said before, between life and art, I think life is more important. You see, we put labels on so many things. You know, you put a label on me now that you see me you have a label on, you know "playwright," "famous," whatever, but isn't that a burden? Can we just be simpler and say, we're just people, you know, just interacting as people who are living their lives consciously, justly and responsibly in relation to our future generations. I think that's it.

**Octavian Saiu:** Amongst all these different achievements, as I call them, responsibilities, as you put it, is there anything that you haven't been able to do so far and you would like to have the chance to do from now on?

**Stan Lai:** Now that you're saying it, I think everything, because all the works that I've done it's theater, which it's not like a novel or not like a painting where you can finish it at your own pace. You have a set, you have a contract with the audience, they buy a ticket and then they come and see your performance, which is never ready. You see, what I'm saying, it's never perfect. So I don't know if I could, I would go back and make everything perfect for each performance. But then I wouldn't have written so many plays. To answer your question, I'm thinking back to a lot of the imperfections in my work and hopefully in the future, I can have an environment where I can just work quietly with no deadlines and then maybe you'll see my best work.

**Octavian Saiu:** This is really the ideal note to finish on, because it involves hope and it involves a certain belief in that level of creativity that you were talking about earlier on. I would like to thank you from the bottom of my heart for being here. There is one idea that I'll never forget, which was shared by Stan in a conversation that he chaired at Wuzhen Festival about tradition and modernity. He said something that I think is the best self-portrait he could have painted for himself. He said artists are like kites in the sky and they are linked to tradition by a thread that sometimes gets very thin, but is always there. I think in the world of Chinese theatre, you are perhaps the highest-flying kite and I really feel privileged to have been able to host you here at this table. And I like to invite everybody to join with me in thanking Stan Lai very, very much for this. Thank you.

**Stan Lai:** Thank you, thank you, my pleasure and my privilege. Thank you.



# GEORGE BANU, EUGENIO BARBA ȘI NICOLA SAVARESE

Conferință - dialog în cadrul  
Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu  
ediția 25, 2018

**George Banu** (n. 1943) este eseist, critic de teatru, Profesor Onorific la Departamentul de Studii Teatrale din cadrul Universității Sorbonne Nouvelle (Paris III), Președinte Onorific al International Association of Theatre Critics, editor asocial al revistei *Alternative théâtrales*. Colaborează, în calitate de membru al Școlii Doctorale, cu universități din Florența, Roma, Praga, Sibiu, San Diego, Columbia, Montreal. A fost redactor-șef pentru *Journal de Chaillet* și pentru *L'art du théâtre*, îngrijind, de asemenea, colecția *Temps du théâtre*. George Banu a fost director artistic al Académie expérimentale des Théâtres și Președintele distincției Prix de l'Europe pour le théâtre.

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

**Eugenio Barba** (n. 1936) este unul dintre cei mai cunoscuți creatori de teatru ai momentului, puternic influențat de estetica lui Grotowski. În 1964, înființează Odin Teatret, iar, în 1979, fondează ISTA (International School of Theatre Anthropology). În ultimii patruzeci și cinci de ani, a realizat peste șaptezeci de producții, printre care se numără *Fera!*, *Min Fars Hus*, *Ramasitele pamantesti ale lui Brecht*, *Evanghelia de la Oxyrhyncus*, *Talabot*, *Kaosmos*, *Mythos*, *Visul lui Andersen*, *Ur-Hamlet* și *Don Giovanni all'Inferno*. Eugenio Barba publicat, de asemenea, numeroase volume de studii teatrale, primind titlul de Doctor Honoris Causa la mai multe universități de prestigiu din întreaga lume.

**Nicola Savarese** (n. 1946) este unul dintre specialiștii capabili să facă legătura între cercetarea trecutului și participarea directă la spectacolul viu. A studiat formele teatrale din Antichitate și dinamica întâlnirilor complexe dintre teatrul occidental și formele teatrale orientale. A predat istoria teatrului la universitățile din Kyoto, Montreal, Paris Sorbona III, Bologna, Lecce, Roma Tre. În 1999 a fost scholar guest resident la Getty Research Institute din Los Angeles. A scris numeroase cărți despre relația dintre teatrul occidental și formele teatrale asiatici.

## ABSTRACT

Among the major editorial events of the anniversary edition of FITS there is the presentation the Romanian version of the book *Cele cinci continente ale teatrului* (*The Five Continents of Theatre*), written by Eugenio Barba and Nicola Savarese. This occasion brought together the authors and George Banu who, in an ample conference, highlighted both the contents of this valuable work for theatrical anthropology, and the moments of friendship, theatrical and human collaboration, memories, portraits of playwrights, directors and actors.

## KEYWORDS

Theatre, performing arts, history, acting

**Constantin Chiriac:** Mă bucur că suntem vii în a șaptea zi a Festivalului Internațional de Teatru, nu întâmplător e a șaptea zi. Dacă vă uitați pe Aleea Celebrăților la Sibiu, singura alei care adună cele mai importante nume din zona artelor spectacolului, teatru, dans, prima personalitate care deschide această aleă este Eugenio Barba, și nu întâmplător, probabil că este una din cele mai importante personalități ale secolului trecut și ale secolului care a venit. Nu sunt cuvinte mari. Când am început să gândesc ce înseamnă facerea unui festival, era aproape un vis să gândesc că mă voi întâlni vreodată cu Eugenio Barba. Am avut șansa și onoarea să mă bucur de prietenia domniei sale și de faptul că, în an aniversar, 25 ani de festival, a dorit să fie la Sibiu, pentru a putea dăruia României o carte fundamentală, alături de cealaltă carte pe care am tradus-o acum vreo 10 ani, *Arta Secretă a Actorului* – cărti care ar trebui să le traducă, nu știu, probabil Academia Română, universitățile importante din România; noi ne-am asumat acest lucru. Alături de domnia-sa stă Nicola Savarese, un mare profesor și un mare prieten. Am avut șansa să fiu în casa acestui domn și să putem să înotăm noaptea în mare, să vorbim despre ceea ce înseamnă frumos, ceea ce înseamnă să plăsmuiști, să gândești, să duci mai departe. Iar Eugenio m-a primit de asemenea în casa lui, vorbeam cu cei din Lece și, când au auzit că voi fi primit în casa lui, mi-au zis nu e posibil, el primește foarte rar oameni acolo. Ar trebui să vorbesc enorm de mult despre ce înseamnă Eugenio ca artist, ce înseamnă Eugenio ca și creator de instituții, ce înseamnă Nicola ca un mare, mare cercetător în mod cert; domnul Banu îi va provoca.

**George Banu:** Astăzi cred că e un eveniment editorial foarte important, această apariție a unei cărți esențiale (*Cele cinci continente ale teatrului*) a cărei, fără a fi prins într-un elan naționalist, primă traducere din italiană apare în română, înaintea celei în franceză. Înainte de a veni aici, mi-am adus aminte de o legenda foarte frumoasă, e un poem a lui Bertolt Brecht, poemul se cheamă *Legenda creării celui mai celebru tratat de filozofie chineză Tao Te Ching...*: Lao Tsu este exilat și, la vamă, un vameș îl oprește și îl întreabă ce are de declarat și Lao Tsu răspunde că nimic, doar ceea ce are în cap; și atunci, vameșul îl invită, cu discipolul, să scrie tot ce are în cap și, după aceea, va trece frontiera. Poemul se încheie spunând că Lao Tsu a scris două săptămâni și Brecht termină poemul spunând că Lao Tsu a scris două săptămâni, dar trebuie să îi mulțumim și vameșului, și discipolul. Deci opera, această carte, e rezultatul unor eforturi multiple: pe

de o parte, efortul festivalului de a duce o politică editorială atât de curajoasă, angajarea extraordinară a editurii Nemira pentru o carte de amploarea acesteia și, după aceea, a acestui mare traducător de italiană, de franceză, Vlad Russo, care a tradus într-un timp record. De aceea aş încheia ca Brecht, mulțumind Festivalului, mulțumind editurii Nemira, lui Vlad Russo și, bineînțeles, acestui cuplu care ne-a dat prima carte esențială pentru gândirea teatrală europeană consacrată antropologiei teatrale, Eugenio și Nicola. Le mulțumim pentru această carte care e inspirată dintr-o idee de a vorbi despre cultura materială a teatrului; cred că există un termen extrem de interesant care a fost creat de UNESCO și care vorbește spre „patrimoniul imaterial”. Patrimoniul imaterial al culturii umaniste e patrimoniul care nu lasă urme explicite, directe, care dispăre. Mă întreb dacă actorii nu fac parte din patrimoniul imaterial... Această carte ne invită să descoperim cultura materială a teatrului și tot ceea ce e legat de ceea ce numiți în carte tehnice auxiliare: cum facem ca teatrul să apară în contextul concret al unei societăți, în contextul, pe de o parte, economic și, pe de altă parte, în contextul dorinței de a comunica; cum se creează condițiile teatrului. Ne-am gândit că Nicola va prezenta imagini și direcțiile teatrului, după aceea Eugenio va continua și vom putea discuta.

**Nicola Savarese:** Imaginea pe care o vedeti pe ecran este imaginea copertei cărții, o carte pe care George Banu mi-a trimis-o acum două săptămâni în Italia de sud. Și Eugenio a primit aceeași imagine în Danemarca și am trimis-o și multor alții prieteni. Până la urmă, prima ediție străină a acestei cărți a apărut în România. Prima considerație de făcut în istoria lumii e prima oară când imaginile călătoresc precum cuvintele, ele călătoresc o dată împreună, altă dată separate, dar ele ajung în toate colțurile lumii cu o mobilitate incredibilă. Eu mă bucur de asta, pentru că, atunci când eram copil, colecționam figurine, fotografii, imagini din reviste, din ziar, făceam colecție din toate aceste imagini, făceam colecție de timbre, hai să spunem că eram o colecționar de figuri și această profesie a devenit o mare profesie, atunci când am început să scriu teatru. Și m-am gândit de ce cărțile de istoria teatrului, nu au imaginile aceleași imagini pe care le au și cărțile de artă. Pentru că teatrul este o experiență vizuală, deci trebuie să ai o experiență vizuală chiar și când ai o astfel de carte în mână, și asta a fost provocarea noastră, iar cartea noastră conține 1400 de imagini. Aceste imagini permit celui care citește să aprofundeze, ce înseamnă ce am vrut să

spunem. Pentru prima oară vă arăt exercițiile pe care eu însuși le-am făcut, îl vedeti aici pe Oedip în fața Sfinxului, vedeti aici cât este de relaxat acest personaj în fața monstrului; în același timp, am văzut o imagine a unui student japonez care are aceeași poziție și se află în fața unui alt monstru, în fața calculatorului, și am pus alături aceste imagini și am creat o opozitie între imagini. Dar ceea ce m-a frapat cel mai mult între aceste două imagini este faptul că Oedip are picioarele încrucișate, are un picior peste celălalt, nici nu știam că la acea epocă oamenii își puteau pune un picior pe altul, cu cinci secole înainte de începutul erei noastre. Deci, am început să creez și o mica poveste pe marginea acestor imagini. Și în felul acesta am lucrat și eu, și Eugenio cu carte, folosindu-ne de arhive cu imagini. La început, am căutat imaginile precise pe care am vrut să le inserăm în carte. Cum am făcut: am început să împart carte în secțiuni, avem diverse tipuri de imagini și avem și anumite idei directoare care permit o logică a succesiunii acestor imagini și acest lucru ne-a permis să triem rapid imaginile numeroase de care vă spuneam în arhivă. Primul tip de imagini au fost imagini mai simple, de exemplu un teatru, Teatrul Olimpic din Vicenza, este primul teatru clasic al epocii moderne, un teatru foarte cunoscut în întreaga lume. Aici este un sclav bătrân, un actor care joacă un sclav purtând o mască de sclav în teatrul grec, are o poziție foarte importantă pentru teatrul grec – el este așezat pe altarul teatrului. Aceasta este o poziție specială – vrea să spună că cel așezat pe altar își zice „Sunt salvat, nu mă puteți atinge!”, și începe de acolo să își spună tirada. Acolo, mai vedeti Globe Theatre din Londra, aici este grafica unui turist olandez la Londra care a văzut Globe Theatre, l-a copiat în desen și este singurul desen al teatrului elisabetan pe care îl avem. După aceea, teatrul s-a reconstruit, dar aceasta este singura imagine a întrării teatrului. Aici vedeti un spectacol în aer liber într-un sat mic și, dacă vedeti bine, există desenați acolo și câțiva hoți care tocmai își fac meseria. Câteodată, trebuie să spunem că lucrurile nu sunt atât de evidente, de vizibile și trebuie să atragem atenția asupra lor. Aici este Teatrul Național, cred că la începutul secolului XX și aici este Teatrul Național din Timișoara și Opera Națională. Trebuie să vă spun că eu am preluat imagini de peste tot, din reviste, din ziare, din tot ce mi-a căzut în mâna și am colecționat. Aici vedeti un actor japonez. Aici vedeti un teatru incredibil construit în secolul XIX și există încă și astăzi. Aici, dimpotrivă, vedeti o scenă goală fără nicio scenografie; nu există decât patru mese puse alături și, aici, actori joacă o comedie. O commedia dell'arte

în Paris, e într-o piață din Paris. Și aici regăsim actorii din Globe Theatre din Londra care joacă *Hamlet*, la câmpul de refugiați din Calais. Vedeti că aici această tradiție a teatrului fără scenografie continuă. Mai există și alte tipuri de imagini, imagini care deschid porți; expresia nu îmi aparține, îi aparține unui istoric al culturii, și anume Timothy Brook, canadian. El a făcut studii pe Vermeer, marele pictor olandez, și el începe să descopere anumite lucruri, deschizând ușile închise în tablouri. Aici este un tablou foarte cunoscut și există o poveste în spatele lui. Un personaj oficial vorbește cu o doamnă, sunt așezați la aceeași masă, el este ofițer, doamna surâde; asta înseamnă că există un raport de egalitate între cele două personaje de sexe diferite. Pentru olandezi, este că și când ar spune că au scăpat de opresiunea spaniolilor și că sunt, în sfârșit, liberi; asta e doar suprafața imaginii, dar există și ceva specific, un detaliu care este marea pălărie a militarului. Brook se întreabă oare din ce era făcută pălăria asta, din piele de castor? – or, castorul nu exista pe la acea vreme

Eugenio Barba

Nicola Savarese

# CELE CINCI CONTINENTE ale TEATRULUI

## FAPTE SI LEGENDE DIN CULTURA MATERIALĂ A ACTORULUI



în Europa, e un animal care vine din America, din Canada. Cum se face că el a ajuns în Olanda? Păi, e foarte simplu, francezii au făcut comerț cu indienii; ei exportau arme, iar indienii, în schimb, le dădeau francezilor piele de castor. Și, uite aşa, această piele de castor a ajuns până în Olanda și a devenit pălărie. Și vedeți, această poartă care se deschide îi spune lui Brook că poate să scoată în evidență anumite detalii care nu săr în ochi imediat din tablou. Anumite detalii deschid anumite porți ale înțelegerii și ne ajută să reflectăm asupra istoriei mai profunde din tablou. Aici sărbătoresc niște alegeri la teatru. În primul rând, toată lumea este întoarsă către scenă și, pe lângă public, îl vedeți pe împărat și pe soția sa, care sunt așezați în loja imperială. Dar vedeți că loja imperială ocupă trei etaje, deci asta subliniază cât este de importantă. Acest moment e surprins din istoria Rusiei, alegerea țarului Nicolae, dar ne arată, de asemenea, că împăratul se duce la teatru pentru a vedea, dar și pentru a fi văzut; asta ne arată această imagine – asta este și rolul teatrului: ne ducem la teatru pentru a vedea, dar și pentru a fi văzut. Și vedeți că oamenii poartă binoclu – și asta ne duce cu gândul la multe alte povești. De exemplu, Lincoln a fost ucis la teatru, în lojă, și pe drumul spre teatru el își pierduse binocul. Binocul a fost găsit de un căpitan al poliției, care l-a și păstrat, și el se păstrează până în ziua de astăzi. Iar acest obiect a fost vândut de către una dintre cele mai mari case de licitații din lume. Și iată că istoria uciderii lui Lincoln are urme chiar și în ziua de astăzi. Și aici, două imagini foarte importante: vedeți fotografia unei gheișe de la sfârșitul secolului XIX și un alt tablou executat de un european. În prima imagine, un actor joacă rolul unei femei în teatrul kabuki; el este îmbrăcat cu un kimono foarte bogat împodobit, vedeți pe kimono pictat un tigru, iar actorul poartă o sabie – asta înseamnă că este vorba de un rol al unei femei puternice, o eroină, pentru că, trebuie să știți, tigrul nu există în Japonia, dar înseamnă că rolul acesta chiar subliniază importanța eroinei. Și mai există un detaliu în această imagine: e vorba de umbrelă. Umbrela nu este japoneză, este europeană. De ce spun asta? – vedeți miclele ițe de fier. Or, în Japonia, aceste ițe sunt create din bambus. De ce pictorul a pictat o umbrelă occidentală în imaginea unui actor de teatru kabuki? Pentru că Occidentul a invadat Japonia. Și ce înseamnă asta? Că obiectele occidentale au intrat în teatru. Și această imagine ne spune că acceptăm, chiar și în teatrul tradițional, obiecte europene; nu mai contează că umbrela este japoneză sau occidentală, contează că ea ajută să te protejezi de ploaie. Iar gheișa mai are în

mână un instrument european – o vioară. E ceva remarcabil, pentru că viorile sunt foarte greu de transportat, dar iată că aceasta a ajuns în Japonia și e așezată în mânile unei femei care cântă, o gheișă a învățat să cânte la vioară. Invazia occidentală este arătată în două feluri într-o pictură tradițională și într-o fotografie, care este un mijloc modern. Iată aici un tablou de Hieronymus Bosch, în care apare un prestidigitator. Vedem și publicul care se uită la spectacolul lui, dar printre spectatori se află și un hoț. Iată, hoțul îl fură pe primul spectator; bineînteles că există o relație între prestidigitator și hoț. Iată ce înțeleg eu prin aceste imagini care deschid porți. Spectatorul, lectorul are mai multe informații prin intermediul acestor porți. Iată imaginea unui teatru roman, dar, pentru prima oară, avem și o imagine secționată care ne permite să vedem ce este la exterior. E foarte greu de găsit acest tip de imagini; pictorul a avut o idee extraordinară să deseneze într-o manieră atipică. Iată și această imagine, o scenă cavalerescă. Se spune că acei cavaleri care se află călare pe un cal văd mai departe decât un infanterist, un soldat pe jos. Dar ce înseamnă, de fapt, o imagine cavalerescă? Este vorba de perspectiva lui Galileo Galilei, care a inventat acest tip de perspectivă, pentru a avea o imagine de tip vedere de pasare. Vedem în perspectivă două teatre, un teatru francez și un teatru japonez; ambele ne ilustrează care este cotidianul în teatru. În stânga, vedem oameni care bat din tamburină, pentru a chema spectatorii, și în spatele zidului vedem perspectiva unui palat, un palat normal, care, de fapt, este o punere în scenă tipică a unei comedii. Avem aici o imagine totală a ceea ce se întâmplă zilnic într-un teatru. Iarăși, ce ne frappează mult este fenomenul spectacolelor luminii; până în secolul XIX, străzile nu erau luminate, iar oamenii beneficiau doar de lumina lunii când luna era plină, în rest, erau scufundăți în întuneric. Deci, noaptea, seara, trebuie să te plimbi cu atenție, pentru că sunt mereu răufăcători pe străzi, dar mai trebuie să ne amintim de un lucru: palatele marilor familii nobiliare sunt luminate, lumina iese pe fereastră și luminează străzile. Vedem un servitor în imaginea din stânga, care reprezintă Venetia, imaginea din dreapta – orașul Buenos Aires, iar servitorii luminează calea spectatorilor care se duc la teatru, în Venetia, pentru că aceștia să nu cadă în canal și, în Buenos Aires, pentru că aceștia să nu cadă în noroiul care era peste tot răspândit în oraș. Și aici, o imagine mai lucrată: aici e vorba de o sărbătoare destul de cunoscută la Versailles. Vedem palatal regelui, gărzile care se află în spatele regelui. Această imagine este foarte

clară, însă, pentru mine, este un pic întunecată. Am prelucrat imaginea, am făcut lumină și acest lucru ne arată care este sursa luminii în această imagine, care la început era doar alb-negru. Vedeți, aşadar, ferestrele erau luminate, mai există și lumânări și torțe și asta arată că a face, a monta un spectacol în timpul serii ori al noptii era foarte scump. La Versailles erau spectacole, într-adevăr, dar, în rest, lumânările erau foarte scumpe; un oraș mic de la țară nu își putea permite acest lucru, iar teatrul a rămas așa, în întuneric, timp de mai multe secole, până când a apărut electricitatea.

**George Banu:** Aceste imagini pe care Nicola ni le arată sunt imagini care sunt incluse și în carte și sunt foarte importante pentru carte. De aceea numim cartea *Cele cinci continente ale teatrului*. El amintește acest lucru implicit; aceste întrebări sunt: când se face teatru (deci temporal, care este timpul reprezentăției)?, unde se face teatru (ceea ce explică acum)?, cum se face teatru?, pentru cine și de ce se face teatru? Deci când, unde, cum, pentru cine și de ce, sunt echivalentul celor cinci continente. Multitudinea de imagini pe care Nicola le comentează în detaliu sunt distribuite în jurul acestor cinci axe.

**Nicola Savarese:** Așadar, Eugenio este cel care s-a ocupat de această parte, în sensul că noi am lucrat, într-adevăr, împreună pe aceste imagini. Eugenio are un mare dar al imaginii, dar eu sunt tehnicienul și o să închei cu metoda mea. Iar ce am făcut la sfârșit a fost *randarea*; dar ce înseamnă asta în greacă? – a crește realitatea, a interpreta realitatea. Există un pictor, fotograf ungur care a făcut anumite fotografii, acum 23 de ani, ale unor piese de artă, ale unor opere de artă foarte cunoscute. De exemplu, în anumite opere de artă, cum a fost aceasta, el a înlăturat toate personajele și a lucrat pixel cu pixel; aceste imagini fără personaje sunt imagini false, pentru că ne lasă doar cu cadrul, avem o scenografie, dar ne lipsesc personajele. Nu avem povestea, dar impactul este foarte puternic, pentru că toată lumea cunoaște imaginea originală, opera originală, și atunci oamenii încep să se întrebe: dar unde au dispărut personajele?, s-au dus să se plimbe?, s-au dus acasă?, s-au dus la teatru? Nu știm. O multime de întrebări pe care ni le punem. Iată, această imagine goală ne face să ne punem niște întrebări. Același lucru se petrece și cu o altă opera foarte celebră *Buna Vestire* a lui Fra Angelico, la Venetia. Ia uitați-vă aici: a făcut să dispară personajele; totuși, rămâne mantia Fecioarei pe micul scaun, ca și când ar spune că Fecioara a trecut pe aici. Așadar, această muncă de *randare*, de

a prelucra realitatea, este foarte importantă pentru mine și este foarte important și pentru digitalizarea imaginilor. Iată aici piața San Marco din Venetia; am subliniat cu roșu toate băncile pe care urcă actorii pentru a juca în fața diverșilor spectatori. Erau începuturile teatrului în aer liber și pe fiecare stradă se aflau mici cutii care permiteau vânzarea diferitelor obiecte, cum ar fi parfumuri, esențe, uleiuri de tot felul care permiteau vindecarea. Deci actorii fac spectacol, fac muzică. Avem aici anumite actrițe, recunoaștem personaje foarte cunoscute în commedia dell'arte și, în timp ce joacă spectacolul, vând și produse făcute în casă. Aici se văd și doi călugări care trag clopoțele în piața San Marco. Așadar, pentru a sublinia acest moment important al schimbării teatrului, am subliniat cu roșu imaginea, am *randat-o* altfel. Mie mi-au luat 3-4 ore pentru a face asta, dar, până la urmă, rezultatul obținut are un impact asupra realității. O petrecere populară în Franța, carnavalul, vedeți saltimbanci, oameni care fac tot felul de acrobății în anumite costume; acest lucru nu putea avea loc decât în timpul petrecerii nebunilor, în timpul carnavalului din Franța. Trebuie să știți că la biserică, în general, bărbații și femeile erau despărțiti, stăteau pe alei diferite, dar este momentul în care timpul este suspendat în timpul carnavalului și permite bărbaților și femeilor să se apropie și să se plimbe împreună. Iată aici o imagine alb-negru, poate că puțin tristă, care ne reprezintă teatrul chinez, dar imaginea ne dă multe informații. Am început să lucrez pe ea și iată rezultatul. Fotograful de care vă spuneam mai înainte îndepărta personajele; eu, aici, am adăugat culoare. Ați văzut un cavaler, ați văzut spectatori, momentul în care publicul bea ceai, e vorba de o grădină, o grădină a plăcerilor unde, în centru, se află teatrul. Vedeți că publicul este în picioare și nu se aşază. Este momentul în care teatrul se joacă în aer liber, publicul poate să treacă și să se oprească în fața spectacolului. Condițiile sunt, aşadar, cele ale teatrului în aer liber. Aici se întâmplă același lucru cu o reprezentare a *Pasiunilor lui Hristos*, în Coventry, în Anglia. Iată rezultatul intervenției mele asupra imaginii: îl vedem pe Isus cu un alt domn, cred că este vorba de un dulgher, și copii care se joacă, vedeți și muzicanți, oameni care vorbesc între ei, chiar și câțiva bolnavi, un cavaler pe cal, ca în imaginea chinezească. Dar dacă nu dați imaginii această dimensiune a culorii, este foarte dificil să percepi toate aceste detalii. Culoarea subliniază câteva aspecte ale imaginii, dacă doriți să le subliniați, bineînțeles. Iar aici e un teatru kabuki; și am citit într-o didascalie engleză, sau poate era franceză, nu mai țin minte, că era un teatru care era foarte

luminat, dar aici imaginea este doar în alb și negru. Așadar, am decis să pun eu lumină în teatru și iată care este rezultatul, căt de luminat era un teatru kabuki. Vedetă comparația pe rampă: lângă acoperiș se află lumânări și acest lucru ne mai spune ceva – că aceste lumini, aceste lumânări, pot să pună în pericol teatrul, a cărui infrastructură era construită în lemn și, într-adevăr, de multe ori se întâmpla ca un teatru kabuki să ia foc, dar nu exista altă posibilitate de a-l lumina. Există, bineînțeles, ferestre pe care intra lumina în timpul zilei, dar destul de rar, pentru că lumina zilei care intră într-un loc strâmt nu furnizează foarte multă lumină. Și am vrut să vă arăt diversele tipuri de surse de lumină dintr-un teatru. Aici nu le vedem și aici le vedem. În anumite picturi, vedem cum arăta un teatru care nu era luminat. În aceste imagini, nu putem să ne dăm seama care este sursa luminii dintr-un teatru. Dar, dacă subliniem candelabru în această imagine, de exemplu, putem să ne dăm seama cum se lumina un teatru cu un candelabru, înainte

de electricitate. Aici, pe această imagine, este reprezentat un servitor care aprinde lumânările de pe scenă la fiecare jumătate de oră, pentru că ele ard repede.

**George Banu:** Doar făcând spectacole seara și să nu folosești această capacitate de relaționare și în alte contexte...

**Eugenio Barba:** Una dintre inițiativele pe care le-am avut eu a fost să îmi acord posibilitatea de a avea actori proveniți din diferite culturi, din Asia, Europa, America Latină, America de Nord, și am putut să îi adun și să compar anumite cuvinte-cheie ale meseriei noastre și cum sunt ele folosite în diversele culturi. Ce înseamnă oare improvizare în teatrul kabuki: actorul improvizează oare la Opera din Beijing? Cum face actorul, cum își explică lui cuvântul ritm (care este un cuvânt esențial pentru noi, europenii care l-au citit pe Stanislavski)? La Școala de Antropologie Teatrală, anumiți actori demonstруau ce înseamnă improvizare, ce înseamnă ritmul, cum lucrăm viziunea personală, cum o transpunem în realitate. Aici, la Școala de Antropologie Teatrală, avem specialiști intelectuali, teoreticieni, oameni care erau interesați de istoria teatrului și de jocul actorilor. Și acest spațiu a fost fundamental, dacă ați citit prima carte care vorbește despre antropologia teatrului, *Arta secretă a actorului*, scrisă de mine și de Nicola. Veți vedea acolo că mulți alți autori au contribuit la această încercare de a găsi în diverse forme tehnici actoricești, de a găsi principii. Mai multe persoane au făcut o istorie a școlii noastre, am avut 16 ședințe până acum. Și în acest mediu, unde discuțiile erau foarte puternice, am avut ideea de a face o carte, o istorie diferită a teatrului. Dar cum să facem noi o carte diferită de tot ce s-a scris despre teatru, în general? Unii încep cu o cronologie, unii cu ritualurile, alții cu teatru grecesc, Teatrul din Andora, Elveția. Oare nu există și o altă manieră de abordare? Iar eu am avut mereu o nostalgie asupra unei cărți pe care mi-ar fi plăcut să o găsesc și să o citesc despre teatru – o istorie a actorilor care să îmi spună cum au găsit ei metoda de a captiva atenția spectatorilor, ce meșteșug aveau ei și, mai ales, cum au reușit ei să rezolve toate problemele materiale ale unui actor și, mai ales, problema banilor. Am decis noi că vom face această carte. Veți regăsi aici o introducere lungă a lui Nicola care

54 Cele cinci continente ale teatrului



21. Din piețe în curți interioare

■ 1. Spectacol în aer liber al actorului Tabarin în piața Dauphine din Paris, în apropiere de Pont Neuf, cel mai vechi din oraș, loc de întâlnire al naturorilor genurilor de artiști stradali (c. 1550, grav. de A. Bosse). Selvul Tabarin (în prim-plan, în dreapta), însușit de muzicienii (în fundal) și de stăpâni său Moudor (în stânga), și unul subter (turnici) – de unde și numele – și improvizează dialoguri cu publicul, pentru să-i vinde mărtă (afărat în curțul din stânga). Scena e înconjurată de clădirile unei piețe care asigură un adăpost. Teatrele din curți vor beneficia de adaptări similare.

■ 2. Scenă de Comedia dell'Arte într-un peisaj italian (dârșitul sec. XVII, pictură de P. Van Bredael). Tipice pentru peisajul italian erau ruinele romane grandioase, pe care pictorul flamand le văzuse cu ochii lui. Ca și în gravura precedente, pe scenă se poate vedea un mic curăț și vorba de mărfuri vândute în timpul spectacolului sau după închierălu.

■ 3. Teatru chinezesc în aer liber (c. 18. dinastie Qing, 1644-1911). Asemenea scene în aer liber (aici din lemn de bambus, dar și din zidărie) se mai văd și astăzi în multe sate chinezesci. Ele erau construite de autoritățile locale sau de breslele meșteșugărești, pentru a adăposti companiile de operă itinerante, angajate de comunitate pentru zilele de sărbătoare. Interesant de observat că acest model de teatru în aer liber e comun și altor culturi ale actorilor profesioniști (v. fig. 1 și 2).

■ 4. Corral de Comedias în orașul spaniol Almagro (Mancha), construit în 1628 și restaurat în 1953. E vorba de unul dintru puținele corrale rămase până în zilele noastre, cu scena în fund, în partea opusă intrării, și



2

povestește această aventură și, în timp, Nicola a trimis o mulțime de formulare, a adunat o mulțime de materiale. Cei care ne răspundeau trăiau departe, în diverse țări, sate, pe la universități. Și, până la urmă, din tot acest colectiv nu a rămas decât Nicola și cu mine. Eu, prin formația mea profesională, nu mă gândesc imediat la rezultat. Știu că trebuie să am un spectacol, știu că trebuie să scriu o carte, dar nu mă gândesc niciodată foarte precis la subiect. Mă rătăcesc, trag de timp de multe ori. Treceau zilele și ne gândeam doar la o întrebare simplă: ce înseamnă un stereotip în teatru? Oare se poate scrie despre stereotip? Oare de ce vorbim despre arhetipuri? Ce înseamnă o situație arhetipală? Adică aceeași situație pe care o știe toata lumea, te atinge, ca și cum ar fi de la sine înțeles? Poate aceste întrebări erau inutile, dar cu ele am pierdut săptămâni și săptămâni. Și am încercat să improvizăm în jurul acestor întrebări, folosind doar imaginile. Avem și imagini pe care nu le-am pus în carteia oficială, dar aceste imagini au fost etapele intermediare ale cărții. Și ati putea vedea cum o imagine ne poate da informații fundamentale care ne arată cum fictionează imaginația actorului și care ilustrează cum aceste imagini sunt percepute de spectatori. Eram extrem de confuzi; nu știam cum să organizăm acest material. Când am găsit o soluție și care a fost acesta? Să împărțim această arhivă imensă în cinci categorii. Acestea erau pentru noi fundamentale. Când facem teatru, unde jucăm? Cum jucăm teatru? Și pentru cine jucăm teatru? Și de ce jucăm teatru? Mi-am dat seama că, atunci când ne gândim la nașterea teatrului european, avem o imagine falsă despre acest lucru, spunând că teatrul s-ar fi născut la Atena, într-un oraș mic, care ține să arate cu tot dinadinsul că ei, atenienii, au cel mai bun guvern din lume. Ceilalți sunt guvernați de aristocrați, împărați, că doar ei au o democrație, ei sunt o democrație care oprimă celelalte economii, iar piesele atenienilor arată cum ființa umană deviază, mamele își ucid copii, un Tânăr își ucide tatăl și se culcă cu mama sa, o femeie își ucide soțul. Și toate aceste istorii nu au loc la Atena, sunt în Argos, în Sparta, în Micene, dar niciodată aceste istorii deviante nu au loc la Atena; ce înseamnă acest lucru? Teatrul era pentru atenieni o metodă să arate că ceilalți erau niște barbari și că, în același timp, toți oamenii erau obligați să meargă la teatru când erau marile sărbători dionisiace. Când

se reprezentau tragediile, dar și comediile, toți cetățeni, chiar și femeile, erau obligați să meargă la teatru. Iar cetatea își plătea cetățenii să meargă la teatru. Deci, cum începe teatrul? La Atena, aceste piese de teatru erau o indoctrinare. Nu este un loc unde oamenii plătesc să meargă la teatru, dimpotrivă, sunt rambursați să meargă la teatru, deci, pentru povestea noastră, pentru povestea teatrului, acest lucru nu înseamnă nimic. Pentru că pe noi nu ne inspiră, nu ne arată nimic din cum juau actorii greci. S-a scris mult despre ritualuri, dar toate acestea sunt o impostură pentru mine. Pentru că, atunci când a început cu adevărat teatrul, toate acestea nu erau importante. Important era cum pot eu să învăț, cum pot eu să îi învăț pe alții să captiveze atenția spectatorului. Cum să povestească o istorie? O poveste care poate e relevantă pentru propria sa biografie și care amintește tuturor celor prezenți ce înseamnă Istoria. Pentru mine era interesant să aflu cum pot să fii independent economic, pentru că tu nu ești un om liber.

Capitolul unu. Când 83



Degeaba faci teatru dacă, economic, nu ești independent. Și așa, am lucrat și am găsit răspunsul la aceste cinci întrebări. Când? Cum? Unde? De ce? Și pentru cine se face teatru? Și e foarte interesant să vezi că, îndată ce începi să privești din această perspectivă, cronologia nu mai este importantă. Îți dai seama că numai circumstanțele, specificitățile sunt importante, că în China, Japonia, peste tot acolo unde apare teatrul profesional, felul de-a se organiza al actorilor era la fel, absolut la fel. Începe cu o bancă pe care urcă saltimbanci, ei atrag publicul și vând locurile la spectacol, deci se începe cu acești animatori. Poate ați văzut filmul lui Ariane Mnouchkine, *Molière*, care a reușit să creeze viață spectacolului de pe vreme aceea. A reușit să arate cum se cântă muzica, cum în diverse dughene se juca teatru și cum oamenii de teatru încercau în acea vreme să își vândă spectacolul, pentru că în asta consta spectaculozitatea lui în Evul Mediu; primele teatre sunt reprezentările de commedia

dell'arte și, imediat, ele încep să funcționeze ca o unitate economică. Teatrul este o unitate economică și e foarte bine să ne între în cap acest lucru. Cum rezolvă problema asta? Mai ales, în această efemeritate, în timpul acesta scurt care ne rămâne, să stăm împreună. Actorii trebuie să joace și apoi se separă, acest moment al întâlnirii cu spectatorul este foarte fugitiv, este fulgurant, dar, în același timp, el atinge o forță și un impact extraordinar. În trecut, această trăire intensă permitea să stimulezi spectatorul să se întoarcă la teatru, pentru că spectatorul să poată să iasă de la spectacol și să se gândească la ce a văzut. Așa am găsit echilibrul între Nicola și ceilalți profesori de Istoria teatrului, pentru că, de multe ori, ei spuneau că asta e chiar limita a ceea ce putem să spunem. Dar factorii materiali sunt cei care mă interesează. Cum un actor se schimbă cu totul în cadrul reprezentării? Care sunt aceste întâlniri care permit asta? Eu sunt aici, ceilalți vin de departe. Încercați să explicați întâlnirea dintre mine și Constantin, cum și-a imaginat el tot acest cadru de organizare? E adevărat că aceste condiții materiale sunt fundamentale, dar mai este și un alt aspect la fel de fundamental, și anume demonul, așa cum spunea Socrate, acel ceva din interiorul fiecăruia o pasiune, o rană, o furie, o violentă, pe care încercăm să o calmăm, să o domesticim, să o disciplinăm prin forma teatrală. Câteodată suntem animați de patriotism, altă dată de orgoliu, de faptul că facem parte dintr-o minoritate, minoritatea evreiască, minoritatea negrilor, altă dată suntem animați de dorința de a ne exprima drepturile ca femeie sau ca altă ființă oprimată. Deci avem acest demon în noi, această forță care vrea să se exprime și asta este forța teatrului. Cum se juca teatru? Cum se asista la teatru? Pe cele două picioare, stând în picioare, și acest demon, această vizionare interioară a fiecăruia, ne permite să găsim o metafizică a ceva dincolo de materialitate, ne permite să trecem dincolo de mediocritate, de rutină, de cinism și să găsim acolo ceva ce aparține lumii visului, lumii dragostei, a prieteniei, lumii în care ne-am dori să trăim. Și, cu toate asta, știm că noi vom continua să trăim în această lume de aici. Nicola și cu mine am încetat să fim meticuloși, să surprindem această experiență concretă, să surprindem aspectele economice ale istoriei teatrului, meșteșugul teatrului, dar am încercat să surprindem și pasiunea, să

208 Cele cinci continente ale teatrului



#### 11. Illuminatul

Potrivit etimologiei, cuvântul grecesc „teatru” înseamnă literal „loc de privit”; și esențial, deci, să vezi bine și să ai o lumină bună. Trei sunt posibilitățile de iluminare a unui spectacol de teatru: lumina soarelui, lumina naturală de zi; lumina focului, torte, lămpii cu ulei, lumânări, opaite (aduse în scenă uneori de actorii își); și, în sfârșit, lumina artificială, produsă de tehnologia gazelor și apoi de cea a electricității care, oferind posibilități de a varia intensitatea, dă nastere unei largi găuri de posibilități expresive (Fischer-Lichte 2003). □



#### 12. Teatru la lumina soarelui

■ 1. Teatru roman (1590, pict. de L. Pozzo Serrato, col. part., Veneția). Actori și spectatori în aer liber ca în teatrul grec (v. p. 254). Uneori pe teatru se întindea o pânză largă, menită să apere pe spectatori de soare sau de ploaie. ■ 2. Teatru din templul Sakenan, Bali (foto G.P. Confessi). În vîsta curtei exterioare a templului, la umbra unui enorm copac cu numele mitic Raungku, comunități religioase venite de sărăcia populației locale, adunată pentru rugăciunile de dimineață, dansuri sacre din propriele sate. ■ 3. Curtea mănitării Hémis (Ladakh): dansuri cu măști ale călugărilor, cu muzici de tam-tam, tobe și trompete lungi, pentru celebările nașterii lui Padmasambhava, intermitențor budistului tantic tibetan (foto J. Kangwiuit). □



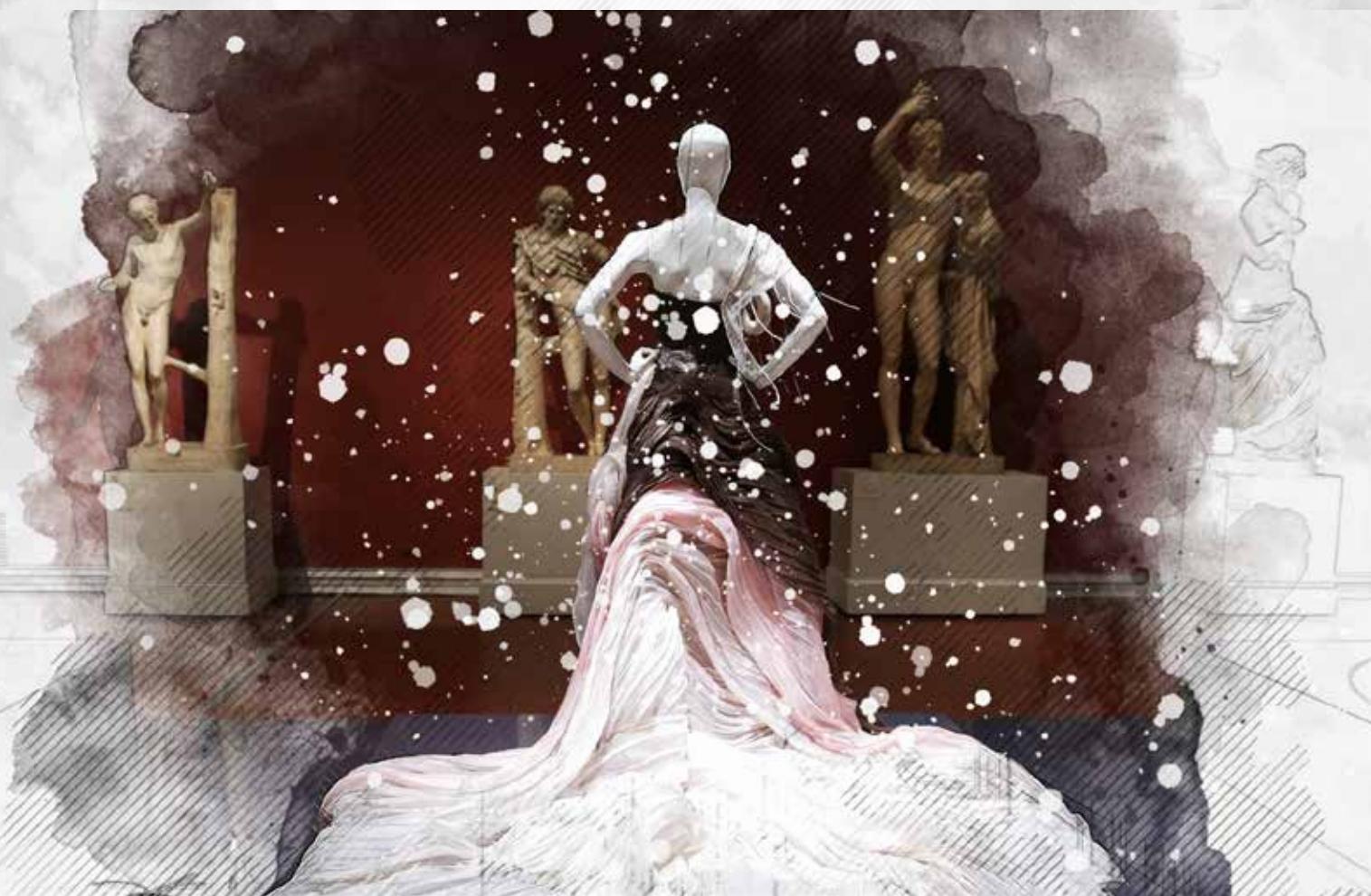
#### 13. Teatru la lumina focului

■ 4. Menadele, înscenăriile ale lui Dionysos, participau pozează la alăturare săle, purtând într-o mană tisul, un băt ornat cu iederă, iar în celalaltă o roată ca să aprindă focul său și să ilumină riturile nocturne. ■ 5. Apollo într-o teofonie (200 î. Hr.), marimură, Perpam Museum, Berlin, foto N. Savarese). Basorelieful se află pe fațada posterioră a templeului din Milos. ■ 6. Scena de *Enéida* la lumina focelor, în curtea templului din Kerala. E vorba de cea mai veche piesă sacerdică, care se mai joacă și azi în India (foto A. Minochia). ■ 7. Grupul suedez Teater Albatoros prezintă *Hejlig* (Szturz), într-o piatră din Cracovia (2014, foto B. Harringer). ■ 8. *Alceste*, opera de J.-B. Lully, pe un libret de Philippe Quinault: spectacol pe care Ludovic al XIV-lea l-a dorit în curtea de marimură de la Versailles în 1674, în ocna cuceririi regiunii Franche-Comté (grav. de J. Le Pautre). Fără decoruri și măsuțări teatrale spectacolul a fost prezentat între cele două aripi ale palatului, de la ope să se la mierul noptii „lumina a giorno de sus în jos, cu nenumărate lămpăi cu ulei și toate”.

încercăm să răspundem la întrebarea de ce facem teatru.

**George Banu:** Este extraordinar. Asistăm la o bogătie a imaginilor, imagini tratate și selectate de Nicola și Eugenio, dar mi se pare semnificativ faptul că în fiecare domeniu se poate urmări diversitatea. În diversitatea spațiului teatral există încă o dimensiune arhitecturală, dar, pe de altă parte, există și este urmărită și o evoluție, o transformare, ceea ce rămâne constant în teatru. Dar, dincolo de aceste elemente, aş dori să subliniez un capitol din carte, un capitol neașteptat, foarte puternic descris, un capitol care vorbește despre publicul teatrului, teatrul care este destinat atât publicului obișnuit, cât copiilor. Există o imagine extraordinară a teatrelor din lagărele de concentrare și titlul pe care l-ați dat este foarte frumos: *Cultura materială a actorului*. El descrie și experiența spectatorului și cred că în construcția cărții ajungem să descoperim de ce facem teatru, dar și cine are nevoie de teatru. Iar acest drum parcurs de către actori, dar și de către spectator, este esențial. Există o poveste celebră a Arianei Mnouchkine care spune că o femeie într-un lagăr de concentrare încerca să joace diverse personaje, încerca să modeleze diverse personaje cu bucăți de pâine, ca și când ar fi avut spectatori, și această experiență era una mistică, pentru că ea încerca să supraviețuiască jucând teatru. Hai să vedem această carte ca pe o călătorie în mitologia teatrului, dar și în istoria teatrului. Eu nu înțelegem, atunci când se vorbea adesea despre ea, că este vorba de un discurs textual, dar și de un discurs al imaginii, și este o placere să vezi imaginile, să le compari, să îți dai seama care sunt diferențele dintre un teatru și altul. De exemplu, trebuie să știm că Opera din Paris a fost terminată cu un an după Festivalul, după Opera festivalului de la Bayreuth, care a fost dedicată lui Wagner, deci, iată!, putem să vedem toate lucrurile în succesiune. Opera din Paris a fost construită de către un Tânăr arhitect, foarte Tânăr, pe când Opera din Bayreuth a fost proiectată de un domn în vîrstă care la sfârșitul vieții a obținut o subvenție de la landul din Bavaria. Iată cum putem face aceste paralele și diferențe în cadrul cărții și eu sunt foarte sensibil la aceste imagini și acum că am înțeles logica cărții sunt sedus de către ea, sunt sedus de acest subiect al materialității teatrului, ne ajută să înțelegem de ce toate tragediile lui Racine aveau aceeași lungime; aveau aceeași lungime, pentru că un act din această tragedie trebuia să dureze atât cât ține o lumânare. Un act putea fi mai lung, pentru că lumea rămânea în întuneric, și nu putea fi mai scurt, pentru că spectatorii rămâneau prea mult în lumină. Deci înțelegem

dintr-o dată importanța și condițiile operei teatrale scrise sau jucate. Spuneai că Teatrul Modern s-a născut în urma a două fraze, una rostită de către Peter Brook, care spunea că cineva care trece și este privit de cineva este o sursă poate a unei surse teatrale, iar Grotowski spunea că Teatrul este întâlnirea dintre un actor și un spectator. Bun, dar de aici ne întrebăm cum construim o piesă de teatru și pe ce bază, iar cartea ne aduce răspunsul la această întrebare și cred că această carte are și o dimensiune autoironică, și asta este foarte bine. Cineva mă întreba astăzi dimineață: „De ce un astfel de dialog? E o desacralizare.” „Dar de ce nu?”, am răspuns eu, pentru că oamenii sunt atât de obsedăți de această atitudine oficială, această atitudine fixă, de statui, încât e bine să desacralizezi aceste lucruri la un moment dat. Si cum faceți voi această carte? Ca un dialog a doi proști. Opera lui Flaubert, de exemplu, e extrem de ironică, dar, în același timp, are și alte nuanțe decât cele ironice. Hai să spunem că e echivalentul lui Păcală sau lui Nastratin Hogaș în cultura română și e foarte emoționant că aceste personaje sunt cele care intervin de-a lungul cărții, iar dialogul lor este citit de către noi cu multă plăcere.



# CONCEPTUL DE TEATRALITATE. O RECEPȚARE CRITICĂ

Andrei C. Șerban

Asist. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**bio**  
Andrei C. Șerban este asistent universitar în cadrul Departamentului de Artă Teatrală al Facultății de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. A publicat cronică literare în reviste de specialitate (*Timpul*, *Euphorion*, *Poiesis International*), cronică de teatru și de film în revistele *Aplauze* (revista oficială a Festivalului de Teatru de la Sibiu) și *CA&D*, fiind, totodată, *reviewer* și membru al juriului în cadrul The Monthly Film Festival de la Glasgow. A moderat, cu ocazia unor proiecții speciale, întâlniri cu regizori și cu actori la Este Film Festival (2015–2019) și la TIFF Sibiu (2016–2018), fiind responsabil și de secțiunea *Neorealism și New Realism*, din cadrul Astra Film Festival 2015.

**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.  
andrei.serban@ulbsibiu.ro

**ABSTRACT**  
This non-exhaustive analysis aims to capture the evolution of the concept of *theatricality* in order to delimit the functionality of this feature applicable to any literary form. Beyond being a function specific exclusively to stage mounting, the theatricality of a literary text refers to the contact between the reader and the text, placing the elements of the theatrical performance (directorial vision, scenography, actors' work, etc.) in a virtual area. Through the inherent qualities of the literary work, the readers can design their scenic mechanism that mimics the spectacular layout, without physically assisting a representation of this kind. Thus, we propose to delimit two theatrical coordinates (explicit and implicit) that could help us to better understand the specific mechanism of creating the mental or concrete performance.

**KEYWORDS**  
Theatricality, critics, literature, text, performance

Receptarea critică a devenit în zilele noastre o acțiune coroborată care nu mai folosește instrumente specifice unui domeniu sau altul. Așa cum nu mai putem vorbi despre puritatea genurilor, nu mai putem opta pentru o specializare distinctă în ceea ce privește arsenala receptării, mai ales când vorbim despre domenii conexe, cum ar fi literatura și teatru, de exemplu. Gradul de *libertate* semantică care caracterizează terminologia de specialitate din anumite domenii poate duce la o anumită indeterminare, la o anumită indecizie a notației exegetice. Literatura și teatrul nu sunt private de această imprecizie semantică. Dacă aplicarea terminologiei semiotice literare în domeniul artelor spectacolului s-a dovedit benefică pentru decriptarea discursului teatral, și aplicarea terminologiei teatrale în analiza fenomenului literar se poate dovedi un auxiliar exegetic extrem de subtil. Cu o singură condiție: pe baza unei cunoașteri nuanțate a sensurilor specifice și particulare ale acestei terminologii și o aplicare *non-abuzivă*. În spiritul acestui deziderat și a acestei constrângeri a purității terminologice, în articolul de față ne propunem să inventariem, să surprindem etapele evolutive ale conceptului de *teatralitate* în accepțiunea pe care i-a dău științele limbajului și semiotica teatrală. Astfel, termeni precum *teatru*, *teatral*, *teatralitate* și toate celelalte derive par să într-un permanent raport de sinonimie aproape perfectă care calchiază îndeaproape modelul *literatură*, *literar*, *literaritate*.

Derivat din noțiunea de *teatru*, *Dicționarul Larousse* definește termenul de *teatralitate* drept „particularitatea unei opere de a fi conformă cu exigentele teatrului surprins în exigențele și specificul său”<sup>1</sup>. Totuși, în ciuda *vechimii* conceptului de teatru și a formelor artistice legate de acesta, teoretizările legate de *teatralitate* sunt relativ recente. A fost nevoie de apariția noilor teorii ale limbajului, de cercetările unor semioticieni aplicate textului de teatru, pentru a da un caracter sistemic diferitelor accepțiuni conferite noțiunii de teatralitate. Astfel, premisele unei receptări conștiente ale teatralității par să aibă loc abia la începutul secolului trecut. Mai precis, Erika Fischer-Lichte consideră că ideea de *teatralitate* este strâns legată de

contextul sociocultural specific mișcărilor de avangardă de la începutul secolului al XX-lea, în perspectiva unei extinderi a conceptului de *teatru*, fapt ce avea să prefigureze criza limbajului din perioada modernă<sup>2</sup>. Cu toate acestea, cea mai prolifică perioadă în studiul acestei noi ramuri a criticii de teatru a fost a doua jumătate a secolului trecut, odată cu dezvoltarea aparatului critic specific spectacolului ce problematiza, deopotrivă, statutul spectatorului în întregul ansamblu al reprezentăției scenice.

Premisele unei receptări adecvate conferite ideii de *teatralitate* sunt, într-o primă fază istorică, destul de vagi, poate și din cauza faptului că acest nou concept nu își găsise încă un loc în terminologia adecvată discursului critic de specialitate. Astfel, majoritatea specialiștilor din anii '50-'60 preferă să discute semnificațiile adjecтивului *teatral*, fără să abordeze ori să autonomizeze și semnificațiile mai vaste ale teatralității. De exemplu, în 1954, Roland Barthes inițiază o abordare semiologică, pornind de la caracterul *teatral* al unei transpuneri scenice, pentru a desemna proprietatea fenomenului situat în *profundimea semnelor* ce caracterizează reprezentăția, ajungând astfel să vadă în teatralitate un ansamblu de artificii tehnice cu care spectatorul ia contact: „Ce este teatru? Un fel de mașină cibernetică (o mașină ce emite mesaje și care comunică). Când se află în repaus, această mașină este ascunsă în spatele unei cortine. Dar, de îndată ce o descoperim, ea începe să trimite la adresa dumneavoastră un anumit număr de mesaje. Aceste mesaje sunt simultane și, totuși, au ritmuri diferite; într-un anume punct al spectacolului primiți, în același timp, 6 sau 7 informații (venite dinspre decor, costume, lumini, locul actorilor pe scenă, gesturile lor, mimica lor, vorbele lor), dar câteva din aceste informații sunt fixe (cum e cazul decorului), în timp ce altele sunt mobile (rostirea, gesturile); avem, deci, de-a face cu o adevărată polifonie informațională, iar asta e teatralitatea: o multitudine de semne.”<sup>3</sup>. De altfel, cu prilejul unui alt eseu, criticul francez va vedea în teatralitate „teatru din care s-a scos textul”<sup>4</sup>, reducând acest concept la dispozitivele mecanice ale scenei<sup>5</sup>. Totuși, această perceptie asupra teatralității va suferi

1 Traducerea noastră după *Dictionnaire Larousse*: „Conformité d'une œuvre aux exigences du théâtre considéré dans son essence et sa spécificité.”. Versiunea în română a tuturor referințelor la lucrări de specialitate menționate în această lucrare ne aparține.

2 Vezi Erika Fischer-Lichte, „Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies”, în *Theatre Research International*, vol. 20, no. 2, 1995, pp. 85-89.

3 Roland Barthes, *Littérature et signification*, în *Essais critiques*, Seuil / Points, Paris, 1981, p. 258.

4 *Ibidem*, p. 304.

5 O părere similară o are și Pierre Gilbert care în al său *Dictionnaire des mots nouveaux*, asimilează teatralitatea cu dispozitivul scenic, reducând-o la tot ceea ce ține de costume, decor, lumini, gestică etc., ignorând fundamental textual al oricărei reprezentății. Vezi Pierre Gilbert, *Dictionnaire des mots nouveaux*,

în discursul criticului francez câteva modificări substanțiale, prin intermediul cărora Roland Barthes va anticipa noile direcții analitice întreprinse în anii '80. Astfel, în câteva situații, Roland Barthes aduce în discuție și statutul spectatorului percepțut ca un decodificator al semnelor reprezentăției, privilegiind relația actor-spectator bazată pe conceptul de proximitate/ distanțare, asemănătoare cu cea care se stabilește între autorul și cititorul unei opere literare. Acțiunea de a privi o reprezentăție teatrală este analogă celei de lectură pe care o face receptorul textului literar, iar scriitura este astfel asimilată reprezentăției.

O a doua etapă în receptarea conceptului de teatralitate va fi marcată de o abordare epistemologică care deplasează discursul situat până acum în spațiul dimensiunii *materiale* a reprezentăției înspre ipostaza actorului în joc. Această abordare corespunde în cadrul criticii franceze cu anii '70-'80 ai secolului trecut. Dintre cei mai cunoscuți teoreticieni ai acestei linii se diferențiază Michel Bernard și Michel Vinaver<sup>6</sup> care aduc în discuție noțiunea de *le perfomeur* (actor-performator). Astfel, teatralitatea va fi dată, în accepțiunea celor doi, de gestică, de expresivitatea corporală completată de artificile materiale ale scenei adiacente actului teatral *in sine*<sup>7</sup>. Astfel, performerii exploatează în arta lor dimensiunea socială și antropologică a teatrului, ajungându-se pe parcurs la noi viziuni asupra ideii de reprezentăție, precum a fost școala lui Jerzy Grotowski ce a instaurat *teatrul ritual*, ori viziunea regizorilor americanii de la *Living Theatre*.

Cea de-a treia etapă în receptarea noțiunii de teatralitate se inspiră din relația actor-spectator amintită de Roland Barthes, mutând, în schimb, centrul de greutate pe ideea de receptor. Practic, reprezentăția scenică ajunge să definească tot ceea ce se petrece în *ochiul* spectatorului. Teatrul devine iluzie, devine un tot unitar care lucrează cu emoția receptorului, delimitând un dispozitiv mai amplu de manipulare al percepției. În acest sens, Josette Féral vede în teatralitate o coordonată esențială stabilirii conexiunii între două spații complementare (cel real și cel al scenei) specifice unei reprezentății scenice complexe, procurând spectatorului iluzia unei percepții autentice: „Prin perspectiva pe care o cultivă, spectatorul creează astfel raportat la ceea ce vede un spațiu altfel ale cărui legi

și reguli nu sunt cele ale cotidianului în care acesta înscrie ceea ce vede, percepându-l astfel cu un ochi diferit, de la distanță, relevând o alteritate în care privirea lui exterioră nu și are locul.”<sup>8</sup> În viziunea lui Josette Féral, acest spațiu altfel, delimitat de un timp fictiv, ce sfidează cronologia evenimentială obiectivă, este creat conștient fie de actor, fie de spectatorul care își prefigurează propria iluzie prin acceptarea semnificațiilor implicate ale tuturor elementelor ce compun actul reprezentăției. O perspectivă similară asupra ideii de teatralitate, fundamentată chiar pe ideile formulate de Roland Barthes, îi aparține lui Bernard Dort care, deși nu diminuează importanța dispozitivului scenic în crearea iluziei teatrale, consideră că multitudinea de semne ce fundamentează reprezentăția sunt relative și, deci, adaptabile unei suite de perspective subiective, specifice fiecărui spectator în parte: „Așadar, teatralitatea nu ai este doar această «multitudine de semne» despre care vorbea Roland Barthes. Ea este, de asemenea, deplasarea acestor semne, conjuncția lor imposibilă, confruntarea lor în cadrul perspectivei spectatorului asupra acestei reprezentății *emancipate*.<sup>9</sup>”

Dincolo de aceste debateri privitoare la morfologia teatralității, surprinse de-a lungul evoluției receptării spectacolului teatral, analiza unui text literar pe baza acestui concept presupune o raportare limitativă. Practic, teatralitatea unui text literar se rezumă doar la contactul dintre cititor și text, plasând celelalte aspecte constitutive ale performanței teatrale într-o zonă virtuală. Prin calitățile inerente ale operei literare, cititorul își poate proiecta mecanismul scenic, poate construi la nivel mental o structură ce imită eșafodajul spectacolar, fără a asista fizic la o reprezentare de acest gen. De aceea, ne putem raporta, în cazul unei interacțiuni cu un text literar ce posedă o structură teatrală, de o dublă accepțiune a ideii de teatralitate: pe de o parte, putem vorbi despre o *teatralitate explicită* (pusă în practică, materializată, ce face apel la un arsenal de dispozitive spectaculare fizice, pentru a reda textul literar pe scenă), iar, pe de altă parte, putem vorbi despre o *teatralitate implicită* (ce se referă la potențialitatea unui text literar de a fi pus în scenă, în care cititorul își construiește singur imaginea scenică, fără să asiste la o reprezentare exterioră propriei sensibilități). Cu alte cuvinte, în timp ce

Hachette-Tchou, Paris, 1971, p. 103.

6 Vezi Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Actes Sud, Arles, 1993.

7 Vezi Michel Bernard, *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1976.

8 Josette Féral, „La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral”, în *Poétique*, 75, septembrie 1988, p. 358.

9 Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988, p. 183.

teatralitatea explicită a unui text este bazată pe o viziune regizorală exterioară perceptiei cititorului (atât timp cât cititorul nu este, el însuși, regizorul ce va monta reprezentarea scenică propriu-zisă, deși nici în acest caz proiecția sa mentală nu va fi întru totul fidelă materializării scenice), în timp ce teatralitatea implicită a unui text literar este o senzație, o amprentă intimă, influențată de imaginația, de așteptările și de sensibilitatea cititorului ce are o interacțiune directă cu textul, interacțiune nemijlocită de o viziune secundară, exterioară acestuia. De altfel, teatralitatea unui text literar, în măsura în care aceasta există, este, înainte de toate, implicită, existentă în text doar ca o potențialitate ce poate, la rândul său să fie sau nu materializată. Chiar și când dramaturgul își construiește propriul text pe principiile structurale ale unui text destinat teatrului, el nu face altceva decât să traseze preliminariile unei teatralități redate la nivel strict textual, oferind o materie textuală maleabilă, ce poate fi adaptată dispozitivului scenic propriu-zis.

Chiar dacă, în critica de specialitate subsumată viziunii scenocentriste, teatralitatea este, în general, asimilată cu ideea reprezentării scenice, mulți teoreticieni veniți din zona textocentristă, printre care Anne Ubersfeld și Patrice Pavis, semioticieni ai discursului teatral, au identificat indicii teatralității în substanță textului însuși. Cu alte cuvinte, regăsim în analizele Annei Ubersfeld o definire pertinentă a ceea ce noi am numit anterior teatralitate implicită: „textul de teatru nu ar fi putut fi scris fără prezența unei teatralități anterioare (...). Se scrie pentru, împreună sau împotriva unui cod teatral preexistent.”<sup>10</sup>. În viziunea lui Patrice Pavis, teatralitatea se regăsește pe două nivele de înțelegere: pe de o parte, la nivelul „temelor și a conținuturilor descrise de către text (spații exterioare, vizualizarea personajelor)”, iar, pe de altă parte, teatralitatea se reflectă în modul în care textul vorbește despre lumea exterioară și „arată (iconizează) ceea ce este evocat de către text și scenă”<sup>11</sup>. Cu alte cuvinte, teatralitatea se află atât la nivelul conținuturilor, cât și la nivelul formei, al expresiei prin care dramaturgul (dar și poetul sau prozatorul!) își reprezintă lumea exterioară și interioară. Pentru analiza noastră, mai puțin pertinentă ni se pare a doua acceptiune prin care adjecтивul *teatral* se referă la, așa cum afirma același Patrice Pavis, pe baza teoriilor lui Adamov, „modul specific

al enunțării teatrale, circulația dialogului, dedublarea vizuală a enunțătorului (personaj / actor), artificialitatea teatralității”<sup>12</sup> sau, așa cum o numea Adamov, la „proiecția într-o lume sensibilă a stărilor și a imaginilor ce constituie resorturile ei ascunse...”<sup>13</sup>.

Teatralitatea devine, astfel, un concept autonom și proteic ce își poate defini trăsăturile în afara perimetrelui exclusiv al *genului dramatic*, putând transresa granițele (din ce în ce mai instabile într-o perspectivă modernă a impurității generice) formelor de manifestare literară, pentru a reprezenta un cadru prielnic dezvoltării oricărui univers *fictional*. Conștientizarea unei duble raportări la conceptul de *teatralitate*, pe care am optat să o definim prin paradigma explicită-implicită, ne poate permite o mai bună conștientizare a mecanismului literar, indiferent de predispozițiile scriitorii de a opta pentru un segment consacrat pe care automatismul nostru generic le definește prin poezie, proză ori teatru. Prin urmare, în acceptiunea celor mai recente moduri de a ne raporta la po(i)etica unui text literar în genere, teatralitatea nu este o consecință a rigorii impuse de textul *dramatic*, ci o funcție adaptabilă pentru fiecare formulă literară, fapt care a privilegiat, de exemplu, emergența în critica literară a unor concepte-hibrid, însă perfect funcționale, precum „poezie-teatru” sau „romanul-teatru”<sup>14</sup>. Deși teatralitatea unui text nu este o dovadă a preexistenței unei intenții auctoriale ce vizează concretizarea sa scenică, capacitatea unui text ce posedă toate datele pentru a putea fi transpus scenic este dată de un set stilistic specific care, implicit sau explicit, contribuie la construcția spectacolului, fie el imaginar, definit de perimetru strict mental al cititorului, sau concret, definit de dispozitivele materiale ale scenei.

10 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, p. 14.

11 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2004, pp. 358-359.

12 *Ibidem*, p. 359.

13 A. Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, Paris, 1964, p. 13.

14 Sunt relevante, în acest caz, studiile hermeneutice care analizează, de exemplu, teatralitatea poeziei lui Stéphane Mallarmé (vezi, de exemplu, Koji Sakamaki și Thierry Alcoloumbre) ori a romanelor lui Balzac (vezi, de exemplu, Agathe Novak-Lechevalier și Jacqueline Viswanathan-Delord).

**Bibliografie:**

- ADAMOV, A., *Ici et maintenant*, Gallimard, Paris, 1964;
- BARTHES, Roland, *Littérature et signification*, in *Essais critiques*, Seuil / Points, Paris, 1981;
- BERNARD, Michel, *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1976;
- DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988;
- FÉRAL, Josette, „La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral”, in *Poétique*, 75, septembre 1988;
- FISCHER-LICHTE, Erika, „Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies”, in *Theatre Research International*, vol. 20, no. 2, 1995;
- GILBERT, Pierre, *Dictionnaire des mots nouveaux*, Hachette-Tchou, Paris, 1971;
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004;
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 1996;
- VINAVER, Michel, *Ecritures dramatiques*, Actes Sud, Arles, 1993.



# GENERAL CONSIDERATIONS ON THE SEQUEL IN CONTEMPORARY CULTURE AND PERFORMING ARTS

---

**Ion M. Tomuș**

Prof. univ. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**DIO**

**Ion M. Tomuș** is a Professor with “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Department of Drama and Theatre Studies, where he teaches courses in *History of Romanian Theatre*, *History of Worldwide Theatre*, *Text and Stage Image* and *Research*. He is member of the Centre for Advanced Studies in the Field of Performing Arts (Cavas). 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. Dr. Tomuș has been awarded a postdoctoral grant with the Romanian Academy for a study on *The Institution of the International Theatre Festival*. Since October 2011, Ion M. Tomuș is Head of Department at the Department of Drama and Theatre Studies, at “Lucian Blaga” University, 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.

ion.tomus@ulbsibiu.ro

**ABSTRACT**

Over the centuries, theatre has brought forward characters that the audience fell in love with and have survived the ending of the play. The need to follow them after once the original story is over is not self-explanatory, so the subject is worthy of attention. In this article, I am focusing on three main directions: defining this particular technique, then analyzing its reasons and mechanisms within the current context of an apparently oversaturated market. Finally, there is a brief discussion of the possible future of the sequel, starting with the premise that cultural archetypes make great subjects in theatre and literature to be recurrent.

**KEYWORDS**

Theatre, playwriting, postmodernism, crisis, sequel

We live in a world dominated by speed. This is a cliché, but I use it in order to emphasize that our world is dominated by the cliché itself, as well. The two of them (the speed and the cliché) are interdependent and they draw a certain vicious circle: the pace of the everyday life is simplifying culture and art consumption in a quite unwanted direction. The average person that is preoccupied by culture lacks an essential element for developing the inner self: the long, consequent time dedicated to introspection. Globalization, capitalism, the constant economic growth and consumerism create leisure time that is filled with culture on fast forward. Because of all this social and cultural context, the consumer expects precise formulas: money have the exceptional power to command on what culture has to offer for the society. For that matter, this is quite natural, as culture is a free market and it has been this way for centuries. During the Enlightenment, the European bourgeoisie also demanded certain cultural products, as it started to enjoy more and more leisure time. The list of examples could go on, but this is not the main focus of the article. The consumer needs a short and straight path towards culture and I truly believe the sequel is offering just that. The story that is already well known is continued according to the same pattern, the loved and / or hated characters are making a comeback, the love stories are developing etc. There may be hundreds of good examples of sequels in the contemporary popular culture, so it may seem unfruitful to provide examples: starting with *Star Wars* and *Batman*, ending with Chekhov's and Ibsen's plays. Over the centuries, theatre has brought forward characters that the audience fell in love with and have survived the ending of the play. The need to follow them once the original story is over is not self-explanatory, so I am sure the subject is worthy of attention.

In this article, I intend to focus on three main directions: to define this particular technique, then to analyze its reasons and mechanisms within the current context of an apparently oversaturated market. Finally, I intend to briefly discuss the possible future of the sequel, starting with the premise that cultural archetypes make the great subjects in theatre and literature to be recurrent.

As it derives from the Latin word *sequi*, the sequel is the continuation and the follow-up of a story, as it designates the source text as 'original'. Theatre has sometime abused this particular technique, as it is the case for Chekhov's plays that have numerous

continuations. Of course, the sequel is not a technique that works only in theatre and the general audience is most accustomed to it through cinema. Beyond the marketing and the publicity that sequels carry out in cinema, it is important and interesting to analyze exactly how the screenwriters engage audiences in a universe they already know, but from which the viewers constantly demand new, fresh details and stories. The short answer is that the sequel is the continuation of a particular original story the audience already knows very well and is emotionally bonded to. In the same time, the sequel provides a new approach and vicinity to certain well-known characters that already belong to the audience's cultural sphere. Of course, the simplistic retake of the narrative frame and of some reference points is not enough, as it is compulsory for the sequel to bring forward fresh elements: new characters and new lines of action in the story need to be invented. The audience requires a specific universe they already know, but with a fresh and different touch, so that the new cultural experience is worth the time and resources to experience it. Apparently, there is a simple recipe for this, and it is applicable and usable for the consumers, as they are more and more uniform and undesignated because of the globalization that impacts the spiritual universe of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century audiences.

Concisely speaking, the sequel repeats the characters of another story, taking up the action approximately where it let off. The characters' history in the earlier story is mentioned, understood and probably more significant in the later one<sup>1</sup>. This is a brief adaptation of a definition that regarded the sequel in cinema, but this technique needs to be extracted from this form of art and needs to be applied to all the other fiction-based arts: literature and theatre. Jess-Cooke's definition is focusing on cinema, but the extrapolation to theatre and literature is compulsory: the 21<sup>st</sup> century audience needs to know and to be reminded that the follow-ups of great stories is not a modern invention. Alexandre Dumas' bestselling novel *The Three Musketeers* had a sequel, the famous *Twenty Years After* which also had a continuation in *The Vicomte of Bragelonne: Ten Years Later*. J. R. R. Tolkien's *The Hobbit* had a continuation in *The Lord of the Rings*. Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* was continued in *Through the Looking Glass*. The 17<sup>th</sup> century masterpiece *Paradise Lost* (by John Milton) had a sequel in *Paradise Regained*. Daniel Dafoe's *Robinson Crusoe*, published in 1719 had a rapid sequel,

<sup>1</sup> Jess-Cooke Carolyn. *Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh International Press, 2009

published the same year, in *The Further Adventures of Robinson Crusoe*. Romanian culture has an important and very early sequel in Vasile Alcsandru's *Chirita in the Country*, that is a lovely continuation of the story in *Chirita in Iasi* (in the 1850s). Of course, the list could go on and on. Beyond the financial reasons in the continuation of the famous stories, there seem to be at least two other important theories: first, the author needs to take the story further as he is in love with his characters. The second is that the audience asks for the continuation, out of sentimental reasons. This time viewers and readers may have favorite characters that they just cannot let go, as they are part of their common cultural reference system. In such cases, the sequels are written rather by other authors.

Analyzing the sequel's reasons, we face an important question: the sequel may be an expression of a certain crisis in culture? There may be interesting answers to it, as the question will focus on performing arts and playwriting. Of course, contemporary popular culture and postmodernism made all of us familiar with classic stories that have continuations and also with prequels (Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* is an excellent example of a literary prequel). Still, the concern for continuing a certain story and for identifying a narrative starting point seems to point out a specific phasing in the assimilation of the cultural product, a transition that comes together with the fragmentation of the stories.

The need to continue a famous story can be also explained through Freud's theory that subconsciousness is determining the individual to repeat certain actions, no matter of pleasure or discomfort<sup>2</sup>. The narrative structure of Chekhov or Ibsen's plays (especially *A Doll's House*) is most suitable for continuations, as the story is not closed, and the audience doesn't have a definitive, final end. This particular continuation is thus anchored in the way the sequel is part of a certain historical time or a certain cultural and social environment.

This technique is focusing not only on intertextuality (which is a quite simplistic approach to the phenomenon) as it is concentrating on the complete steering of the meanings in the *new* text towards the form of the *original*. Everything is harmonized by the immersion in the spirit of two ages: "a narrative tradition is also the tradition of the criteria

defining a threefold competence – 'know-how', 'knowing how to speak' and 'knowing how to hear' [*savoir-faire, savoir dire, savoir entendre*] – through which the community's relationship to itself and its environment is played out. What is transmitted through these narratives is the set of pragmatic rules that constitutes the social bond"<sup>3</sup>. Lyotard is perfectly right to speak about communities, as I believe there is a shift in the way we consume culture: contemporary audiences are marked by globalization and therefore seem to be more and more transformed into groups. Instant online communication makes all geographical borders disappear and we now face different communities around the globe that are connected by their admiration and ecstasy for a specific cultural product such as a series of movies, a series of novels and even for the sequels of some great plays. In 1979, the year Lyotard wrote his famous book, the idea of cultural community was at a fresh start. Now, 40 years later, Lyotard seems to be a visionary and I wonder how his *Postmodern Condition* would have looked like if he stumbled upon Facebook, YouTube or, the internet, generally speaking. The narrative tradition is the most favorable direction in which sequels seem to develop. In the same time, the communities are newsworthy in the extent in which there are certain expectations that rise and trace the continuation of the story. The sequel is definitely not a modern invention (I already provided a list of old sequels), but the continuation of a story that is part of the cultural establishment points out a crisis in its assumption. The crisis is not over, as sequels prove to be a major success, and there seems there is no intention of ending it, as its perpetuation creates a wide universe of meanings.

As for an analysis on the possible future of the sequel, we need, of course, to have certain statistics on the phenomenon. Unfortunately, there are no surveys on such quantitative aspects, and a correspondent endeavor is exceeding the capabilities of just one inquirer and is most suitable for a joint effort of several researches. Still, there might be a way of envisioning the future path of this phenomenon by identifying patterns in sequels. Furthermore, I need to emphasize that there seems to be a crisis right inside the mechanism of the sequel: at least two important series of sequels in the movies industry were possible

2 Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. In *The Standard Edition of Complete Psychological Works*, translated by James Strelley. Hogarth, London, p. 30

3 Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. *Theory and History of Literature*, Volume 10, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 21

only by altering the timeline in the story and by identifying and using a new alternate future: *Terminator* and *Star Trek* series. Inside the universes of these two franchises, the initial story was simply impossible to continue and there were no doors open for an intelligent and attractive continuation of the narrative lines. Of course, this was made possible because of all the features of the genre (science fiction) and there might be a debate whether these continuations are sequels or re-instalments. Of course, the clever trick of using an alternate timeline is impossible to use in theatre. Still, it is fascinating to assume what might happen in the future with sequels in theatre. All the new readings and enactments of a classical dramatical text presume and require the adaptation for the social and cultural context and also for all the expectations the audience might have. More than this, a new sequel in theatre seems to bring forward a complex abridgment: the continuation of the story (the fictionalization) needs to be steered in two separate directions. First, there is the direction of the times in which it is written and performed, with the specific set of expectations. Then there is the particular universe of the original story that needs to be continued and praised. In a way, there is a future *mise en abyme* of the original story, expecting the audience to be interested.

Our cultural context makes the story around the story to be far more interesting than the story itself. To be brief and to simplify, it is fascinating to imagine a classical play's *mise en scène* (let's say *The Cherry Orchard*) ten years into the future, with all the specific context adapted to 2029. On the other hand, it is far more interesting and challenging to assume how a sequel of the play will be 10 years from now. The fictionalization of the narrative lines in the sequel is providing more ways of meeting the audience's needs and expectations.

To conclude, the sequel may also be regarded as a possible way to repeat and expand a cultural pattern. The forced continuations and the excessive use of the techniques it uses may oversaturate the market (the audience), turning into a cliché, so exceptional writers are needed (if the original writers are not available). As for the story around the story, the reenactment of certain classical narratives in world literature and theatre – this is a great subject for a new analysis. The sequel may equal money (as profit is important) and larger audiences, but it also equals the constant expansion and exploration for narrative lines and new stories within a system of widely-known cultural connections and references.

## Bibliography

- FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. In *The Standard Edition of Complete Psychological Works*, translated by James Strelley. Hogarth, London.
- CAROLYN, Jess-Cooke. *Film Sequels. Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh International Press, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. *Theory and History of Literature*, Volume 10, University of Minnesota Press, Minneapolis.





# GÂNDURI PENTRU UN POSIBIL VIITOR ACTOR

---

**Diana Fufezan**

Conf. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**DIA**

**Diana Fufezan** este actriță a Teatrului Național „Radu Stanca” Sibiu din 2001, a colaborat cu unii dintre cei mai prestigioși regizori din țară și străinătate, având roluri importante în peste 40 spectacole. A participat la numeroase festivaluri naționale și internaționale de teatru, a fost cu spectacole în selecția oficială a renumitelor festivaluri de la Edinburgh și Avignon. Face parte din distribuția spectacolelor premiate UNITER: *Othello?!*, *Nora*, *Ultima zi a tinereții*, *Călătoriile lui Gulliver*, *Povestea printesei deocheate*. În 2010 a obținut titlul de doctor în arta actorului la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică București cu teza *Actorul în sfere creației scenice în contemporaneitatea culturii spectacolologice*. Conf. univ. dr. la Departamentul de Artă Teatrală a Universității „Lucian Blaga” Sibiu, predă cursuri de Arta Actorului.

**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.**  
[diana.fufezan@ulbsibiu.ro](mailto:diana.fufezan@ulbsibiu.ro)

**ABSTRACT**

The article proposes a brief analysis of the main conditions an aspirant must fulfill in the actor's profession. The power of an actor to become someone else exerts a fascination on the one who looks but also on the one who does it. The appropriation of an interior technique correlated with the mastery of the exterior technique is the key to accessing this magic of transformation, the only way that can make the amateur an take towards professionalism.

**KEYWORDS**

Imagination, will, availability, interior technique, exterior technique

Teatrul e domeniul artistic cel mai ușor de abordat de amatori, ca și unele jocuri sportive, deoarece obiectivele acestora sunt relativ simple și larg accesibile.

Practicat din plăcere și dezinteresat, amatorismul teatral se constituie într-o formă utilă și specifică de cultură ce merită interes și respect pentru sinceritate. Stângăcia și naivitatea expresiei devin calități prin care s-au perpetuat moduri specifice comunităților culturale unde s-au distilat, din timpuri arhaice, forme artistice de o neasemuită frumusețe, originalitate și bogătie de semnificații, îmbinând genuri fără granițe, distințe între ele, păstrând și prelungind, până în zilele noastre, frumusețea și misterul unor ritualuri cântate, dansate și dialogate, care nu o dată ajung la sublim prin puritatea credinței, prin simplitate, prin impecabilul gust estetic, prin laconismul și densitatea ideilor, precum și prin rigoarea expresiei. Bradul, Ursitoarele, dansurile cântate ale fetelor de la Căpâlna, dialogurile nuntașilor, bocetele, jocurile cu strigături ale flăcăilor, caprele, jocul măștilor „urăților” de la Neamț și, nu în ultimul rând, Teatrul Nescris din comuna Șanț (Bistrița Năsăud) sunt exemple de performanțe prin care omul de rând, amatorul, are acces la cele mai rafinate forme ale artei și care se arată a fi una din căile spre sublim. Lucrul făcut de om se sfîrșește prin sinceritate și credință și, peste toate, ne arată cum se pot descătușa harul și lumina pe care o poartă spiritul comun unei întregi seminții. Însă de îndată ce își pierde motivația inițială a gestului artistic, îndată ce își pierde candoarea, naivitatea, puritatea sincerității expresiei, amatorul devine veleitar, devine diletantul care profesează iluzia că „știe” și „poate” orice. Imitând profesionalismul, dar lipsindu-i competența, cunoașterea principiilor, a regulilor și criteriilor specifice, diletantul se va găsi întotdeauna la periferia artei. El e străin de rigoare estetică, de semnificație. „Teatrul, nu este o disciplină științifică, și mai puțin încă arta actorului. Cu toate acestea, teatrul și în special arta actorului nu pot să se bazeze – după cum sublinia Stanislavski – numai pe inspirație sau pe alți factori atât de imprevizibili ca explozia unui talent, dezvoltarea bruscă și surprinzătoare a posibilităților creațoare etc. De ce? Pentru că, spre deosebire de alte discipline artistice, creația actorului este imperativă, adică situață într-o perioadă de timp determinată și chiar la un moment precis. Un actor nu poate aștepta nici venirea talentului, nici momentul inspirației.”<sup>1</sup> În opinia lui Grotowski, condițiile esențiale

ale artei actorului, care trebuie să facă obiectul unor cercetări metodice, sunt:

a) A stimula un proces de auto-revelație, mergând până în adâncul subconștientului, canalizând apoi această stimulație pentru a obține reacția dorită;

b) A ști să se articuleze acest proces, să se disciplineze și să se convertească în semne. În termeni concreți, aceasta înseamnă a construi o partitură ale cărei note sunt micro elemente de contact, reacții la stimulații lumii exterioare: putem să o numim „a da și a lua”;

c) A elimina din procesul creator rezistența și obstacolele datorate propriului său organism, atât fizic cât și psihic (amândouă formând un întreg).<sup>2</sup>

Meseria de actor fascinează. Cățî tineri nu sunt tentați să aleagă această profesie pentru că se simt atrași de ideea de a fi pe scenă, de a se arăta, de a avea succes, de a deveni cunoscuți etc.? Lungul și sinuosul drum al trecerii de la amatorism la profesionalism începe odată cu acceptarea ideii că actoria este un mod de viață. Si pentru a adera la el este necesară existența unor date native, doar ele motivând educația – deci dorința de a păsi pe un drum care ține căt viață:

- Pasiunea – un element important ce ar trebui să fie conținut de cel care dorește să îmbrățișeze profesia de actor – este o dorință prelungită care se bazează pe cunoaștere lucidă și obiectivă;
- Imaginația – atât de necesară acceptării situațiilor propuse;
- Empatia – putința individului de „a se pune în loc”, de a deveni o clipă celălalt, sau altcineva, în altă situație;
- Cultura – completează experiența de viață limitată, în anii tinereții. Cultura selectivă necesită un nativ spirit de observație. Natura, societatea și strada nu sunt altceva decât mari cărți de cunoaștere și educație pentru cel care este dăruit cu minunatul spirit de observație.

Puterea de concentrare pe temă și scop – este putința de a rămâne pe o idee sau pe o imagine mai mult timp. De cele mai multe ori, aceasta duce la capcana crispării din dorința de concentrare și atunci trebuie să înțelegem concentrarea ca pe următorul pas – după relaxare. Relaxarea și concentrarea trebuie să fie volitive, deci, și astfel ajungem la Voință. Doar voința corelată cu pasiunea, susținută de imaginație, dublată de înțelegere va conferi actorului forță necesară. Cu alte cuvinte, numai susținută de capacitatea ludică, găsind în joc un scop și o bucurie,

1 Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*. Traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Unitext, București, 1998, p. 59.

2 *Ibidem*, p. 60.

voința devine un aliat prețios. Un alt element important este trupul celui care vrea să devină actor. Fiind propriul instrument – cu care va lucra toată viața – se înțelege necesitatea normalității și funcționarea deplină. Sănătatea este esențială în teatru, pentru că nicio altă meserie nu leagă mai strâns activitatea fizică de cea intelectuală ca meseria de actor. Vocea este la fel de importantă ca și trupul. Urechea permite comunicarea nuantății. Actorul care nu posedă un bun organ auditiv, nu va reuși să se pună în acord cu semnificația pe care dorește să o dea unei replici. Dar nici cel care posedă ochi inexpressivi nu va reuși să convingă. Prin urmare, toate aceste calități sunt necesare celui care dorește să treacă pragul amatorismului.

Dar mai există ceva: puterea de a te pune la dispoziție. A deveni actor include și învățarea subordonării în fața celor care vor construi o lume inedită, folosindu-se de tine. Actorul trebuie să accepte cu bucurie contopirea în textura unui rol – cu scopul de a permite nașterea nu numai a personajului, dar și de a contribui la construcția unei lumi al cărui servitor va trebui să fie. Nu oricine are stofa necesară pentru a-și asuma modestia într-o lume a orgoliilor și anonomatul într-o profesie care – paradoxal – este prin definiție publică. „Există vanitate, deseori lăudabilă, dar vanitate, în cazul actorului. El ignoră personajul, forță acestuia, viața virtuală mult mai mare și mai eficace decât propria viață, efemeră și tranzitorie, decât forță sa umană limitată. Cea a personajului este imensă și nemuritoare”<sup>3</sup>

Actorul trebuie să fie în „căutarea disponibilității pentru a juca. Stare interioară, atitudine, înclinația sensibilității, orientare fizică și morală a inimii și a corpului. (...) Despre acest lucru trebuie prevenit: de această modalitate de a se comporta față de el însuși și față de personaj, în care propriul «eu» trebuie să se diminueze, să se șteargă pentru a lăsa personajul să acționeze asupra «propriului sine». Este acest «sine» cel pe care trebuie să-l obțină.”<sup>4</sup>

„Ce e important, este starea de spirit, atitudinea interioară, spirituală, un fel de a fi în interior, o dispoziție spre, o orientare ce pune ființa în suspensie, într-o așteptare anume, specială, o așteptare diferită de oricare alta, o posibilitate și o devenire care le exclude pe altele.”<sup>5</sup> În orice altă artă, creatorul, materialul, unealta și însăși opera de artă – rezultanta întregului proces de creație – sunt separate unele de altele și, pe lângă aceasta, cele trei din urmă se află în afara personalității creațoare.

Numai în arta actorului atât personalitatea creațoare, cât și materialul, unealta și însăși opera de artă sunt întrunite în unul și același obiect, și chiar organic nu sunt în stare să se separe una de celaltă. Și dacă pentru stăpânirea oricărei arte sunt necesari ani îndelungăți de studii și o practică permanentă și neîncetată, ce plenitudine de voință, muncă și antrenament ar fi necesare pentru ca să înveți să stăpânești cea mai grea, cea mai complicată și cea mai încăpățânată artă, aceea a actorului? Căci, dacă la fiecare artă, ești liber să-ți alegi întotdeauna materialul (lut, marmură, argint, stofă, penelul sau vopseaua etc.), în arta teatrului ești legat de materialul tău și numai din el poți crea figurile care urmează să se nască prin tine. Pe deasupra, acest material este foarte încăpățanat, e supus tuturor întâmplărilor posibile, e schimbător. Ce măiestrie, ce neobosită vigilență, ce grijă trebuie să posede actorul pentru a supune materialul muncii sale creațoare, pentru a-l determina să îmbrace supus formele necesare și adeseori să le păstreze mai mulți ani?

La această întrebare: care este materialul actorului? – s-au dat diverse răspunsuri: textul, pauza, imaginea, trupul, vocea; s-a ajuns la a se răspunde cu: spectatorul. Când actorul lucrează cu cuvântul (textul), teatru este simfonic, bazat pe sonoritate. Calitățile actorului sunt ambitusul și decibeli... Bineîntele că aceste calități sunt necesare – o voce frumoasă, o dicție clară, un trup proporționat și expresiv – doar că ele nu sunt suficiente, pentru că actoria este un mod de a gândi. De aici s-ar putea trage concluzia că materialul actorului este gândul. Gândul conține energia care ia locul impulsului exterior, care conduce. Gândul coherent este necesar de a fi studiat și educat. Poate diferența majoră dintre un amator și un profesionist constă tocmai în educarea gândului, căci ființele libere de calcul sau gând nu pot să fie actori decât în mod inconștient. Ele pot servi ca exemplu, pot deveni material de studiu. Gândul educat presupune experiență de viață, cultură și, în cele din urmă, imaginea subordonată.

Pentru actor reprezintă o greutate însemnată și această nedespărțire de opera de artă creată de el. Pe când orice alt artist, atât în decursul muncii, cât și după terminarea sa, are puțină de a vedea, asculta și observa fizic opera sa în orice clipă, căci poate schimba unghiul de vedere, distanța și lumina după dorință, actorul este lipsit de această posibilitate atât de importantă. Pentru a nu fi condamnat la „orbire” în această privință, trebuie să dezvolte în sine un al doilea văz și lângă eul său creator,

3 Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1956, p. 95.

4 *Ibidem*, p. 94.

5 *Ibidem*, p. 96.

un al doilea eu, invizibil, dar care vede. Fiecare alt artist are posibilitatea de-a lăsa deoparte pentru o vreme unealta – pensula, dalta, instrumentul – atunci când emoția necesară tace și voința de creație i se odihnește pentru a aștepta astfel un moment prielnic pentru muncă. Actorul, chiar și la repetiții, în timpul cărora se naște forma scenică propriu-zisă, din cauza caracterului colectiv al artei sale, este lipsit de această libertate. Pentru a nu opri procesul colectiv de creație, trebuie să știe să-și stimuleze voința de creație și să-și provoace emoțiile necesare în orice clipă. Într-o măsură mult mai mare, acesta este cazul și pentru spectacol, când, la o oră fixată dinainte, începe cursul inevitabil al reprezentăției. Deși la reprezentăție actorul aduce cu sine o formă scenică deja finisată, pentru a o aduce la viață, actorul refac tot procesul interior care l-a determinat să ajungă la acea formă. De aceea, actorul trebuie să dispună în mod suveran nu numai de unealta și de materialul său, ci și de voința sa de creație, trebuie să poată trezi în sine în orice moment toată gama necesară de emoții. Din aceasta rezultă pentru actor necesitatea categorică de a-și domina nu numai tehnica exterioară care-i permite să acorde forma dorită operei scenice plăsmuite, adică figuri scenice, ci și tehnica interioară care-i permite în orice moment să satureze această formă cu emoțiile care o pricinuiesc.

Două tehnici, cea exterioară și cea exterioară, stau la baza artei teatrale, ele înving toate greutățile din calea devenirii noului actor. Tehnica interioară a actorului constă în dezvoltarea voinței și fantaziei sale creatoare, în capacitatea de a produce prin farmec o plăsmuire scenică voită și de a stăpâni emoțiile necesare. Drumul spre tehnica aceasta se găsește mai ales prin improvizare. Tehnica exterioară a actorului constă în capacitatea de a valorifica propriul material. Căci asupra spectatorului nu are efect numai emoția adevărată a actorului, ci și tremurul nepotrivit al picioarelor, adică o formă nejustă desfigurează însăși plăsmuirea artistică și-i dă trăsături pe care actorul nu a intenționat să le dea. Actorul trebuie deci să-și stăpânească materialul, să-l cunoască, să-l iubească și să-l dezvolte, în aşa măsură încât să se supună mlădios și statornic voinței sale.

Toți actorii, fără excepție, își iau hrana sufletească după anumite legi stabilite de natură: ei păstrează în memoria lor intelectuală, afectivă și musculară impresii sau senzații pe care le prelucrează cu fantazia lor artistică. Această muncă de transfigurare aduce la formarea unei imagini artistice plină de vitalitate latentă, care-i intră actorului

în sânge, după un proces firesc, cunoscut. Actorul parcurge, în vederea realizării rolului, o perioadă de pregătiri filologice, studiază, cercetează, își formează un punct de vedere propriu – interpretează deci materialul literar, dar nu se oprește aici. El depășește principiul interpretării lucrului deja existent pentru a împlini obiectivul specific ce abia urmează să fie creat și nimeni nu poate prevedea cum va fi. Pe lângă subiectul autorului, dar pornind de la acesta, actorul autentic își descoperă și dezvăluie propriul său subiect, diferit ca materie. „Calea spre celălalt – spre orice personaj – trece prin mine însuși, spune Ion Cojar în *a sa Poetică a artei actorului*, numai fiind eu însuși pot fi ceilalți posibili din mine”. Viola Spolin în *Improvizații pentru teatru – indreptar tehnic* recomandă ascuțirea întregului aparat senzorial, eliberarea de orice idei, interpretări și accepții preconcepute pentru dobândirea capacitații de a stabili un contact direct și proaspăt cu mediul creat, obiectele și oamenii din el. Experiența vieții – susține ea – este singura activitate pentru acasă. Universul oferă materialul pentru teatru. Cunoașterea acestuia și a locului propriu în cadrul lui, duce la dezvoltarea artistică a individului.

Efemeritatea operelor vii ale actorului îi oferă posibilitatea permanentei depășiri de sine, obligându-l să nu se cramponeze de un singur mod de a cucerii succesul, ci de a se confrunta cu alte date care îi sunt ridicate obiectiv de factori externi care depășesc individualitatea lui. Actorul este întotdeauna dependent de altul, fiindcă nu creează singur – decât în cazuri excepționale. Tot potențialul său creativ se intercondiționează cu cerințele obiective. Problema pe care o ridică dubla existență a actorului, ca om și ca operă, nu poate fi rezolvată decât prin luarea în considerație că arta actorului nu poate exista în niciun caz în afara omului capabil să-și modifice o parte din ființa sa (cea a existenței cotidiene) prin performanța sa în materie de întruchipare a conduitelor imaginare. Iluzia pe care o creează actorul nu este „perfectă”, această realitate nu constituie, desigur, în niciun caz un defect, cât timp frumosul din artă este creat pe baza existenței umane. „Energia noastră vitală inconștientă, subzistând separat de conștiința individuală și infailibil instinctivă, reflectă latura divină a naturii noastre umane, dar numai transmutând-o pe ea prin lucrarea noastră conștientă în forma superioară a superconștiinței intuitive vom izbuti să obținem cândva darurile magice care constituie răsplata căutării”<sup>6</sup>. Căci ce altceva dacă nu căutare se află în miezul artei

6 Heinrich Zimmer, *Regele și Cadavrul*. Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 50.

actorului? – căutare spre sine. Arta actorului este un mod de a fi, un mod de a gândi. Dar asta nu înseamnă ca fiecare gând are puterea magică de a modifica existența? Ce magie trebuie să se emane din toată această alchimie a gândurilor! „Noi suntem răspunzători pentru acest proces de o viață ce constă în construirea propriului nostru eu.”<sup>7</sup>

„Învățați prin voi însivă care sunt limitele voastre personale, propriile voastre obstacole și felul în care puteți să le depășiți. Apoi orice ați face, faceți-l până la capătul ființei voastre”<sup>8</sup> În viața cotidiană, „dacă” este ficțiune, în teatru „dacă” este un experiment ce duce la adevăr. A juca cere multă muncă. Dar când munca e trăită ca joc, atunci nu mai e muncă.

Jocul e să joci.

## Bibliografie

- COJAR, Ion, *O poetică a artei actorului*, ediție publicată de revista „Atelier” a UNATC, București, 2001;  
 GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unitext, București, 1998;  
 JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1956;  
 ZIMMER, Heinrich, *Regele și Cadavrul*, Editura Humanitas, București, 1994.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>8</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 116.



# CONSTELAȚIILE INTERIOARÉ CĂTRE O FORMALIZARE ANALITICĂ A ARTEI ACTORULUI

**Eugen Gyemant**

Lect. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**bio**

Începând cu anul 2018, **Eugen Gyemant** este lector al Facultății de Litere, Departamentul de Artă Teatrală din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu. În anul 2018 a susținut teza de doctorat cu titlul „Universul regizoral: Liviu Ciulei” la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București. A absolvit în 2008 studii de regie de teatru la aceeași universitate, iar în 2010 a absolvit studii masterale în artele spectacolului de teatru, tot la U.N.A.T.C. Din 2008 până în prezent, a realizat regia a 29 de spectacole în teatre de stat și independente, prezentate la festivaluri naționale și internaționale.

**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.**  
[eugen.gyemant@ulbsibiu.ro](mailto:eugen.gyemant@ulbsibiu.ro)

**ABSTRACT**

The basic concepts used by the actor are: the problem, the purpose and the theme. Together they form a coherent system that we have called an inner constellation. We defined the problem as the unchanging component of every role. The purpose must always follow the equation: I want to make x feel y. A common mistake is to formulate the purpose in the equation: I want to feel y. The themes are decisions to act in a certain way towards achieving our purpose and they must be formulated as verbs that signify an emotional action in relation to another character.

**KEYWORDS**

Problem, purpose, themes, constellation, dramatic coherence

Pe parcursul experienței mele ca student în domeniul artelor spectacolului am resimțit frecvent senzația că mare parte din concepțe și instrumentele cu care lucrăm sunt învăluite într-un mister pe care nu mi-l puteam explica decât ca impostură. Fragmente din scrierile teoretice ale unor autori cu sisteme diferite se amestecau pentru a furniza mai tot timpul materialul pentru formularea observațiilor critice, dar rareori reușeam să surprind utilitatea pozitivă a unui termen sau altul.

În studiul pentru lucrarea mea de doctorat<sup>1</sup> am folosit spectacolele lui Liviu Ciulei ca un material pe baza căruia s-ar putea extrage o parte din instrumentele fundamentale și specifice ale regiei de teatru. Din dorința de a imprima lucrării un caracter propriu domeniului pe care îl studiasem și de a evita o lucrare monografică sau strict teatrologică, mă hotărâsem și promiteam inițial ca analiza operei lui Ciulei să fie realizată cu mijloace și instrumente specific regizorale. Dar întrebarea imediat următoare a fost: care sunt acestea? În consecință, după exemplul lui Adolphe Appia<sup>2</sup>, care se întreba cu o sută de ani în urmă ce diferențiază artele spectacolului de toate celelalte arte și în ce mod putem contrazice stereotipul că acestea ar fi un sincretism între diferite alte domenii, am încercat să deschid problema specificității regiei de teatru în cadrul artelor spectacolului. În ce anume constă caracterul propriu al regiei? Cu ce se ocupă în realitate regizorul și care sunt instrumentele sale. Pentru a-mi susține observațiile, am folosit exemplul spectacolelor lui Liviu Ciulei, și el preocupat de aceste întrebări fundamentale.

Pe parcursul acestui an am avut șansa întâlnirii cu două generații de studenți ai Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, iar lucrul cu aceștia m-a obligat să fac constant un efort de formulare a unor principii pe care practica le presupune de multe ori ca de la sine înțelese, dar care, în realitate, sunt înțelese vag, confuz, mistic, banal sau deloc. Pentru că teatru utilizează ca material situații din viață și comportamentul uman în general, limbajul tehnic pe care îl folosim este înțesat de termeni fie din viață cotidiană, fie pur și simplu de bun simț. În lucru, și după o experiență mai mult sau mai puțin îndelungată actorii și regizorii încep să înțeleagă intim sensul unor termeni aparent lipsiți de adâncime. În același timp domnește pretutindeni un spirit romantic de dispreț față de ordine, metodă sau omogenitate, iar termenii sunt folosiți în multe feluri, cu multe sensuri, uneori mai propriu, alteori mai puțin. Pentru Tânărul actor, însă, cred că este esențial să înțeleagă limpede care sunt

concepțele cu care operează. Scopul nu este să transformăm toți actorii în teoreticieni, nici să antrenăm echipe de analiști comportamentali. Dar un antrenament în formularea gândurilor intime ale personajelor este o etapă esențială pentru formarea lor. Iar, pentru o formulare limpede, trebuie clarificate, în primul rând, relațiile dintre propriile gânduri și morfologia acestora. Am putea numi acest domeniu o gramatică a interiorului personajului, pentru că, în acest spațiu pe care actorul trebuie să îl înțeleagă și să îl controleze, se poate observa că întâlnim mereu aceleași părți componente. Ele au funcții precise și se determină reciproc, ca organele interne, dar în niciun caz într-o formă tot atât de însăpământător de complexă. În lucrul împreună cu studenții pe parcursul acestui an, am reușit să identificăm, să definim și să caracterizăm trei componente ale unui sistem organic al interiorului unui personaj. Ele nu sunt idei noi – le-am întâlnit frecvent în practică, dar întotdeauna cu un grad ridicat de confuzie. Așa că, în spiritul didactic al unei nevoi de claritate și coerentă, am căutat să ajungem la o definire cât mai limpede a acestora. Ele sunt așa-numitele: problema, scopul și temele. Împreună, acestea formează constelații coerente dramatic, care comunică spectatorului un sentiment de claritate și identificare.

Metodele de actorie au explicitat de mult aceste concepțe, și totuși, asemenea problemelor teologice, s-ar părea că nimănuii nu-i e foarte clar, până la urmă, nimic. Principala sursă rămâne Stanislavski<sup>3</sup>, cu întreaga tradiție care l-a comentat, dezvoltat și aplicat în diferite forme și orice demers de acest tip nu va reuși pentru multă vreme să fie mai mult decât un comentariu pe marginea Sistemului. O carte pe care am găsit-o deosebit de utilă a fost lucrarea lui Judith Weston – *Directing actors*<sup>4</sup> – lucrare ce a constituit inspirația fundamentală pentru propriile mele eforturi de formulare și reformulare. Cred cu tărie în utilitatea formalizării metodei, inspirat de domeniul analizei tranzacționale, al cărui autor este Eric Berne. În lucrarea sa principală de psihiatrie – *What do we say after we say hello*<sup>5</sup> – am descoperit un model extrem de satisfăcător pentru inclinațiile mele proprii către iluzia că am putea modela matematic „nemodelabilul”. Ideea că putem formaliza comportamentul uman în scheme matematice sau logice și că asta nu reduce cu nimic misterul din spatele lui m-a inspirat să cred că am putea aplica același principiu și la domeniul mai restrâns al comportamentului scenic. Astfel, ca un prim pas către studii mai aprofundate care ar avea ca scop reducerea la câteva formule cât mai

1 Eugen Gyemant, *Universul regizoral: Liviu Ciulei*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Sibiu, 2017.

2 Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, Editura UNITEXT, București, 2000.

3 Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*. Traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2013.

4 Judith Weston, *Directing Actors*, Michael Weise Productions, 1996.

5 Eric Berne, *What do we say after we say hello*, Transworld Pub, New Ed edition, 1975.

sintetice a întregului complex al artei actorului, urmează aici observațiile obținute în practică legate de primele componente ale rolului unui actor: ce este problema, cum se formulează un scop, ce sunt temele, în ce relații se află toate acestea unele față de altele și de ce nu poate fi altfel.

Când vorbim despre problema unui personaj ne referim la stratul cel mai adânc la care acesta are acces. Ceea ce în limbajul de lucru este numit „problema” este un amestec de emoții interpretate în conștiința personajului și proiectate ca o disfuncție tragică a lumii în care acesta este condamnat să existe. Felul în care ajunge să formuleze aceste gânduri determină în mare măsură toate celelalte componente ale rolului. Din acest motiv, este foarte important ca termenii să fie clarificați. Trebuie făcută distincția între problema și problemele personajului. Tendința va fi întotdeauna de a include în formulare mai degrabă problemele, decât „adevărata” problemă, care ar trebui să constituie problema tuturor problemelor. Dacă toate problemele unui personaj s-ar reduce la una singură, care ar fi aceasta? Trebuie să ne imaginăm că am putea oricând opri spectacolul și l-am putea întreba pe oricare personaj: „Totuși, nu te supără, care e problema ta?” Răspunsul trebuie să fie formulat de către actor, iar formularea pe care o alege determină unicitatea creației sale. Problema este, de asemenea, partea cea mai intimă care îl leagă pe actor de personaj – este locul unde aceștia se întâlnesc și prin care actorul creează și se exprimă pe sine. În toate celelalte aspecte, actorii sunt obligați să respecte și să exprime interiorul altor creatori. Vorbele sunt ale dramaturgului; mișările, de multe ori, intențiile, scopurile, temele sunt ale regizorului; imaginile, hainele și lucrurile sunt ale scenografului; iar emoțiile ale publicului. Rămân puține elemente de creație la dispoziția actorului – propriul corp, atenția, imaginația și acel lucru care îi determină toate acțiunile fizice sau reale – problema. În formularea acesteia trebuie să respectăm anumite reguli. Problema unui personaj este acea parte din structura lui care nu se modifică niciodată pe parcursul spectacolului. Nu se schimbă și nu se rezolvă niciodată. Ea trebuie să țină personajul activ – este motivația cea mai adâncă la care poate avea el acces, aşa că, dacă s-ar rezolva, ar pune punct rolului. Personajul nu ar mai avea niciun motiv să continue să acționeze și ar dispărea pur și simplu sau s-ar transforma în decor, cum se întâmplă, din nefericire, cu atâtia actori în atâtea roluri în care problema este minoră, confuză și ușor de rezolvat. Când încercăm să o definim trebuie să ne alegem cuvintele în aşa fel, încât spectatorul inopportun, care a întrerupt reprezentația pentru a ne întreba care e problema noastră, să nu ne mai poată răspunde mai departe, dându-ne soluții.

La fel ca un om care e întrebat care e motivația ascunsă pentru toate acțiunile sale, nu avem voie să fim sinceri și înțelepti. Ceea ce gândim că e problema noastră nu

e totuști cu ceea ce resimțim ca o problemă fundamentală. Din acest motiv, una din erorile frecvente este un răspuns psihanalitic la această întrebare. Dar problema unui personaj nu este o traumă din copilărie sau refuzul de a accepta o soluție comportamentală validă. Traumele personajului pot fi interesante pentru înțelegerea lui, dar sunt inutile în asumarea rolului pentru că fac parte dintr-un strat mai adânc decât problema – un strat de care personajul nu este conștient și, deci, pe care actorul nu îl poate juca. Problema decurge din aceste ape întunecate de dedesubt, dar este ceva diferit față de ele. De multe ori este un răspuns, o soluție la emoțiile și conflictele inconștiente – o soluție, după cum se înțelege, nefericită. Ea este forma în care se manifestă la suprafață materialul reprimat. De asemenea, din afară, am putea de multe ori observa ce nu face bine personajul și poate am fi tentați să îi dăm sfaturi. Aceste sfaturi bine intenționate ajung, de multe ori, să fie formulate ca reproșuri, iar reproșurile rezultate ajung să se substituie problemei. „Problema personajului este că nu face x în situația y.” Dar acest tip de formulare nu descrie o problemă, ci refuzul unei soluții. Acest tip de abordare nu ne va ajuta să ne asumăm problema personajului, ci va sublinia numai diferențele și lipsa de comunicare dintre noi și el.

Un alt termen folosit în practică, dar de multe ori ca un substitut pentru concepție cu o funcție diferită, este cel de „scop”. Acțiunea trebuie să fie direcționată către un scop. În forma critică, actorilor li se spune frecvent că acționează „în sine” – adică fără scop – sau că scopul este neclar. Senzația de claritate a scopului se obține prin precizia formulării, la fel ca în cazul problemei. Scopurile sunt întotdeauna de forma „vreau ca x să simtă y”. Un scop decurge din ceea ce personajul își imaginează că ar putea constitui o soluție la problema sa fundamentală. Dacă ar putea să atingă scopul respectiv, poate ar exista o sănătatea că problema să se rezolve. Bineînțeles, toate scopurile sunt iluzorii. Atingerea vreunui dintre ele de către vreunul dintre personajele inventate de oricine vreodată nu va rezolva o problemă, cătă vreme problema a fost bine formulată, pentru că, după cum spuneam mai devreme, problema nu se poate rezolva niciodată. Dacă e o problemă rezolvabilă, nu e o problemă reală. Astfel, în angrenajul tragic din care e alcătuit orice personaj, una din componente este futilitatea scopurilor pe care le urmărește. „Dacă aş putea să îl fac pe x să simtă y, poate problema umanității sau a lumii sau a universului s-ar putea rezolva.” Personajul se confruntă, deci, cu două posibilități. Fie reușește pe parcursul piesei să își atingă scopul, caz în care trebuie să realizeze faptul că problema a rămas neschimbată și nerezolvată, fie nu reușește din varii motive, urmând să încerce la nesfârșit sau, mai bine zis, până la sfârșitul spectacolului, pe căt de frustrant pentru el, pe atât de satisfăcător pentru spectatori. Dacă scopul este atins, problema

rămânând constanta rolului, personajul este obligat să găsească o altă soluție și, deci, un nou scop. Motivul pentru care scopul poate să nu fie atins este interacțiunea cu ceilalți, care au fiecare problema și scopul propriu, iar acesta de cele mai multe ori se ciocnește de al nostru – caz în care vom continua să luptăm pentru scopul nostru, fără să ajungem vreodată să descoferim tristul adevăr că, dacă ne-am fi îndeplinit scopul, am fi fost dezamăgiți, pentru că o problemă în sensul structurii unui rol nu poate, prin natura sa, să fie rezolvată, orice scop am căuta. Pentru a ajunge la unul din aceste scopuri atât de inutile, trebuie să acționăm. Termenul de acțiune are un dublu sens, unul minor în domeniul care ne privește – cel de acțiune fizică – și unul major, adică acțiunea emoțională asupra celuilalt. Acțiunea fizică este mult mai aproape de produsul final al procesului, ea exprimă vizibil mare parte din toată constelația formată din problemă, scop și temă. Este o imagine a acestei structuri în același sens în care cineva ar picta un peisaj al propriilor emoții. Am putea spune că acțiunea fizică este o metaforă a celei reale.

Acțiunea interioară, relatională se desfășoară conform unei teme. Tema unei acțiuni este modalitatea de a ajunge la un scop sau opțiunea pe care o face un personaj pentru a-l face pe x să simtă y. Temele se pot dovedi la fel de ineficiente ca finalitatea lor, în sensul în care opțiunea mea pentru o anumită acțiune în raport cu celălalt poate să eșueze în a-l face pe x să simtă y din diferite motive. Fie nu îl cunosc suficient de bine pe x, încât să înțeleg ce anume l-ar face să simtă y în situația în care se află; fie nu cunosc suficient de bine situația în care se află. De cele mai multe ori tema sau tipul de acțiune pentru care am optat îl va face pe x să simtă z, nu y, ceea ce va fi la fel de ineficient în a-mi rezolva problema, cum ar fi fost dacă aş fi reușit să îl fac să simtă y, dar eu nu voi ști asta decât în momentul în care îmi voi atinge scopul de a-l face pe x să simtă y, iar atunci singurele mele opțiuni vor fi: fie să îl fac pe x(1) să simtă y; fie să îl fac pe x să simtă y(1). Matematic mai există și varianta în care, după ce l-am făcut pe x să simtă y și am realizat că asta nu mi-a rezolvat problema, mă hotărăsc să îl fac pe x(1) să simtă y(1), în speranța că poate asta va funcționa. Dar acesta ar fi un comportament prea puțin nevrotic și, deci, irecognoscibil de către spectatori ca fiind verosimil. Tragedia comunicării teatrale ar putea fi tocmai aceasta: oamenii nu sunt pregătiți să accepte ca real altceva decât comportamentul disfuncțional.

Pentru cititorul care deține noțiuni de bază de psihologie, va fi clar faptul că nevroticul va prefera să nu se îndepărteze prea tare de tiparul său comportamental sau, în termeni de analiză tranzacțională, de scenariul său. Odată ce scopul a fost atins și a reușit să îl facă pe x să simtă y și, cu toate astea, problema sa nu s-a schimbat și nevoia de a face ceva în privința

asta a rămas aceeași, el va alege fie să facă pe altcineva să simtă lucrul respectiv, în speranța că poate asta va rezolva totuși problema, fie să facă aceeași persoană să simtă altceva. În terapie, actorul învață că se poate desprinde cu totul și că poate încerca să facă pe altcineva să simtă altceva, ceea ce constituie un prim pas către o înțelege diversitatea de opțiuni și a câștiga o independență față de problemă. Dar rolul actorului nu este să vindece personajul și nimeni nu vrea să vadă spectacolul vindecărilor miraculoase. În secolul XXI se presupune că lumea vine la teatru pentru adevăr, pentru că realitatea s-a dovedit a fi o escrocherie suficientă. Dacă un personaj și-ar schimba atât de radical comportamentul, nu ar crea decât confuzie și o senzație de neverosimil.

Pentru a descrie satisfacția resimțită de către spectator și acceptarea pe care o oferă făcătorii din scenă vom folosi termenul de coerentă dramatică. El se poate substitui cu coerentă nevrotică, adică cu senzația stranie că într-o lume în oglindă, nevroticul este cel care are dreptate. Este foarte interesant de studiat mecanismul care ne face să nu putem accepta ca verosimil decât un comportament marcat de repetitivitate. Analiza tranzacțională se bazează pe principiul că oamenii sunt prizonieri propriului scenariu de viață, condamnați să joace veșnic aceeași dramă pe care și-au regizat-o singuri în jurul vârstei de cinci ani, mereu în căutarea unor actori potriviți și dispusi să le ofere emoțiile despre care au hotărât odată că sunt singurele care merită să fie trăite. Una din aceste emoții este cea de claritate. Convingerea că vedem dincolo de multitudinea de factori care ar putea să influențeze acțiunile persoanelor la care ne uităm într-un spectacol de teatru și că le înțelegem motivațiile este strict necesară pentru a declanșa o identificare. Pentru asta avem nevoie de coerentă și nu orice tip de coerentă, ci doar o anumită formă foarte specială: coerentă dramatică. Ea face legătura între problemă, teme și scop și le transformă din elemente disparate, într-o constelație în care componentele se determină reciproc. Doar într-un astfel de sistem guvernat de o coerentă interioară dramatică sau nevrotică, spectatorul va putea identifica o asemănare cu realitatea pentru că emoția prin care descreză spectacolul este una de origine paranoică – iluzia clarității. Realitatea nu este coerentă și refuză să se supună capacitateilor umane de ordonare. Ea rămâne învăluită în mister și, așa cum râsul, în teoria lui Henri Bergson<sup>6</sup>, nu acompaniază decât „mecanicul placat pe viu”, psihologia trebuie să se rezume la studiul irealității și al unui comportament defect. Când viața îți oferă claritate, este momentul în care ești cel mai departe de realitate. Dar cum teatru pare să tindă mereu spre atitudini în oglindă, lipsa clarității produce în mod paradoxal o senzație de artificial. În practică, acea proprietate a unui sistem format dintr-o

6 Henri Bergson, *Teoria râsului*, Editura Polirom, Iași, 2013.

problemă, un scop și o temă de a produce o senzație de claritate, pe care am numit-o coerență dramatică se manifestă prin faptul că modificarea uneia dintre componente le alterează pe celelalte. În modelarea lor actorul trebuie să ia în considerare sistemul ca un întreg coherent și orice modificare în formularea unei părți trebuie verificată cu celelalte. De cele mai multe ori va fi necesară o modificare a acestora. Altfel e foarte probabil ca sistemul să își piardă coerență și să fie percepțut ca neclar și, deci, neverosimil – în ciuda faptului că, în realitate, intențiile, motivațiile, problemele, scoperile și chiar acțiunile oamenilor sunt departe de a ficlare, coerente sau chiar comunicabile.

Am mai numit sistemul o constelație, pentru că, deși prinse într-o structură aparent cauzală, pentru actor elementele trebuie să aibă prioritate egală. În geneza sistemului este logic să presupunem că primează problema, iar scopul vine ca o rezolvare a acesteia. Temele urmează scopului ca pași în realizarea lui. Dar aşa cum spectacolul nu este totușa cu psihanaliza personajului și nici nu își propune o terapie a acestuia, nu vom surprinde decât poate rareori procesul nașterii unui personaj. Mai des îl vom vedea deja în acțiune, ca un flux continuu între cei trei poli ai sistemului pe care îl întruchipează. Așa că actorul poate începe din oricare colț munca sa personală de descoperire. Iar recomandarea ar fi să înceapă de la elementul cel mai accesibil. Uneori e mult mai evident sau mai ușor de formulat scopul, decât problema unui personaj. Alteori intuiția ne duce direct la o temă, iar pe baza ei putem deduce un scop. Mai trebuie să observăm că nimic din componentele unei constelații nu aduc în discuție emoțiile proprii. Scopul se referă la declanșarea emoțiilor unei alte persoane sau grup de persoane; temele sunt acțiuni relationale care se repercuțează și sunt direcționate asupra unui partener; iar problema trebuie să excludă în formulare orice sugestie personală, pentru că, dacă problema este una personală, din punctul de vedere al spectatorului este rezolvabilă. O problemă rezolvabilă nu poate fi baza unui personaj dramatic, ci doar a unui om real plăcător care s-a nimerit pe scenă în timpul spectacolului. În momentul în care emoțiile proprii sunt incluse în formularea problemei, ea capătă aparență unei false probleme și provoacă în spectator emoțiile pe care le provoacă o falsă problemă. De asemenea, coerența dramatică nu mai are cum să se instaureze, pentru că un scop de tipul „vreau ca x să simtă y” nu are cum să fie greșit presupus ca fiind o soluție la o problemă legată de propriile emoții. Iar scopul ca parte componentă a unui sistem coherent dramatic trebuie să fie unul activ, adică direcționat asupra unui partener. În momentul în care scopul se formulează de tipul „vreau ca eu să simt y” senzația produsă este din nou, în mod paradoxal, una non-dramatică. De

această dată nu e o senzație de „prea real ca să poată fi verosimil”, ci una literară, de „prea puțin real,” o senzație de narativitate. Dacă scopul lui Othello este să afle dacă este înșelat (adică pe formula: „vreau ca eu să simt y” – în acest caz „vreau ca eu, Othello, să simt emoția confirmării presupunerilor mele”) nu facem decât să povestim ceva ce se înțelege oricum din informațiile folosite. Este o descriere a ceea ce spectatorul a înțeles deja. În plus, problema acestui scop devine una de tipul „problema mea este că nu știu dacă presupunerile mele sunt adevărate sau nu. Sunt tulburat.” Poate nu mai e nevoie să observăm că este o problemă personală, slabă, mult prea ușor de rezolvat și care se și rezolvă pe parcursul spectacolului, ceea ce încalcă regula de bază a unei probleme dramatice. Problema este acea parte din rol care nu se modifică niciodată. Ea rămâne elementul care ține activ fluxul dramatic. A recunoaște că problema este una legată de propriile emoții este, de asemenea, un comportament mult prea sănătos pentru a fi acceptat ca verosimil.

În final, dacă stranietatea polarității dintre real și verosimil riscă să diminueze cumva entuziasmul cititorului față de artele teatrului, în apărarea acestora, putem căuta o explicație în filosofia vremurilor în care au fost ele inventate. Poate demnitatea teatrului subzistă tocmai în gândirea aceluia filosof despre care stereotipul spune că „a alungat actorii din cetate”<sup>7</sup>. Poate artele dramatice nu sunt o oglindă a realității, pe care spectatorii nu sunt în stare să o accepte decât atunci când oglindeste comportamente nevrotice pentru plăcerea paranoică a privitorilor, ci dimpotrivă – ceea ce noi numim realitate este doar o palidă reflexie a adevărului. Poate aceasta să fie pricina pentru care ne apare atât de rar clară și inteligențială, și astă doar în clipele de ne bunie. Să ne consolăm cu gândul că realitatea doar reflectă adevărul, iar dacă teatrul e mai lăptită și mai coherent, poate că, pur și simplu, îl reflectă mai bine.

### Bibliografie

- APPIA, Adolphe, *Opera de artă vie*, Editura UNITEXT, București, 2000
- BERGSON, Henri, *Teoria râsului*, Editura Polirom, Iași, 2013.
- BERNE, Eric, *What do we say after we say hello*, Transworld Pub, New Ed edition, 1975.
- GYEMANT, Eugen, *Universul regizoral: Liviu Ciulei*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Sibiu, 2017.
- PLATON, *Opere*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
- STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*. Traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2013
- WESTON, Judith, *Directing Actors*, Michael Weise Productions, 1996.

<sup>7</sup> Ne referim, bineînțeles, la Platon, în dialogul său *Republica*. Platon, *Opere*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.



# RITUAL ȘI CORPORALITATE ÎN TEATRUL LUI KOFFI KWAHULÉ, *BINTOU*

**Diana Nechit**

Lect. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**DIA**

**Diana Nechit** este lector universitar la Departamentul de Artă Teatrală din Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. Este doctor în literatură franceză cu o teză despre teatrul lui Bernard-Marie Koltès. Arile ei de competențe vizează studiile teatrale, raportul dintre text și imagine, dramaturgia contemporană franceză și limba franceză ca limbă de specialitate pentru Artele Spectacolului. Scrie croniți și studii despre literatura dramatică, teatru și film în numeroase publicații academice din țară, dar și în reviste de specialitate. Este traducător de literatură dramatică franceză contemporană, având deja la activ mai multe texte publicate în antologii, dar și texte traduse pentru reprezentații montate în teatrele sibiene și din țară.

**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.  
diana.nechit@ulbsibiu.ro

**ABSTRACT**

The choice of the theme of this article derives from a dual motivation: the quality of writing and the theatrical exotism of a playwright who has long transgressed the space of a dwelling reception that does not get caught in the straps of an “African drama of French expression” the gallery of contemporary dramaturgy being translated into many languages, including Romanian. Although the obvious specificity of the themes of his theater diminishes or censures somewhat the degree of representativeness, dramaturgy craftsmanship, the beauty of style draws him out of this local, sometimes obvious determinism.

This article has as a textual premise a text not as well-known as the texts that have at their core African Americanism in the United States, those musical pieces that made it famous, but a text inspired by the musical West Side Story, the version of ghetto, *Bintou*.

On the background of an urban tragedy that conflicts the new against the old, the tradition of emancipation, the heresies of urban violence, we are witnessing the consummation of the destiny of a thirteen-year-old female character, Bintou, *a wild flower of concrete walls*. To dismiss the patterns of a sociological reception, or to fit the female character into a provocative gallery of young females, by *Lolita* and *American Beauty* characters, we preferred to apply an interpretive grid that has at its core the character’s body, the dramaturgical valences of dance.

**KEYWORDS**

Koffi Kwahulé, *Bintou*, dance, body, ritual

Dacă majoritatea pieselor teatrale africane prezintă femeia în umbra unui personaj masculin, Bintou în piesa eponimă a lui Koffi Kwahulé (*Bintou*), este o figură centrală a acțiunii dramatice. Personajul feminin este cel care dă impuls și dinamizează acțiunea dramatică. Bintou - în această tragedie modernă despre condiția negritudinii în contextul exilului, dar și al conflictului dintre vechea orânduire, a obiceiurilor ancestrale și modernismul și emanciparea tinerei generații, la care se adaugă discursul feminist al luptei pentru integritatea corporală a femeii - devine un erou, o eroină, în accepțiunea clasică a termenului. Nu doar tema, construcția personajului, dar și structura formală a textului prinde în canavaua tragediei clasice conflictul și mizele moderne ale textului (apariția corului format dintr-o triadă feminină, care trimite la imaginea Gorgonelor din Antichitate, personajele adjuvante și cele antagonice, fatalitatea, intervenția divină prin intermediul Doamnei-cu-cuțitul etc.); în această perspectivă, eroul devine un revoltat, un opozant în fața ordinii socio-politice, Bintou reprezentând esența eroismului contestatar feminin din dramaturgia ivoriană.

Una dintre temele pe care acest text, dar și dramaturgia ivorianului, le pune în aplicare, este tematica alterității. Aceasta face referire, din punctul de vedere al fondului, la diferențe spații culturale pe care dramaturgul nu ezită să le cheificeze. Societatea occidentală, în ocurență, este reprezentată cu obsesiile sale, cu sclerozele sale. Aceasta apare ca un univers complex, spațiu al unor violențe și conflicte multiple. Peste o problematică socială (migrație, precaritate financiară, instabilitate socială etc.) se mulează sclerozat, aproape mutilant, fondul ancestral, eresurile și ritualurile ilicite ale africanilor exilați într-o Franță în care Tânără generație, aceste fiice și fii născuți în suburbii violente ale Franței, încearcă să se integreze, violent și care nu se mai identifică nici cu contextul ancestral al țării de origine a părintilor lor, dar nici cu legile noi și rigide ale noii societăți. Prinși între două lumi, între două modele existențiale, între două tipuri de cultură, religie și limbă, pendulează, haotic, de cele mai multe ori, între ele, iar ieșirea din impas este fie violență, fie moartea, fie anihilarea sau pierderea identității, rătăcirea. Astfel, eroina africană Bintou și banda ei de rebeli evocă o tragedie urbană în care se joacă viața și viitorul unei tinere provenite din a doua generație de migranți. Dramaturgul pune accentul, prin

intermediul dramei adolescenței, pe starea de rău, de *malaise*, a spațiilor urbane din suburbiiile marilor orașe, a perifericului ex-central, dar unde *colcăie* o multitudine de comunități prădă unei crize identitare și culturale. Asistăm la un fel de determinism concentric al individului captiv între două spații egal îndepărtate de centrul: cercul cel mai îndepărtat al Africii primordiale și ancestrale, cu magia și eresurile ei, cu obiceiurile percepute de cercul opus - occidentalismul și Franța, cu regulile sale perfect omologate - drept crime și abuzuri contra umanității. Politicul, socialul, sistemul educativ sunt tot atâtea blocaje pentru acest individ care nu este total întors cu spatele spre primul cerc, dar nici total pregătit să adere la cel de-al doilea. De aici rezolvările tragicе, individul fiind surprins în deambularea sa veșnică între periferie și centrul.

Una dintre calitățile majore ale dramaturgiei lui Kwahulé este muzicalitatea, teatrul său fiind plin de referințe culte la muzică (la jazz, în special). Această predilecție pentru muzică nu apare doar la nivel textual, ci și la nivel didascalic, prin abundența de referințe muzicale prezente în textele ivorianului. Dacă unele dintre ele au doar valoare ilustrativă, altele au rolul unui adevărat playlist pentru momentele de dans, cum este cazul și în *Bintou*. Această observație nu are nimic surprinzător, în măsura în care jazzul, care i-a oferit lui Kwahulé momente estetice extraordinare<sup>1</sup>, mai ales în textul *Misterioso - 119*<sup>2</sup>, este la origini o muzică de dans, dar modelele de scriitura evocate de dramaturg sunt Coltrane și, mai ales, Monk, adică compozitori care nu se înscriu în această concepție mai veche asupra jazzului. Totul este cu atât mai interesant cu cât Koffi Kwahulé, într-un interviu cu Gilles Moullac, referitor la relația dintre jazz și teatrul său, afirmă că este autorul unui teatru de text și că piesele sale recurg la un minim de mișcare scenică și coregrafie din partea actorilor<sup>3</sup>. Prezența gesturilor coregrafice în acest teatru de text apare, astfel, destul de paradoxală. Indicațiile referitoare la dans, la mișcare, nu indică, în acest context, o simplă mișcare coregrafică, ci mai degrabă au o valoare dramaturgică în sine. Dansul are o valoare meta-teatrală, iar momentele coregrafice, chiar dacă sunt insinuate, chiar dacă se face aluzie la ele, nu sunt evidente în dramaturgia ivorianului. Fie că fac trimitere la un extra-scenic sau că ne sunt prezentate pe scenă (cum este cazul în *Bintou*), dansurile se înscriu

1 A se vedea V. Soubrier, *Le théâtre de Koffi Kwahulé: l'utopie d'une écriture jazz*, Rodopi, Amsterdam, 2014.

2 Traducerea în română semnată de Doru Mareș a acestei piese a fost publicată în 2007 la Editura Omnia.

3 K. Kwahulé și G. Moullac, *Frères de son - Koffi Kwahulé et le jazz: entretiens*, éditions Théâtrales, Paris, 2007, p. 52: « Je ne pense pas que mes pièces demandent une ébauche de mouvements. Pour moi, il faut faire le minimum ».

într-un *spațiu altfel*, într-o temporalitate care nu ține de cotidian, ci care face referire la un timp al eposului, al magicului, al ritualului. Stranietațea acestor scene de dans ține de faptul că dansatorii sunt prezenți în absența lor. De cele mai multe ori aflăm de aceste scene prin prezența elementului muzical, prin referințele celorlalte personaje sau prin efectul suscitat în evoluția dramaturgică a acțiunii. Dansul devine astfel un principiu activ generat de o absență, de cele mai multe ori, un fel de *invers* dramaturgic al ansamblului, care desemnează calitatea de a fi ascuns, de a genera o identitate duală personajului. Dacă ne referim strict la personajul Bintou, aşa cum este cazul analizei de față, acesta poate fi un model pentru modul în care Kwahulé își construiește personajul pornind de la dans, adică, prin inversul său corporal. La începutul piesei, autorul creează personajului un cadru: familial (un tată, o mamă, un unchi și o mătușă), spațial (un oraș periculos și betoanele sale) și socio-comportamental (Bintou este refractară la legea socială - școala și la cea parental-traditională - legea tatălui, a se vedea legea tradiției). După această determinare didascalică prin care personajul apare încunjurat, mai ales, de elementele cu valoare disturbatoare ale ordinii individuale, un cor, format din trei femei (bocitoarele din tragedia antică, dar și din tradiția orală africană), prezintă elementele benefice pentru Bintou, singurele lucruri pe care le iubește și care o constituie într-un mod pozitiv:

*banda sa  
pe care mătușa îi numea „Lycaonii”  
buricul ei  
în jurul căruia dansa  
cuțitul  
pe care i l-a oferit Manu<sup>4</sup>*

Personajul eponim este aici definit de către partenerii săi, prin aluzia la un detaliu fizic, anatomic (buricul) care îi conferă un corp dansant, și un accesoriu - element care face din dans o trăsătură definitorie în construcția personajului. Una dintre regulile tragediei antice, referitoare la prezența obiectelor în text se referă la instrumentalitatea acestora, orice element evidențiat textual trebuie să aibă o materializare scenică. Aceasta ar putea constitui o primă *abatere* de la estetica tragediei, în cazul lui *Bintou*. Dacă cuțitul și

banda apar cât se poate de repede în acțiunea scenică, iar rolul lor este evident, de a genera și a anticipa deznodământul tragic, dansul nu este prezent, în mod fizic, pe scenă. Aceasta semnifică că personajul nu se poate construi complet, pentru că nu va putea niciodată integra ansamblul celor trei trăsături dominante pe care corul îl le-a atribuit<sup>5</sup>, pentru că va fi mereu un personaj privat de corpul său dansant. Înainte chiar ca lectorul/ spectatorul să înțeleagă, această absență fizică va crea un suspans, care nu este acela al aşteptării unui moment coregrafic oriental, dansul din buric, ci acela de a vedea cum personajul intră în posesia completă a corpului său dansant, a unei identități pozitive și valorizante. Acest suspans va crește gradual de-a lungul piesei, pentru că parcursul lui Bintou face din ce în ce mai evident acest corp dansant care devine astfel inversul corpului său scenic. Această absență corporală nu este un vid, ci un punct focal dramaturgic care devine palpabil pe măsură ce se face simțit, o lipsă care umple spațiile goale ale piesei și care construiește personajul invers.

La început, referința la dans aparține doar registrului povestirii. Corul îi informează pe lectori/ spectatori că Bintou, după ce s-a antrenat mult timp, execută acum „ca o zeiță” dansul din buric<sup>6</sup>. Dansul este mai apoi evocat în dialoguri, în ceea ce Kwahulé desemnează drept monologuri. Unchiul incestuos, Drissa, o întreabă pe Bintou dacă „este adevărat ce se spune, că dansează dansul femeilor arabe”<sup>7</sup>, iar Khelkhal, unul dintre membrii bandei, ne spune cum Bintou dansează magnific în jurul buricului, după moda femeilor arabe, și cum mama lui, o fostă dansatoare celebră, i-a dat lectii de dans, iar patronul barului de lângă canal, unde se strânea banda, Nenesse, subjugat de mișcările lascive ale fetei de numai treisprezece ani i-a făcut promisiuni că, dacă stăpânește arta acestui dans, o angajează în barul său. Prin dans, Bintou și-ar putea depăși condiția, ar putea câștiga din arta sa, și ar putea să-și îndeplinească o dorință secretă, aceea ca mama ei să nu mai facă curățenie în casele albilor<sup>8</sup>. Dar poate cea mai frumoasă referință la dans, este cea nominală, doi dintre membrii bandei, Khelkhal și Manu, iubitul ei francez, o numesc pe Bintou, Samiagamal, nume pe care tatăl lui Kelkhal îl-a dat când a văzut-o dansând pentru prima oară, după numele unei

4 K. Kwahulé, *Bintou*, Lansman, 2003, p. 5. Traducerea în română a tuturor pasajelor preluate din ediția franceză a piesei *Bintou* îmi aparține. Traducerea integrală a acestei piese va fi prezentă în antologia de texte *Drama și teatrul francofon. Forme ale exilului, forme ale rătăcirii*, în curs de apariție la Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.

5 A se vedea J. P. Ryngaert și J. Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, reconstitution*, éditions Théâtrales, Paris, 2006, p. 124.

6 *Bintou*, op. cit., p. 6.

7 *Ibid.*, p. 10.

8 *Ibid.*, p. 16.

dansatoare din buric celebre, din Egipt, Samia Gamal. Dansul, senzualitatea mișcărilor sale și frumusețea provocatoarea acestei puștoaice sunt elemente premonitorii ale destinului său tragic, ochii bărbătilor pecetluind evoluția inexorabilă a lui Bintou spre deznodământul fatal. Această dualitate nominală Bintou/Samiagamal reprezintă traseul dinspre corpul scenic înspre cel dansant, reconcilierea celor două identități ale acestei fete.

Un singur episod se află în proximitatea materializării fizice a dansului și anume scena în care Bintou/ Samiagamal iese, pe ritmuri de muzică orientală, din camera sa unde exersase dansul. Nu numai muzica, dar și corpul cu care poartă urmele efortului fizic sunt materializările fizice ale acestui act sugerat, enunțat, dar niciodată concretizat:

*Bintou intră. Frânturile unei muzici orientale se aud din cameră, atunci când Bintou a deschis și apoi a închis ușa. Bintou respiră greu. Tocmai dansase. Are în mână un briceag pe care nu încețează să-l mânuiască.<sup>9</sup>*

Pentru prima oară în piesă, se aude muzica. Dincolo de spațiul vizibil, în extra-scenic, Bintou își învestește corpul de dansatoare. Dansul nu mai este evocat doar prin registrul verbal, el se lasă ghicit din răsuflarea sacadată a fetei și din ritmurile muzicii. În semnele corporale, lectorul/ spectatorul poate deja să percepă prezența dansului. Totuși această materializare face și mai vizibilă absența corpului dansant. Bintou nu lasă să se vadă din ceea ce-l constituie decât un accesoriu și un partener - unul dintre membrii bandei care iese din cameră -, iar ea rămâne un personaj incomplet. De aceea, ea se va retrage în dansul ei, aşa cum te retragi într-un spațiu închis, într-o cameră: personajul nu coincide astfel cu corpul său dansant decât în extra-scenic, în inversul spațiului scenic.

Momentul de suspans maxim este atunci când scena se desfășoară într-un spațiu care pare a fi adekvat pentru dans:

*Barul lui Nenesse. La juke-box se audе un cântec franțuzesc din anii treizeci. Lycaonii intră. Manu poartă un. Mega-magnetofon.*

*Bintou: Nenesse, sunt gata.*

*Nenesse: Gata pentru ce?*

*Bintou: Acum sunt o dansatoare. Priveste.*

*(Îi face un semn lui Manu care pornește aparatul. O muzică orientală se amestecă cu cântecul francez)<sup>10</sup>*

Timpul repetițiilor s-a sfârșit, iar spectatorul se pregătește în sfârșit să asiste la prima apariție a lui Bintou ca dansatoare și

să vadă personajul în versiunea sa completă, adică în versiunea corporală. Ea își afirmă astfel identitatea și pune stăpânire pe timpul și spațiul din jurul său: îi atribuie lui Nenesse calitatea de spectator și dă drumul la muzică. Dar această inițiere muzicală nu anunță doar dansul imminent, ci creează și un conflict sonor între muzica din bar și cea a lui Bintou. Acest conflict sonor declanșează, în esență, unul spațial, de teritorialitate, care se va acutiza odată cu venirea bandei rivale, a Micului Jean, care își marchează și ei teritorialitatea în ritmuri de rap. Spațiul barului nu se transformă total în scenă de dans oriental, fapt care departe de a produce o simplă întârziere îl lasă pe spectator să bănuiască că spectacolul anunțat ar putea să nu aibă loc. De fapt, Nenesse oprește gestul lui Bintou, chiar înainte să înceapă.

*Nenesse: Așteaptă, Bintou. Nu înțeleg prea bine...<sup>11</sup>*

Nicio indicație, nicio didascalie, nicio replică nu ne lasă să facem supozitia că Bintou a început să danseze. Ea s-a pus în ipostaza de a ne arăta corpul său dansant, ordonându-i lui Nenesse să se transforme în spectator, dar, la capătul acestui joc de-a suspansul, dansul nu a avut loc și nici epifania personajului.

Această imposibilitate de a arăta corpul dansant, de a transforma spațiul scenic în spațiu coregrafic, nu constituie doar o etapă în parcursul evolutiv al lui Bintou, ci îl oprește definitiv și brutal. Răpită de o bandă rivală, în urma complotului orchestrat de propria familie, Bintou este dusă în casa familiei sale care a hotărât să o supună unei excizii a clitorisului. În această piesă sunt două tipuri de mișcări, cea a lui Bintou care încearcă să-și construiască un corp dansant și liber, și cea a familiei sale, care a decis să-i mutileze acest corp, controlându-i astfel corporalitatea și sexualitatea și punând capăt metamorfozării personajului: Moussoba, „Doamna-cu-cuțitul”, a spus că va reveni pentru a tăia „acul” lui Bintou. Miza este clară - este vorba de a extirpa metaforic atributele independenței sale, accesoriul său (cuțitul) și interzicerea oricărei mișcări. Sfârșitul tragic al lui Bintou este declanșat încă din momentul în care ea nu poate să-și materializeze corpul dansant. Îi dă Micului Jean propriul ei cuțit, într-un moment de bravă, ca să i-l înfigă în piept, dar și dintr-un impuls autodistructiv al personajului care renunță astfel la accesoriul care o caracteriza. Odată ajunsă în cadrul familiei, este dezbrăcată de către unchiul ei și nu mai este decât „un corp inert și gol”<sup>12</sup> care va fi manipulat și mutilat printr-un act ritualic în

<sup>9</sup> Ibid., p. 32.

<sup>10</sup> Ibid., p. 37.

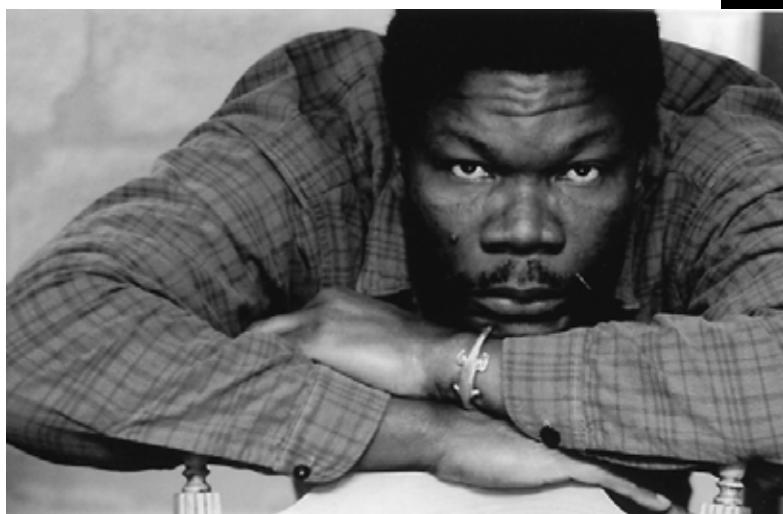
<sup>11</sup> Ibid., p. 38.

<sup>12</sup> Ibid., p. 43.

care elementul feminin, volatil, supus, trebuia să fie despărțit pentru totdeauna de elementul masculin, nesupus și puternic. Nuditatea lui Bintou nu este numai semnul evident al violenței fizice la care este supusă, dar și acela al pierderii definitive al corpului dansant devenit inert. Fără acest corp dansant, fără acest invers corporal, Bintou nu mai are nimic de ascuns, nuditatea sa nu mai este decât aceea a unui corp pregătit pentru sacrificiu, condamnat la moarte. Răpirea lui Bintou, imobilizarea sa, excizia și hemoragia care îi va fi fatală nu sunt altceva decât consecințele teatrale ale pierderii corpului dansant, care a întrerupt procesul de construcție a personajului.

Bintou se construiește, astfel, pornind de la un corp dansant care este disimulat, diferit de corpul pe care-l arată spectatorului. În acest sens, dansul este inversul dramaturgic al corpului lui Bintou. Nu din întâmplare, personajul este o adolescentă, adică un corp surprins în transformare, în evoluție, dar în același timp deranjant, provocator. Parcursul lui Bintou este o modalitate teatrală de a traduce dificultățile inerente adolescentei. Dar și o modalitate nouă de a construi un personaj scenic. Actrița care ar interpreta-o pe Bintou ar trebui să plece în construcția personajului pe scenă de la inversul său, de la corpul său dansant percepțut ca un element definitoriu. Este vorba, în principiu, de a găsi modalitatea prin care prezența sa invizibilă acționează pe corpul personajului când este pe scenă, modul în care absența sa este percepță. Construcția personajului trebuie să pornească din interior, să creeze o interioritate, nu psihologică, ci una corporală.

Numele de bandă a lui Bintou, Samiagamal, nume pe care i-l dau doar cei care o pot vedea dansând este semnul dualității personajului, al evenenței în devenire a corpului lui Bintou, al devenirii sale în personaj dansant. Titlul piesei o reduce la primul nume și în mod fatal, la moartea anunțată de către cor. Corpul lui Samiagamal va rămâne învelit, ca într-un linșoliu mortuar în corpul lui Bintou. Dar în această invizibilitate, în această neputință de a accede la această nouă stare, rezidă miza tragică a acestui text<sup>13</sup>.

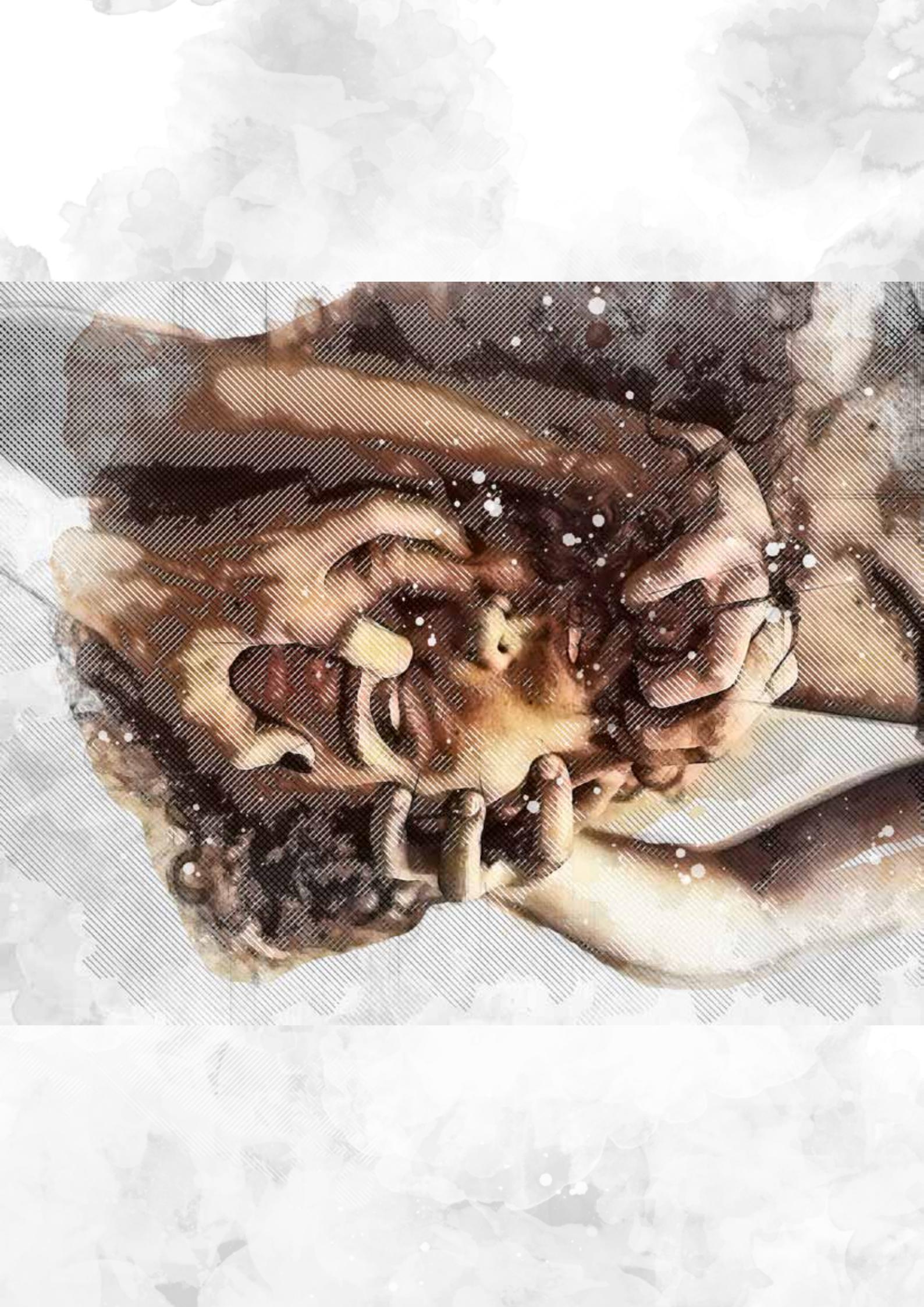


### Bibliografie

Koffi Kwahulé, autorul

- KWAHULÉ, K., Moullic, G., *Frères de son - Koffi Kwahulé et le jazz: entretiens*, éditions Théâtrales, Paris, 2007;  
 KWAHULÉ, Koffi, *Bintou*, Lansman, 2003.  
 KWAHULÉ, Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1996.  
 RYNGAERT, J. P., Sermon, J., *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, éditions Théâtrales, 2006;  
 SOUBRIER, V., *Le théâtre de Koffi Kwahulé: l'utopie d'une écriture jazz*, Rodopi, Amsterdam, 2014.

13 A se vedea Koffi Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1996.



# MIT SI LOGOS ÎN OPERA LUI VASILE VOICULESCU

Oana Marin

Asist. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

bio

**Oana Marin** is a young actress that is working together with Radu Stanca National Theatre in Sibiu. She received her MA in The Art of Dramatic-character Interpretation in 2017. Since 2017 she teaches stage speech at Lucian Blaga University of Sibiu and is doing a thesis on the role and importance of the spoken word in Vasile Voiculescu and William Shakespeare's sonnets. (supervisor: Professor Constantin Chiriac, Dr. Habil.)

**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.  
[oana.marin@ulbsibiu.ro](mailto:oana.marin@ulbsibiu.ro)

ABSTRACT

This article proposes, on the basis of an incursion in the work of the romanian poet and prosaist Vasile Voiculescu, a meditation addressed to the practitioner of theatrical art on the need for understanding and exploitation of the written word in order to offer expressiveness to the spoken word. The importance of the "sense of speech" is underlined by one's need for meaning and significance in its ontological trajectory, and this is accompanied by a heightened attention given to the symbol, the religious act, the myth, and the legend. The work of Vasile Voiculescu is the perfect framework in which the Actant, the living story maker, can practise his vocal capacity – thus understanding not only the possibility of articulation and sound emission, but also consciousness, feeling, meaning and sacredness, in order to dig up the essence, the primitive substance of the theatrical act – the sacrament of sharing and confession.

KEYWORDS

Theatrical speech, acting, literature, sacredness, myth, meaning, vocalization

Teatrul, ca orice act de cultură, însوește viața individului din cele mai vechi timpuri, sub semnul multiplelor sale ipostaze: ca oglindă a lumii, ca invitație la dialog, ca instrument de educare, ca manifestare estetică, ca bibliotecă a spiritului veacurilor. Cea mai importantă trăsătură a actului scenic și cea care, totodată, a condus la nașterea acestuia este capacitatea sa de a transforma *invizibilul* în *vizibil*. Scena devine astfel un spațiu al logotopiei, al dialogului nemijlocit, din ce în ce mai greu reperabil, dar încă posibil, între sacru și profan. Sacralitatea teatrului se află în directă legătură cu sacralitatea narării (căci și teatrul spune o poveste) și cu sacralitatea rostirii, a nevoii continue de a repăra forma esențială a limbajului, formă care refuză masca, trucajul, ocultarea și care operează cu adevărat sensibil, primitiv. Orientarea spre această realitate se explică și se traduce prin nevoia profundă de a găsi sens în călătoria prin lume, iar cel mai bun loc pentru a exersa această căutare este scena – decor închipuit al viselor, emoțiilor, gândurilor, dorințelor, patimilor, tragediilor tuturor oamenilor. Acest proces de căutare al *rostului rostirii* propune un instrument de lucru – cuvântul și un subiect al cercetării – mitul. „Şansa noastră de a înțelege structura gândirii mitice constă în a studia culturile în care mitul este un *fapt viu* și unde el constituie însăși temelia vieții religioase, altfel spus, acolo unde mitul, de departe de a desemna o ficțiune, este considerat a exprima adevărul prin excelență.”<sup>1</sup> O analiză practică a sacralității conținute în poveste, care să propună ulterior un modus operandi în ceea ce privește sacralitatea rostirii, este posibilă și susținută prin utilizarea unui suport textual care denotă o căutare a sensurilor ascunse ale lumii, existente în ritualuri și practici magice și religioase. Un astfel de cadru ne este oferit de textele poetului și prozatorului Vasile Voiculescu.

Opera voiculesciană este înțesată de motive mitologice, o amprentă a stilului voiculescian reprezentând-o chiar pătrunderea miticului și a fantasticului în profan. Scrierile sale abundă de scenarii fantastice, polițiste, unele ludice, altele cu caracter de poveste populară, transmisă din generație în generație, în care realul se împletește cu fabulosul, într-un cadru pastelat al pământurilor acestora, pe care poetul le-a cunoscut foarte bine. Fără a cânta absolut deloc nota falsă a patriotismului vulgar în cheia partidului, literatura lui Voiculescu transpiră un românism aparte, un românism grav, profund, un românism magic, mitic

și mistic, insuflând cititorului (și, totodată, actantului) o nostalgie a trecutului, o nostalgie a înrădăcinării în pământul mioritic, o dragoste duioasă în fața minunii și a posibilului. Tehnica scrierii în ramă din unele povestiri și nuvele contribuie la instalarea acestor senzații, căci receptorului îi este înclesită digerarea poveștii, de cele mai multe ori, cu caracter fantastic, prin extragerea acesteia dintr-un cadru inițial real, acceptat ca fiind posibil. Astfel, Voiculescu naște, prin opera sa, un drum cu dublu sens – inspirat din mit și, totodată, căutând mitul. Izvoarele mitologice pe care le asumă opera voiculesciană nu își află limitele exclusiv în spațiul românesc, ci, o dată, prin caracterul polimorf al mitului, simbolurile găsesc transparentă, facilitând specularea și îmbrăcarea cu hainele exotice ale unor alte spații, iar apoi, prin directa trimitere înspre o altă zonă a tradițiilor religioase, mitul se relevă întreg și gol în ochii cititorului. Astfel, opera poetică voiculesciană se sprină pe vaste repere mitologice, adesea întâlnite chiar în titlurile poemelor, ca de pildă *Prometeu, Daedal, Hermes, Ariadna, Eleusis sau Olimpia, Epidaur, Orfeu, Icar, Charon, Arbimede, Inscriptie pe fântâna lui Narcis, Scutul Minervii, Argonaut, Bacanta dansând, Helada* – reprezentând personaje sau spații din orizontul mitic grec –, *Tristan și Isolda* – inspirată din legenda celtică medievală. Poetul proiectează mitul, ajutând imaginația cititorului, în creionarea unei arte poetice („Îți încordașă în suflet senina ta cruzime/ Și vers cu vers ca Hercul luptând sănvingi, tacut,/ Poema ca pe-o hidră cu capete de rime,/ Cu gândul și cuvântul eroic te-ai bătut.”<sup>2</sup>), unei ode („Nu te-am văzut aieva... Mi-s încă barbari ochii/ Pe treptele cu piepturi bălane n-am urcat/ N-am lepădat sub dafini cojocul asprei Dochii/ Dar dacă ești Helada aşa cum te-am visat. [...] Imens troian de artă Acropole sclipește.../ Ce viscole de geniu suflără-acolo-n șes/ De-au strâns nămeți de blocuri, clădind dumnezește/ Și-au cetluit lucrarea cu veșnic înțeles”<sup>3</sup>) sau a unei elegii („Te-afunzi și nu e cine mâna să-ți ridice/ Nică gâțul să-ți îndoiește sub jug de sărutări./ Și nu cutez din urmă să strig, Euridice/ Închisă-n chihlimbarul cu negre arătări.”<sup>4</sup>). De asemenea, poezia voiculesciană elogiază realitatea mitică și eroică a spațiului autohton, în poeme de inspirație folclorică, precum *Poemul hanului cu urși, Noapte de martie, Dobrogea-n amiază de vară, Cântecul ursului, Bărăgan în amurg, Pe decindea Dunării, Tudor, Decebal, Traian, Dochia, Bucegii, Pe muntele Obîrșia, Miorița, La*

1 Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 118.

2 Vasile Voiculescu, *Scutul Minervii*, în *Poezii*, Editura Tineretului, 1966, p.123.

3 Idem, *Helada* în *Poezii*, ed. cit., p. 125.

4 Idem, *Elegie în amurg*, în *Poezii*, ed. cit., p. 135.

cheia Buzăului, Pod peste Mureş, *Inscripție pe un vas de Argeş*, În cimitirul turcesc din Mangalia, Câmpulung, Alba iarnă dunăreană. La acestea, speculând substanța mitică și mistică a motivelor creștine, se adaugă poemele de inspirație biblică: În grădina Ghetsemani, Crucea-arc, Crucea-cheie, Crucea-mireasă, Graalul, Inima a lui Dumnezeu, Împărtășirea, Treime, Liturghia cosmosului, Spinul, Ultima rugăciune, Babel, Nemurirea, Cina cea de taină, Isus din copilărie, Apus apocaliptic, Isus pe ape, Plângere către heruvim și altele.

În cazul romanului, al povestirilor și al nuvelelor, „proza lui Vasile Voiculescu explorează acea treaptă a dezvoltării spiritului uman de pe care acesta realizează *critica mitului*, acceptându-l, în cel mai bun caz, ca pe o fabulație cu valoare simbolic literară, scoasă din sfera imediată a existenței. Vom putea deosebi astfel aici două situații importante ale mitului: una față de omul care a mai păstrat reminiscențe ale mentalității arhaice, alta în raport cu majoritatea oamenilor, care nu mai simt organică legătura cu mitul, adică cu acea categorie umană, care, de pe pozițiile unui rationalism specific vremii, fac această *critică a mitului*.<sup>5</sup> Fără a ne permite aprecieri critice în domeniul literaturii, putem afirma, totuși, că prozatorul izbutește, cu o fină îndemânare a condeiului, să creeze un *liaison* subtil între cele două situații enumerate de criticul Ion Pop, de cele mai multe ori prin mai sus-amintita tehnică a scriitorii în ramă. Astfel, în majoritatea povestirilor, cadrul din care ulterior izvorăște narativă, adesea cu caracter fantastic, este acela al unei întâlniri, al unei conversații între vechi cunoștințe, în unele cazuri într-un spațiu prielnic povestirilor „din vechi strămoși”, precum hanul – motiv utilizat frecvent în literatura universală, simbol al trecerii, al punctii de legătură între oameni, între trecut și prezent – și în care, de obicei, se relevă existența unui oficiant al misterului, a unui Charon care poartă sufletul audienței de-a lungul Styxului – poveste, înspre marea adevărului – metaforă, adevărului – simbol, sub forma unui moderator – povestitor. Eliadescul principiu al camuflării sacrului în profan și al revelării sale (ca și în opera blagiană, de altfel) prin simbol, prin semn, este prezent, de asemenea, în întreaga operă voiculesciană, printr-o foarte plauzibilă prietenie între religie și folclor, pe care scriitorul Voiculescu

o speculează cu infinit tact și măiestrie. Este evidentă preocuparea acestuia pentru ambele forme de cunoaștere a principiilor de operare a unei lumi arhaice, care se maschează, se tăinuiește ochiului modern, cu toate că, în lucrarea sa, *Iluziile literaturii române*, criticul și istoricul literar Eugen Negrici minimalizează capacitatea lui Voiculescu de apostol al unor credințe și tradiții pierdute, afirmând despre scrierile sale că „nu probează prezența fanteziei și a inventivității”, „sunt de o simplitate crispantă”, „sunt întâmplări stranii ce țin de miraculosul popular, auzite sau citite undeva, snoave, anecdotă, istorioare”.<sup>6</sup> Reamintind faptul că aceasta nu se dorește o lucrare de specialitate în domeniul literaturii și că scopul nostru este să subliniem poziția specială pe care o ocupă călăuzitorul, mânuitor de condei, Voiculescu, nu în lumea literaturii, nici a teatrului sau a poeziei, ci în însăși aritmetică vieții, în biblioteca duhului, prin chiar exemplul său personal, căci „scriitorul a materializat gândirea sa religioasă în comportament, de aceea opera sa este credibilă și capătă forță”, ne permitem să îl contrazicem pe Negrici, căci dacă Eliade, veritabil istoric al religiilor, operează cu misterul creionând scenarii savuroase, născute dintr-o extraordinară agerime a mintii, desfășurate, adesea, în mediul citadin, unde profanul a înghițit pentru totdeauna sacrul și unde observatorul este forțat să reconstituie complicate puzzle-uri pentru a avea acces la un adevăr adânc îngropat (asemenea operei lui Umberto Eco), Voiculescu spală și unge suflete, insuflând cititorului o mare bucurie, stranie și răcoroasă, a misterului și a credinței, comparabilă, în ceea ce ne privește, cu senzația de participare la hierofanie pe care o oferă romanele lui Nikos Kazantzakis, jucându-se cu instrumentul său preferat de lucru în necropsia duhului amortit al adevărului, bisturiul – poveste, cu caracter de basm, de mit, de legendă folclorică, strângând prietenete, în afara timpului și a spațiului, mâna lui Blaga, întru confirmarea faptului că, într-adevăr, „veșnicia s-a născut la sat”.

În această lume a satului, centru al lumii, axis-mundi, păstrată sub forma unui tezaur neațins de timp în opera lui Voiculescu, întâlnim, cel mai adesea, scenarii izvorâte din contactul cu mitul, cu fabulosul, cu neaținsul. O astfel de întâmplare, desfășurată la limita dintre real și fantastic, o regăsim în povestirea

5 Ion Pop, *V. Voiculescu și tentația mitului*, în Rodica Pandele, *V. Voiculescu*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 166.

6 Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 1974. Apud. Elena Stan, *Vasile Voiculescu între fantastic, întuneric și trăirile inumane al ocnei*, Editura Paideia, București, 2018, p. 12.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

9 Elena Stan, *op. cit.*, p.13.

*Lostrița*, într-un spațiu în care, la fel ca în cunoscuta nuvelă *Pescarul Amin*, duhul apelor (râul Bistrița – pe care se practică și astăzi pescuitul pe apele învolburate) dictează traiectoria destinelor, locuitorii satului de munte de pe marginea acestuia supunându-se unui strict modus vivendi, în grija de a nu tulbura liniștea apelor și de a se bucura – raportându-se la râul capricios ca la o zeitate păgână – de hrana pe care acesta o poate oferi. Apa reprezintă în diverse culturi viață, fertilitate. Calendarul aztec îi rezervă o zi, ziua apei, în care i se aduc ofrande în speranță prosperității, cultura chineză îi atribuie un simbol yin, pasiv, negativ, la fel ca în filozofia occidentală a umorilor, unde îi este atribuit un simbol feminin, iar în arta aborigenă australiană întâlnim aşa numitele spirite Wandjina – duhuri ale apelor. În povestire, Aliman, al cărui nume sugerează o apă adâncă, prinde peștele mult visat (peștele fiind un simbol budist sau şintoist al belșugului, al fertilității și, binențeles, un simbol creștin, fiind purtat de către arhanghelul Rafael și, nu în ultimul rând, fiind asociat cu Mântuitorul – „termenul grecesc pentru pește, *ichtys*, a fost interpretat ca un acrostich de la *Iesous Christos, Theou Yios, Soter*”<sup>10</sup>), lostrița – animal totemic, în același timp malefic, ducând mulți astfel de cutezători la pieire. Prin actul său aproape prometeic, omul slab caută, la fel ca în *Pescarul Amin*, refacerea legăturii cu matca, cu cosmosul inițial, fără a bănuia inevitabilă dezordine creată prin perturbarea lumii statice, arhaice a apelor. Aceasta îi scăpă, iar băiatul recurge la un act faustic, folosind o lostriță din lemn luată de la un vraci, pentru a o readuce pe cea reală. În locul peștelui apare o Tânără, Ileana, al cărei nume sugestiv ne trimită la universul magic al ielelor. Ființă duală, femeia-pește este pierdută și de această dată, fiind recuperată de mama sa, o vrăjitoare din Bistrița de sus. Asemenea basmului luciferic, băiatul întâlnește o nouă dragoste, de data aceasta mundană. În ziua nunții, lostrița fermecată reapare și, chemată de spiritul apelor, Aliman intră în Bistrița și se înecă. Cel ce a văzut ielele rămâne neom, căci nimeni nu poate avea acces nemijlocit la *mysterium tremendum et fascinans*. Această simbolistică a apei malefice o regăsim și în alte scriituri, precum povestirea *Lacul rău*, în care trupul înnotătorului înecat este găzduit de apa-mamă, apa-moarte, până la intervenția unei forțe supra-pământești, prin descântecele bătrânei satului, sau romanul *Zahei Orbul*, unde prietenii nevăzătorului sunt înecați de șuvoaiele mâniate ale râului de munte.

Un alt element fantastic extras din mituri și legende populare autohtone este cel al lycantropului. Omul-lup, cunoscut în folclor drept vârcolac, devine personaj principal în câteva povestiri voicuștiene. Teriantropia, termen derivat din alăturarea grecescul *therion*, însemnând fiară sălbatică, și *anthropos*, ființă umană, vizează abilitatea omului de a se metamorfoza în animal, iar originile acestei practici sunt numeroase: în cultura europeană, amerindiană sau africană întâlnim forme de ailurantropie (metamorfozarea în pisică), povesti africane conțin personaje numite bultungin (oameni-hienă), legendele turcești vorbesc despre șamani numiți kurtadami (oameni-lup), iar în folclorul grecesc sau chinez găsim ființe ce puteau alterna forma umană cu cea a unui câine (kynantropie). Autorul exploatează acest fenomen, dându-i valențe mistice, de pildă în *Schimnicul*, unde, ajutați de un scenariu detectivistic, aflăm că însuși călugărul pustnic, care era chemat de confrății întru ajutor în lupta cu fiara ce facea ravagi în mănăstire, era cel căutat, lycantropul, sau în povestirea *În mijlocul lupilor*, unde, în noaptea Sfântului Andrei (noapte cu semnificație magică în tradiția folclorică a poporului român – unde sărbătorile creștine s-au suprapus, cu tact, peste cele păgâne, fără a le anula; noapte ce prilejuiește încălcarea realului de către fantastic, dând liber la vrăji, farmece, plimbări ale strigoilor și, cel mai important, înzestrând animalele cu capacitatea de a vorbi – cu toate că, asemenea cazului ielelor, cel ce le ascultă moare), Luparul, homo silvaticus, cel ce cunoștea graiul lupilor, reușește, printr-un act sacrificial al ieșirii din sine, înspre contopirea cu natura sălbatică, să-l salveze din ghearele fiarelor sălbaticice pe cel căruia îi releva tainele magice, moștenite din moși strămoși, pe neofitul rămas cu impresia faptului că eroul-hierofant „crescuse, se lărgise dincolo de el, de sălbăticina strâmtă a lui, ca să poată cuprinde și înțelege pe lup, să și-l asimileze. Numai cunoscându-l astfel, magic, putea să-l supună și să-l stăpânească. O formidabilă activitate de duh, pe care noi nu o mai putem săvârși. Magul primitiv devinea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rând se trage înfiorat, ca oamenii la apariția unui înger...”<sup>11</sup>

O asemănătoare trimitere la ritualul magic al vânătorii este prezentă în povestirea *Ultimul berevoi*, unde solomonarul, om-șaman, înzestrat cu puteri magice, chemat în ajutor în lupta împotriva urșilor ce atacau turmele de vaci, oficiază un ritual mistic, cu caracter

10 Clare Gibson, *Cum să citim simbolurile*, Editura Litera, București, 2018, p. 197.

11 Vasile Voiculescu, *În mijlocul lupilor*, în *Proza*, Editura Nemira, București, 2006, p. 320.

teatral – defilare a arhetipurilor: bătrânlul arhitectur, marele taur al muntelui, ursul tragic – împreună cu ucenici aleși pe capete și obligați, ca în cazul oricărui act sacru, la un antrenament riguros al ființei, asemenea soldaților înainte de luptă, a creștinilor ce se pregătesc de sărbătoare prin post sau a actorilor înaintea spectacolului. Finalul povestirii ne relevă moartea sacrificială a păstrătorului tradiției – căci, îmbrăcat în haine de urs, solomonarul provoacă taurul, pentru a-l învăța să se lupte – și, odată cu ea, declinul lumii arhaice a satului, private de cunoașterea profundă a celui ce putea vedea tainile nebănuite ale naturii. În metafizica luptei dintre vechi și nou, dintre sacru și profan, dintre mitic și prozaic și intuind căștigul laicului, maestrul își oferă știința de pe urmă, preferând moartea în fața unei existențe lipsită de semnificații.

De mare însemnatate în conturarea profilului celu ce a continuat, pînă-o profundă și esențială putere a duhului, sonetele bardului din Avon, sunt povestirile inspirate din teme biblice, precum *Mântuirea smochinului*, *Demoniacul din Gadara*, *Toiagul minunilor*, *Copacul lui Iuda* sau *Buna vestire*. Ca în toata opera sa, și în acest caz Voiculescu depășește limitele imediatului, de această dată alegoricul plastic pe care îl intrebuiștează înspre a provoca imaginația cititorului străpungând limitele mentalului și anrenând destinatarul mesajului într-o meditație profundă asupra esenței creștinismului, senzație comparabilă, iarăși, celei pe care o oferă romanele lui Kazantsakis. Cea mai frumoasă povestire voiculesciană de acest tip este *Adevărul*, în care Apostolul Ioan, în timpul exilului său pe insula grecească Patmos, unde a avut revelația Apocalipsei, le vorbește catehumenilor despre necredință și imposibilitatea omului limitat de a avea acces la *adevărul* divin: „După ce limbile de foc ale Mîngîietorului ne-au ars obloanele, pînă atunci pecetluite, ale înțelegerei, ne-am dumirit: Cum adică era să mai răspundă nouă și lui Pillat, ce este adevărul, cînd însuși El, Adevărul, coborî ființial, se afla și sta acolo, se propunea întreg văzului, auzului, pipăitului nostru al tuturor. Iar noi îl căutam în altă parte, ca în oglindă și ghicitori. El, Adevărul etern, ne grăia cu gură, ne privea cu ochi, ne ducea de mână: noi nu-L vedeam, nu-L auzeam. Și ceream, ca niște proști, cîteva boabe de vorbe când El ne grăia din toată întregimea Sa.”<sup>12</sup> Orice principiu maieutic, orice mijloc de cunoștere apriorică și orice teorie aletheică pier în fața acestui simplu *adevăr*. Se speculează adesea în privința faptului că Mântuitorul vorbea oamenilor în

parabole, folosind metaforă și simbolul pentru a estompa lumina prea puternică a adevărului, dar, în acest caz, Voiculescu propune o nouă temă de meditație filozofică – Cuvântul – adevăr întrupat, nemijlocit, revelat prin Însăși persoana Mântuitorului.

O altă scriere importantă este romanul *Zahei Orbul*, alegorie a inițierii celu ce poartă numele apostolului biblic Zaheu (însemnând curat, pur) din Ierihon – simbol al pocăinței și al îndreptării. Drumul parcurs de Zahei prin colțurile cele mai obscure ale ființei, împovărat de toate ororile lumii, în speranța infantilă și, totodată, extrem de profundă a vindecării la Mănăstirea Dervent, lăcaș sfânt, în care se înfăptuiesc minuni, aflat pe malul bulgăresc al Dunării, poate fi comparat cu Noaptea misticului carmelitan, Sfântul Ioan al Crucii, Noapte a sufletului, a ființei, căci orbirea păcătosului Zahei este sinonimă cu chinul și durerea sufletului nevăzător. „Acestă *noapte intunecată* este o înrâurire a lui Dumnezeu în suflet, pe care îl purifică de neștiință și de greșelile obișnuite atât naturale, cât și spirituale. [...] Prin ea, Dumnezeu instruiește și învăță sufletul în mod tainic în desăvârșirea iubirii, fără ca acesta să facă ceva, sau măcar să înțeleagă cum lucrează El în interiorul lui.”<sup>13</sup> Orbul, supus păcatelor și greșelilor umane și aflat chiar sub semnul hamartiei, al greșelii tragic (precum în episodul morții soției boierului Ladragora, Caliope), aflat la limita îndoelii, zbătându-se între bine și rău, lovit de nimicnicia celor din jur, își păstrează, totuși, flacăra credinței aprinsă, identitatea de *homo religiosus*, asemenea regelui David: „M-au înconjurat durerile morții și șuvoaiele fărădelegii m-au tulburat; m-au întâmpinat lațurile morții. Dar în strâmtarea mea l-am chemat pe Domnul (Ps 17/18, 5-7)”<sup>14</sup>. Credința copilărească izvorâtă din speranța egoistă a recăpătării vederii se transformă într-o dragoste creștinească, fraternă în momentul descoperirii taumaturgului olog, popa Fulga. Acela este momentul măntuirii lui Zahei, care devine trup pentru cel ce operează cu duhul. Imaginea omului complet rezultat din unirea celor doi infirmi (popa Fulga, care prin atingerea sa îi poate reda vederea lui Zahei, dar doar în momentul contactului propriu-zis, este cărat permanent în spate de acesta) ne trimită la mitul eliadesc al reintegrării și își află originile în mitologia persană. „Orbul care-l poartă pe Olog în spate e un simbol vechi și adînc al lumii indo-iraniene. Ca toate simbolurile, a pătruns în folclor și în jocurile copiilor. O comparație asemănătoare apare

12 *Idem*, *Toiagul minunilor*, Editura Jurnalul Literar, București, 1991, p. 46.

13 Sfântul Ioan al Crucii, *Noaptea intunecată*, Editura Herald, București, 2018, p. 127.

14 *Ibidem*, p. 134.

într-una din strofele Samkhya și se precizează în comentariul (bhashya) lui Gaudapada. Spiritul (purusha) este, în neputința lui de acțiune, precum un « slăbănoș » (pangu), iar Natura Primordială (prakrti, pradhana) e « oarbă » fără Spirit. De aceea, aşa cum numai un Olog și un Orb (andha) pot să alcătuiască o ființă completă, Ologul văzind, iar Orbul purtându-l în spinare, tot aşa numai unirea Naturii cu Spiritul poate face să ţișnească (srsti) « Creația » (sarga). Un cântecel popular indian, Andha aur langara (în limba hindu), transpune situația în concret. Iar copiii din toate părțile lumii, păstrători fără știință ai comorilor mitologice, joacă acest joc suști unul în spatele celuilalt, aşa cum apar în tabloul lui Goya *Mascarada infantil*.<sup>15</sup>

Astfel, aşa cum am arătat în rândurile trecute, problematica adevărului nu presupune exclusiv un exercițiu dialectic ori unul maieutic, ci, adesea, acesta se relevă prin însăși existența sa, prin metaforă, simbol, parabolă, ori prin razele clare ale soarelui. În procesul decriptării textelor voicuștiene în exercițiul teatral este important, ba chiar imperativ necesar să ne lovim de nevoia unui *rost*. Acest *rost al lucrurilor* și, mai ales, în ceea ce privește căutarea noastră, *al rostirii*, se poate traduce printr-o atenție asupra posibilei sacralități a cuvântului. Secolul nostru ne propune, din păcate, o banalizare, o vulgarizare a limbajului, iar prin aceasta nu ne referim exclusiv la expresiile injurioase ori la cele abjective, ci mai degrabă la o reducere substanțială a vocabularului, și prin el, a semnificațiilor, pentru a se adapta vulgului. Acest vulg, care își exercită din plin dreptul constituțional la opinie și la liberă exprimare, drept facilitat de „pereții” online-ului și de derizorii televiziunilor, și care, tocmai datorită belșugului informațional ce, asociat unor cunoștințe prealabile, poate servi la ceva, iar luat ca atare, fără capacitatea de a discerne și de a cere calitatea de formă și publicitate, poate aduce un deserviciu imens atât individului, cât și maselor, se consideră brusc și fără o pregătire minimă prealabilă, specializat în orice subiect de interes, manifestă, de asemenea, în situații contradictorii, un senzitiv și foarte ușor de rănit orgoliu. Acest orgoliu al vulgului, protejat de „political correctness”-ul actual, reprezintă unul din factorii principali ai desacralizării cuvântului și a rostirii. Nimeni nu îndeamnă la o viață pur intelectuală și la o perspectivă exclusiv intelectualizată a lucrurilor, dar lipsa constantă a acestui exercițiu al problematizării, al retoricii, al analizei, creează un mare deserviciu individului, care ajunge să ducă o existență lipsită de sens și semnificație, precum și, la scară mult mai mare, speciei, deoarece

evoluția, pe toate planurile, de la mitul platonic al peșterii și până la descoperirea mecanicii cuantice și a teoriei universurilor paralele, s-a produs ca rezultat al formulării de *mari întrebări*. Aceste mari întrebări poartă, în prezent, pecetea exclusivismului, a elitismului intelectual, poate a snobismului și a fanfaronadei, dar o mare parte din ceea ce noi astăzi trăim și în legătură cu care relaționăm, chiar pe baza simțurilor primare, tot ceea ce citim, vedem, auzim, gustăm ori atingem, aceste multe lucrări ale oamenilor de dinaintea noastră, s-au născut din întrebare.

Logos-ul sacru, astfel, nu este un concept depărtat de noi, ci stă la baza a ceea ce noi experimentăm drept dialog cu intangibilul, în spații predispușe spre Logotopie, fie la teatru, în biserică ori în sala de concerte. Iar prim-solistul acestei simfonii a sacralizării rostirii este sunetul. Problematica vocii și, alături de aceasta, a transmisiei pe cale orală, are o natură metafizică, speculată în timp nu numai de oamenii de știință, ci și de filozofi ori oameni ai ideilor. Vocea, fundația limbajului, este accesibilă oricui și, credem, se află în directă legătură cu însuși motivul existenței noastre pe pământ, în calitate de singure ființe vorbite. Capacitatea de a vorbi, de a transmite este strâns legată de natura mesajului, de nevoie semnificației.

*Rostul rostirii* este acela de a transcede. Capacitatea noastră fonatoare, unică în rândul ființelor vii, este un dar, iar matematica darului este aceea de a-l determina pe cel ce a primit un dar să dăruiască în continuare. Împărtășirea și împărtășania sunt două sensibile necesități ale omului și, ca atare, ale actorului, ale comunicatorului, ale hierofantului. Nu există un dat al limbii, ci o genetică a limbajului izvorâtă din nevoia naturală, biologică, vitală, de dialog, de mărturisire, de spovedire. Spovedirea zilnică, în brațele apropiatilor, în umbra cafelelor lungi, în fața instanțelor superioare, în dosul televizorului, al sutanei sau al costumului de bufon este, credem, unul din motoarele de proiectare a omenirii în viitor. Așa cum este dovedit că nu putem trăi, fără a putea să spovedăm, credem că nu putem perpetua timpul numit existență decât cu condiția exercițiului vocal care să implice semnificant și semnificat. Căci spovedanie, împărtășire sau împărtășanie se numește orice proces de diluare a eului în vasta magmă a alterității, fie că vorbim de transmisie orală ori scrisă. Simplul act de comunicare reprezintă un testament viu, o mărturie a trecerii noastre pe pământ, îmbogățită cu rânduri noi de semnificații. „De aceea vocea exterioară este doar ecoul celei interioare

și invers: nu există « loc al originii », ci doar « prezență identică ».<sup>16</sup>

Exercițiul rostirii textelor voiculesciene în actul scenic ne obligă, astfel, la un periplu dialectic prin tărâmurile Logosului, la contemplarea unor principii precum legitatea primordială a lumii și a omului – „hieroglipă a cosmosului” – după cum îl numește Rudolf Steiner, rațiunea primordială – arche, dezvaluirea – aletheia, binele – agathon, virtutea – arete, adevărul („Un vuiet: este/ Adevărul în persoană/ pătruns/ printre oameni,/ în mijlocul/ vârtejului de metafore”<sup>17</sup>).

Rostul rostirii este, de altfel, reîntregirea mesajului. Rostirea presupune, iarăși, punerea corpului și a vocii actorului, instrument și, totodată, instrumentist, în slujba purtării acestui mesaj. Iar în lucrul cu vocea, actorul, după dovezile incontestabile privitoare la faptul că împreună cu vocea, vorbirea, rostirea, este un element vital, o deshumare a sinelui, posibilă într-un cadru atât de prielnic, pe scenă, în amfiteatrul ce poate găzdui un metateatru, trebuie să caute să alinieaze și să subordoneze adevărului – mesaj, adevărului – esență, adevărul – formă. Iar acesta se realizează din utilizarea corectă, naturală, a aparatului fonator. Acest lucru ia naștere din întoarcerea la rădăcini, căci ceea ce a stat la baza emiterii sunetului cu valențe estetice sau muzicale este forma primară prin care acesta a luat naștere, chiar de la începutul vârstelor, scrâșnetul, scârtătul său primordial – scâncetul, plânsul, lamentația, suful teribil a ceea ce nu poate fi spus, a ceea ce nu trebuie spus. Căci gândul nietszchean privitor la nașterea tragediei din muzică, poate fi formulat și invers, prin nașterea muzicii și a muzicalității sunetului din tragedie, perfect coerent și demonstrabil în realitate, prin exersarea aparatului fonator și ipostazierea sa fizică în coregrafia bocetului – fapt ce permite musculaturii să se alinieze perfect și natural situației producerii sunetului muzical. „Matricea vocii se află în « profunzimea propriului corp », acolo unde « limitele vocii sunt învăluite de plâns » și indică naufragiul în inexprimabil. [...] De aceea, vocea este, în esență, o metaforă, despre care totul poate fi spus « din exterior » [...], în timp ce nimic nu poate fi descris pe deplin din « substanța ei interioară », care este cea a curgerii, a fiorului și a suspinului.”<sup>18</sup>

## Bibliografie

- APETROAIE, Ion, *V. Voiculescu – studiu monografic*, Editura Minerva, București, 1975;
- BOLOGNA, Corrado, *Flatus Voci. Metafizica și antropologia vocii*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2004;
- BONAVENTURA, *Itinerariul minții spre Dumnezeu*, Editura Polirom, Iași, 2012;
- BRAGA, Mircea, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, Editura Minerva, București, 1984;
- CAPELLANUS, Andreas, *Despre iubire*, Editura Polirom, Iași, 2012;
- COMTE, Ferdinand, *Mitologiile lumii*, Editura Larousse – Rao, București, 2006;
- CULIANU, Ioan Petru, *Studii românești I*, Editura Polirom, Iași, 2006;
- ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, Univers Encyclopedic Gold, București, 2011;
- ELIADE, Mircea, *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București, 1994;
- ELIADE, Mircea, *Sacru și profanul*, Editura Humanitas, București, 2013;
- ELIADE, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 2013;
- GIBSON, Clare, *Cum să citim simbolurile*, Editura Litera, București, 2018;
- JACOBI, Jolande, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui C.G. Jung*, Editura Trei, București, 2015;
- NOICA, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, Editura Științifică, București, 1970;
- OIȘTEANU, Andrei, *Mythos & Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală*, Editura Nemira, București, 1998;
- OIȘTEANU, Andrei, *Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Editura Polirom, Iași, 2013;
- PANDELE, Rodica, *V. Voiculescu*, Editura Eminescu, București, 1981;
- SFÂNTUL IOAN AL CRUCII, *Noaptea întunecată*, Editura Herald, București, 2018;
- STAN, Elena, *Vasile Voiculescu între fantastic, intuneric și trăirile inumane al ocnii*, Editura Paideia, București, 2018;
- ȚUNEA, Ioachim, *Studiu exegetic asupra Epistolei către Galateni*, Imprimeria Arta Grafică, București, 1990;
- VOICULESCU, Vasile, *Gânduri albe*, Editura Cartea Românească, București, 1986;
- VOICULESCU, Vasile, *Poezii*, Editura Tineretului, București, 1966;
- VOICULESCU, Vasile, *Proza*, Editura Nemira, București, 2006;
- VOICULESCU, Vasile, *Toiagul minunilor*, Editura Jurnalul Literar, București, 1991;
- VOICULESCU, Vasile, *Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*, Editura Minerva, București, 1981;
- ZAHARIA-FILIPĂȘ, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Editura Minerva, București, 1980.

16 Corrado Bologna, *Flatus Voci. Metafizica și antropologia vocii*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2004, p. 56.

17 Ibidem, p. 25.

18 Ibidem, p. 56, 59.



# MISTERUL UNUI SPECTACOL DE MISTER

**Anca Berlogea**

Asist. dr., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**BIO**

**Anca Berlogea** (n. 1968) este regizor și producător de teatru și jurnalist TV. A fost cadru didactic asociaț la Facultatea de Sociologie și Asistență Socială și la UNATC București, fiind în prezent cadru didactic asociaț al Departamentului de Artă Teatrală, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. În 2018, a obținut un doctorat despre caracterul profetic al teatrului lui August Strindberg la Universitatea Babeș-Bolyai (Facultatea de Teatru și Film), în cotutelă cu Universitatea Lorraine, Franța. Pe lângă activitatea sa didactică, Anca Berlogea a participat și la crearea unor proiecte numeroase în zona teatrului și filmului, printre cele mai notabile activități ale sale numărându-se regia documentarului *Making of „Callas Forever” by Franco Zeffirelli* și asistență de regie pentru lungmetrajul *Balanța*, regizat de Lucian Pintilie.

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

**ABSTRACT**

August Strindberg's last drama *The great highway* (1909), as well as Hugo von Hoffmansthal's *Jedermann* (1911), were written almost at the same time, and were both inspired by the tradition of medieval mystery and morality plays. While Hoffmansthal work, first performed in 1911 under the direction of Max Reinhardt, knew an unprecedented success, opening each year, since 1920, the Salzburg Theatre Festival, Strindberg's play remains unknown. It's rare stagings have been received by criticism and seemed doomed to failure. The paper proposes to point out the way both drama writers have creatively used the structure of the medieval play as their source and to identify what might have been the reason for their success or failure, looking at how both plays were staged, promoted and perceived.

**KEYWORDS**

Performing arts, modern mystery and morality play, marketing, audience response, Strindberg, Hoffmansthal

La început de secol 20, la o diferență de mai puțin de doi ani, doi mari autori din spațiul germanic au scris două texte ale căror rădăcini se regăsesc în piesele de moralități medievale, cu precădere în *Everyman*, de un autor necunoscut<sup>1</sup>. Una dintre piesele de teatru moderne a rămas până astăzi relativ necunoscută și foarte rar pusă în scenă, cealaltă a devenit punctul de referință al unuia dintre cele mai mari festivaluri europene, Salzburger Festspiele, jucându-se neîntrerupt de aproape un secol. Vorbim comparativ despre *Marele drum* (1909), ultimul text dramatic semnat de August Strindberg și despre *Jedermann* (1911) de Hugo von Hoffmannsthal, pus în scenă în 1920, la Salzburg, de Max Reinhardt. Am putea spune că avem de-a face cu aceeași temă, tratată diferit, cu rezultate însă diametral opuse. Ce aduce faima și ce provoacă uitarea? Pentru a lămuri această întrebare, vom analiza trei elemente: scriitura textului, punerea în scenă și promovarea spectacolului. Care este rețeta de succes? Textul dramatic, punerea în scenă sau contextul promovării în cadrul unui festival?

Înainte de a încerca să răspundem la fiecare dintre întrebările de mai sus, am dori să amintim de raportul dintre dramaturgul August Strindberg și regizorul Max Reinhardt, care s-au propulsat și influențat reciproc. Dramaturgul suedez, considerat astăzi unul dintre precursorii teatrului modern, s-a impus cu dificultate pe scenă, mai ales când a fost vorba de texte care au revoluționat forma de spectacol. Deși nu au fost întotdeauna premiere absolute, montările lui Max Reinhardt au fost cele care l-au consacrat definitiv pe Strindberg în Germania și în lume. Oricât de ciudat ar părea, dar textele cele mai cunoscute și jucate astăzi, cum sunt *Domnișoara Iulia* și *Tatăl* (1887), piese marcante ale teatrului naturalist, sau *Spre Damasc* (1898-1901), *Visul* (1901) și

*Sonata spectrelor* (1907), care au deschis porțile teatrului expresionist<sup>2</sup>, au fost greu acceptate. Strindberg a spart sabloanele, a propus de fiecare dată lucruri noi. Criticul suedez, Göran Stockenström afirmă: „Strindberg's renewal of theater led to new ways of using the stage and the relationship to an audience – new ways resulting in profound changes in the situation of reception and in the very nature of the theater event.”<sup>3</sup> Dar provocările lansate de dramaturg nu au fost ușor de rezolvat acum mai bine de un secol. Montările lui Max Reinhardt sunt cele care au devenit un reper, mai ales când este vorba de *Dansul morții* și *Sonata spectrelor*, puse în scenă 1912, de *Visul* din 1921, dar, în special, de *Domnișoara Iulia*, pusă în scenă în 1904. Succesul din Germania pare că a deschis calea ca textul să fie în sfârșit montat și în Suedia, unde nu a putut fi pus în scenă aproape douăzeci de ani, având premiera de-abia în 1905. Pe de altă parte, concepția lui Reinhardt despre teatru l-a influențat pe Strindberg când și-a deschis propria sală de spectacole la Stockholm și când a scris seria de „piese de cameră”. Strindberg recunoaște în *Scriitori pentru Teatru Intim* că modelul său a fost teatrul de cameră deschis de Max Reinhardt la Berlin, cunoscutul *Kammertheater*. Dramaturgul suedez subliniază trei elemente pe care le consideră esențiale în demersul regizorului german: demersul intim, tema importantă, tratarea cu atenție a subiectului<sup>4</sup>. Douăzeci de ani după ce marcase teatrul naturalist prin dramele anilor 1887, după ce deschisese apoi cu *Spre Damasc* (1898-1901) și *Visul* (1901), calea spre un teatru expresionist, Strindberg revine cu noi propuneri, anunțând de departe, cu *Sonata spectrelor* sau *Pelicanul* (1907), nașterea unui teatru absurd<sup>5</sup>. Autorul aplică principiile lui Reinhardt, fără să abdice de la căutarea formei adecvate pentru fiecare temă. Iar regizorul austriac va fi cel care va

1 *Everyman* se înscrie în genul moralităților, datând din secolele XV-XVI, caracterizate prin personaje alegorice și tonul moralizator al povestirii. „Some of these plays, such as *The castle of perseverance* (early fifteenth century), represent the whole life of a man as a series of different ages, each governed by a particular vice... In the case of *Everyman*, adapted from the Flemish original *Elckerlijc* (late fifteenth century), rather than sins being the central focus, the subject is how best prepare for death... Most early pieces are rather serious, but many later examples are rather humorous and bawdy.” Vezi Dennis Kennedy (red.), „Morality Play”, *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2010, p. 404.

2 Faptul că Strindberg este cel care a deschis porțile unui teatru expresionist este susținută, printre alții, de Carl Dahlström, *Strindberg's dramatic expressionism*, University of Michigan: Ann Arbor, 1930; „Origins of Strindberg's expressionism”, în *Scandinavian Studies* Vol. 34/1 (februarie), pp. 36-46, University of Illinois Press, 1962, accesibil la adresa <http://www.jstor.org/stable/40916373>; Michael Robinson, Sven Hakon Rossel (ed.), *Expressionism and Modernism. New Approaches to August Strindberg*, (Wiener Studien zur Skandinavistik, WSS), Wien, Präsens Verlag, 1999.

3 Göran Stockenström, „August Strindberg: A Modernist in Spite of Himself”, în *Comparative Drama* 26/2 (1992), pp. 95-123, citat la p. 121.

4 August Strindberg, *Dramaturgie*, München/Leipzig, George Müller Verlag, 1920, pp. 71-72.

5 Includerea lui Strindberg printre autorii care anunță teatrul absurd se regăsește în Martin Esslin, *Le théâtre de l'Absurde*. Tradus de Marguerite Buchet, Francine del Pierre, Frank Fance, Buchet/Chastel, Paris, 1963, p. 330.

consacra aceste texte, în primul rând în spațiul german. Însă în ciuda influenței reciproce și a stimei pe care evident cei doi oameni de teatru și-au purtat-o unul altuia, cei doi nu s-au întâlnit niciodată<sup>6</sup>. Concepția lor despre teatru era totuși mai înrudită decât pare și poate, dacă și-ar fi vorbit vreodată, soarta ultimul text dramatic al lui Strindberg ar fi fost alta.

În aproape același moment, cei doi creatori de teatru, care au deschis amândoi un „teatru de cameră”, au simțit nevoia să mai facă un pas în revoluționarea artei spectacolului. După ce au adus actorul aproape de spectator în săli mici, unde acesta nu trebuia să mai ridice vocea, iar toate emoțiile lui puteau fi simțite de public, amândoi au ales să spună ultima și cea mai importantă poveste: întâlnirea omului cu moartea și cu Dumnezeu. Au propus un text pornind de la o sursă medievală, au apropiat subiectul de realitatea omului modern și au gândit un spectacol care profita de spațiul unui oraș. Totuși rezultatul a fost unul foarte diferit.

În 1909, Strindberg a publicat *Marele Drum*<sup>7</sup>, dramă în șapte stațiuni inspirată de misterele și moralitățile medievale. Piesa rămâne însă, ca orice text strindbergian, marcată voit de elemente autobiografice<sup>8</sup>. Pentru cercetători, această ultimă dramă pare să fie un testament al autorului, în care omul își retrăiește viața, iar dramaturgul retrasează nenumăratele sale căutări și reformulări teatrale.<sup>9</sup> Sursa medievală se pierde și devine greu de recunoscut. De partea cealaltă, Max Reinhardt și Hugo von Hofmannsthal pun în evidență sursa medievală și fac legătura cu o tradiție care a marcat teatru european.

Să începem prin a analiza cele două texte. În cazul lui Hugo von Hofmannsthal sursa medievală este ușor de recunoscut în primul rând datorită titlului. *Everyman*<sup>10</sup> este

titlul moralității englezești, iar *Jedermann*<sup>11</sup>, titlul modern. Autorul german păstrează numele generic al eroului principal, care este *Oricine*, și urmează aparent aceeași structură. Este povestea omului bogat și nepăsător, surprins de venirea morții. Piesa se deschide, la fel ca cea medievală, cu monologul lui Dumnezeu, care se plânge de necredința oamenilor și trimite moartea pe pământ să-l ia pe *Oricine* și să-l aducă la judecată. Moartea vine după om, dar la cererea acestuia îi mai dă un răgaz să-și adune prietenii care să-l însoțească în marea călătorie. *Oricine* caută printre virtuți și bunurile lumești, dar singurul lui însoțitor va fi *Fapta bună*. Hofmannsthal face modificări în textul sursă, personalizând momentele, dându-le încărcătura trăirilor sale și accentuând unitatea de loc, timp și acțiune. În *Jedermann*, totul se petrece într-o seară, în care *Oricine* dă o ultimă petrecere, în timpul căreia devine conștient de iminența morții și vrea să-și îndrepte viața din nou spre Dumnezeu. Protagonistul, în dialog cu prietenii, cu iubita și cu slujitorii, realizează că nimeni și nimic nu-l vor însoții dincolo de limita vieții. Personalizând întâlnirile simbolice din textul medieval, Hofmannsthal este primul care se recunoaște în protagonistul *Oricine* și, odată cu el, îi ajută pe spectatori să se identifice cu eroul. Remarcabil este primul dialog despre moarte, pe care îl poartă nu cu moartea, ci cu mama lui, îngrijorată de nesăbuința fiului. Femeia îi cere fiului să-și schimbe viața, înainte să moară. El promite că o va face, doar că nu imediat. Totuși cuvintele mamei vor urmări și-l vor face să realizeze cât de efemeră e viața. Rețeta de succes a lui Hofmannsthal pare aşadar să fie cea a modificărilor mici aduse unei surse bine-cunoscute, prin umanizarea situațiilor. Cititorul recunoaște originalul, sesizând

6 De teamă, din timiditate și orgoliu, cei doi giganți au dorit să evite întâlnirea pe care și-o doreau totuși. Când Reinhardt a ajuns la Stockholm în turneu cu Deutsches Theater, nici Strindberg nu putea să nu meargă la teatru, nici regizorul să nu îi facă o vizită dramaturgului. Acesta a mers însă la spectacol și a stat în ultimul rând, fără să fie recunoscut. Iar când Reinhardt a venit în vizită, Strindberg a deschis ușa suficient de târziu încât întâlnirea, până la urmă, să rămână doar un scurt schimb de priviri. Fiul regizorului povestește imposibila întâlnire care nu s-a mai întâmplat între Max Reinhardt și August Strindberg în articolul semnat de Gottfried Reinhardt, „When Reinhardt and Strindberg Met Almost”, *New York Times* 29 (Iulie), 1979, accesibil online la adresa <https://www.nytimes.com/1979/07/29/archives/when-reinhardt-and-strindberg-metalmost.html>.

7 În românește, textul a fost publicat recent, și anume în August Strindberg, *Marele Drum*. Traducere de Carmen Vioreanu, Uniter, București, 2011.

8 Despre rolul elementului autobiografic în scrierile lui Strindberg și modul în care acesta își construiește personajele în Michael Robinson, *Strindberg and autobiography*, Ubiquity Press, London, 2013.

9 Criticul suedează susține caracterul testamentar, afirmând: „Comme *La Grand-route* est la dernière pièce de Strindberg et que la ‘grand-route’ mène au cimetière, on est tenté d’y voir son testament littéraire – mais n’en avait-il pas écrit plusieurs au cours de sa vie? Pourtant, le dernier grand poème prend bien l’allure d’un adieu et les derniers vers se rattachent à la grande série autobiographique.” în Carl-Gustaf Bjurström, „Notes”, în August Strindberg, *Théâtre complet* 6. Traducere de Carl-Gustaf Bjurström și George Perros, Ed. l’Arche, Paris, 1986, p. 538.

10 *Everyman* poate fi citit online la adresa: [www.luminarium.org/medlit/everytext.htm](http://www.luminarium.org/medlit/everytext.htm).

11 Textul lui Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1997, este publicat online pe pagina [gutenberg.spiegel.de/buch/jedermann-1012/1](http://gutenberg.spiegel.de/buch/jedermann-1012/1).

totodată adaptarea și apreciind apropierea pe care o propune autorul față de viața lui de zi cu zi. Hofmannsthal însă nu banalizează situația, chiar dacă renunță la simboluri și la majoritatea personajelor emblematic. Faptul că scrie textul integral în versuri îi conferă însă în continuare o dimensiune poetică. Astfel, deși publicat în 1911, *Jedermann* pare să vină din istorie și să aducă încărcătura unei învățături adunate în timp. Tradiția se îmbină cu modernitatea, textul putând fi înțeles de omul de azi, pe care îl transpune într-un univers în care mai există Dumnezeu.

Ceea ce a propulsat însă textul, devenind și marca de neconfundat a unui mare festival, a fost cu siguranță punerea în scenă a lui Max Reinhardt, din 1920. Montarea a deschis primul festival de la Salzburg și de atunci, an de an, promovarea marelui eveniment teatral și cea a spectacolului au mers mâna în mâna, aproape un secol<sup>12</sup>.

Punerea în scenă, la fel ca și textul, preia un element de identitate al teatrului medieval: spațiul pieței din fața bisericii, având în fundal portalul mareț al catedralei din Salzburg. În fața acesteia, regizorul amplasează un podium, la fel cum erau puse în scenă și moralitățile sau misterele din Evul Mediu. Costumele pe care le alege Reinhardt proiectează personajele într-un timp fără timp, poate cu un secol sau două în urmă. În montările recente apar modificări, dar, prin costumul pe care-l poartă, eroii aparțin aproape mereu trecutului, chiar dacă unuia mai apropiat<sup>13</sup>. Printre personaje apar în mod simbolic Dumnezeu și moartea, purtând de multe ori cunoscuta mască de cadavru din reprezentările medievale. Deși este un text modern, într-o montare nouă, Reinhardt înrădăcinează spectacolul în aceeași istorie teatrală din care Hofmannsthal a preluat subiectul. În piață barocă din fața catedralei construite între 1614-1618 nu s-a jucat vreun spectacol medieval și sunt slabe şanse ca în Evul Mediu să fi fost reprezentată piesa *Everyman*. Si totuși, prin utilizarea

spațiului ca și cum ar fi vorba despre punerea în scenă a unei moralități tradiționale, creația lui Reinhardt își creează un trecut, în parte real, în parte sugerat. Prima reprezentare cu *Jedermann* este dată în 1920, dar imediat este reînnodată legătura cu tradiția teatrului medieval.

Spațiul exterior conferă în fapt spectacolului trei atuuri: impresia de a perpetua o tradiție de teatru medieval, o impresionantă scenografie barocă, ce asigură unitatea de timp și loc, și un adevară emoționant dat de prezența reală a bisericii în fundalul scenei. Când protagonistul simte că i se apropie ceasul și, tulburat, întreabă ce se aude, piața răsună de dangătul clopotelor. Gravitatea momentului, în care se îmbină adevaratul sunet de clopot cu momentul simbolic al sfârșitului unei vieți, creează o emoție de neegalat. La fel și vocile care strigă numele celui chemat să moară, *Oricine*, venind de peste acoperișuri, adunându-se parcă din toate direcțiile orașului în spațiul deschis spre cer, dar închis de ziduri, din fața bisericii. Reprezentările spectacolului programate în apus, la lăsarea serii, au profitat aproape mereu de misterul noptii. Acțiunea a pendulat între realism și simbolism: pe podiumul din fața bisericii a fost instalată masa unde *Oricine* dă petrecerea vieții lui. Ușa bisericii funcționează ca deschidere spre un dincolo, real și simbolic totodată. Este ușa pe care personajele intră și ies, dar și poarta prin care omul ieșe din viață: este ușa dincolo de care oricine este așteptat de Dumnezeu.

Așadar, o unitate de timp, de spațiu și de acțiune, prezentă în dramă, este exploatață prin concepția regizorală a lui Reinhardt, în care realismul scărilor ce duc spre portalul bisericii se îmbină cu dimensiunea lor simbolică. Simplitatea structurii textului și forța arhitecturii catedralei din Salzburg asigură succesul unei montări ce pune în evidență sursa și resursele medievale, dar se adreseză spectatorului într-un limbaj adaptat secolului XX.

12 Hofmannsthal este unul dintre co-fondatorii Festivalului de spectacole de la Salzburg, alături de regizorul Max Reinhardt, compozitorul Richard Strauss și scriitorul Hermann Bahr. Scopul lor a fost de a manifesta identitatea culturală a Austriei imediat după primul război mondial și destrămarea Imperiului Austro-Ungar. *Jedermann* a fost scrisă în 1911 și nu a fost gândită în mod special pentru un festival. Cumva doar întâmplarea a făcut să fie jucată în deschiderea Festivalului din 1920, la Salzburg, unde sala de spectacole nu a fost gata la timp. Misterul lui Hofmannsthal, *Das Große Salzburger Welttheater*, scris special pentru *Salzburger Festspiele*, a fost montat de Reinhardt în Biserica Colegiului de-abia în 1922 și a deschis sala de spectacole de-abia în 1925, totuși din 1926 a fost reluat spectacolul *Jedermann*. Aceasta a fost programat aproape neîntrerupt până astăzi. Excepție au fost anii de război. Mai multe despre *Jedermann* în Festivalul de la Salzburg, pe pagina [www.salzburgerfestspiele.at](http://www.salzburgerfestspiele.at), online la adresa <https://www.salzburgerfestspiele.at/schauspiel/jedermann-2018>.

13 De-abia montarea din 2017, în regia lui Michael Sturzinger, cu Tobias Moretti în rolul principal, a adus eroii în contemporaneitate, spre surprinderea și usoara dezamăgire a comentatorilor. Vezi articolul semnat de Bartels Gunda, "Potzblitz am Domplatz", în *Tagesspiegel* 22.07.2017, accesibil online pe pagina [www.tagesspiegel.de](http://www.tagesspiegel.de). Un mix realizat din mai multe înregistrări de spectacol, de la Reinhardt până în 2010, se regăsește pe pagina Televiziunii Austriece ORF, la adresa <http://tvthek.orf.at/archive/Die-Salzburger-Festspiele/9840726/Jedermann-Remixed/10109021>.

Festivalul din Salzburg, inițiat de Reinhardt și Hofmannsthal, a mizat astfel pe trei elemente, care au devenit definitorii și reprezentative: tradiție, modernitate și identitate. Textul se înrădăcinează în tradiția teatrului medieval, montarea pune în evidență identitatea orașului, dată de arhitectura barocă a catedralei și a pieței, la care se adaugă marca modernității, prin semnătura regizorului Max Reinhardt și a dramaturgului Hugo von Hofmannsthal. Un text clasic, un spațiu identitar și un regizor de marcă. Putem recunoaște aceeași rețetă de succes în felul în care Festivalul Internațional de Teatru din Sibiu promovează și este promovat prin spectacolul *Faust*, de Goethe, semnat de regizorul Silviu Purcărete, prezentat în spațiul unei foste fabrici devenită loc de cultură. Prin alegerea unui autor clasic din spațiu germanic, Sibiul este legat din nou de izvoarele sale tradiționale; prin creativitatea și forța interpretativă, regizorul Silviu Purcărete aduce dimensiunea modernității iar spațiul fostei fabrici transformat în spațiu de spectacol susține identitatea festivalului care își propune în mod special să promoveze intervenția culturală. Nu vom intra însă în detaliu pentru a ne întoarce la tema articolului. Dacă putem identifica rețeta de succes în îmbinarea dintre tradiție, modernitate și identitate, ce lipsește atunci textului dramatic semnat de August Strindberg? Oare montările propuse până acum cu piesa *Marele Drum* au generat eșecul?

Cazul *Marelui drum* se prezintă asemănător și diferit față de *Jedermann*. Sursa de inspirație este aceeași, tratată însă în altă cheie. Textul nu a avut parte de o montare de succes, ci dimpotrivă. Integrat repetitiv în momente festive, acestea au fost întotdeauna comemorări ale autorului suedeze, el însuși devenind tradiția și reperul pus în evidență. Să începem însă cu textul.

În compoziția dramei, Strindberg apelează la structura medievală a moralităților și misterelor, dar ea se pierde și devine aproape de nerecunoscut. Ceea ce primează, ca în toate celelalte scrieri ale marelui dramaturg suedeze, este experiența personală. Primul lucru care ghidează cititorul în lectură este paralela pe care o vede între drumul protagonistului, ce poartă numele generic de Vâنător, și viața lui Strindberg. Tema este aceeași ca în cazul moralităților medievale: în clipa morții, omul își rememorează momente esențiale din întreg parcursul vieții și învață cea mai importantă lecție despre iubire și dăruire, despre incredere și iertare. Doar că de data asta moartea nu-l ia prin surprindere pe protagonist, ci el însuși dorește să plece din lumea de care se simte dezgustat. Primul pe care îl întâlnește în vârf

de munte este un pustnic, care nu-l lasă pe Vânător să moară, ci îl trimită înapoi printre semenii lui, cerându-i să învețe să iubească și să dăruiască. Într-o călătorie cu șapte opriri, Vânătorul se redescoperă pe sine, înțelege și ne face să înțelegem ce este omul, cu păcatele și idolii săi, cu visele și speranțele lui. Nu este vorba însă de *Oricine*, de un erou proiectat într-un timp fără timp din care transmite învățături morale celor din prezent. Nu, este în mod evident vorba despre Strindberg, și totuși nu numai despre el. Este vorba despre omul de la începutul secolului XX, care neagă existența lui Dumnezeu și e gata să-și facă idioli din conducători războinici, prădă ușoară pentru o politică ultra-naționalistă, chiar dacă îl duce la piere, hotărât să se adapteze unui comerț fără scrupule, pentru a-și asigura căștigul. Strindberg iese din simpla dramă de familie în care erou poate fi *Oricine* și atacă derivele politice și sociale ale timpului său. Cititorul va recunoaște în traseul parcurs de Vânător etapele vieții dramaturgului, propriile lui erori sau conflicte avute cu cei din jurul său. Ba mai mult, fiecare oprire evocă un colț al orașului Stockholm și o amintire personală a autorului, fie că este vorba de morile Adam și Eva, din cartierul copilăriei, sau de pasajul cu magazinul de scoici și laboratorul de fotografii, din centru, pe unde obișnuia să treacă, de casa de la malul mării, unde a locuit cu ultima lui soție, Hariett Bosse și cu fiica lor, Anne-Marie, sau de crematoriul și cimitirul de la poarta orașului, unde avea să fie înmormântat el însuși. Călătoria protagonistului, impregnată de amintiri personale, evocând atât de limpede oameni pe care i-a întâlnit și momente pe care le-a trăit Strindberg, șterge însă aproape cu totul bogăția de corespondențe pe care dramaturgul le creează între textul său și misterele medievale, și dincolo de ele, cu Biblia. Dar dacă Strindberg recurge la evenimentele trăite de el, o face pentru a da credibilitate poveștii pe care o scrie. Intentia lui este de a depăși individualul și de a reda adevăruri valabile pentru orice om. Darwinist convins în tinerete și pasionat de botanică și biologie, dramaturgul preia un principiu din științele naturii: ontogeneza copiază filogeneza. În istoria personală a unui individ, respectiv și a sa, ca om, autorul regăsește corespondențele cu istoria omenirii, iar povestea lui, suferința lui, o oglindește pe cea a contemporanilor săi. El suferă de aceleași boli, trece prin aceleași crize și ar vrea să deschidă pentru toți o cale de întoarcere la Dumnezeu.

Vânătorul traversează șapte stațiuni. Drumul lui începe și se termină la munte, de unde coboară pentru ultima oară în vale, trecând pe la morile de vânt, prin satul

Măgarilor, oprindu-se într-un pasaj din oraș, apoi în fața crematoriului și la ultima poartă de la malul mării. Strindberg privilegiază drumul ca o recapitularea a vieții. Totuși, dacă fiecare moment al dramei are un corespondent în istoria personală, există și un corespondent în sursa medievală a moralităților, ba mai mult, în istoria biblică. Strindberg complică modelul și combină sursele din teatrul medieval, moralitatea și misterul. Pe drumul spre moarte, am putea spune că Vâنătorul se întâlnește cu invidia, orgoliul și necinstea, intrupate în personaje care nu par să fie din carne și oase. Interlocutorii săi, în loc să fie mai umani, ca la Hofmannsthal, redevin personajele-mască ale Evului Mediu. Iar în călătoria sa, protagonistul dă totodată impresia că traversează și istoria omenirii, de la Adam și Eva, până la jertfa lui Cristos. La morile de vânt, morarii care se ceartă pentru dreptul de prim venit, amintesc de cearta dintre Esau și Isaac pentru dreptul primului născut. În satul Măgarilor, Fierarul fără Dumnezeu e considerat idolul din profetiile lui Isaia. În oraș, oamenii duc un comerț necinstit, conduși de un criminal. Numele locului, Tophet, trimite la Cartea profetului Ieremia, unde acesta merge să spargă un vas și să anunțe, în numele lui Dumnezeu, distrugerea Ierusalimului din cauza păcatelor oamenilor. Cimitirul de la poarta orașului Tophet, care amintește în primul rând de sumbra profecie a lui Ieremia, evocă și locul unde au fugit apostolii după moartea lui Isus, unde s-a sinucis Iuda și unde Petru, cuprins de regrete, a cerut iertare în ultima clipă. Astfel, de la morile de vânt, până la poarta orașului, în fața crematoriului, Vânătorul nu numai că trece de la amintirile copilăriei la contemplarea propriei morți, dar refac și povestea biblică, de la Adam și Eva, până la moartea lui Isus pe cruce. Cum poate fi redat acest straniu pelerinaj al Vânătorului, care este atât o călătorie prin propria viață, cât și prin istoria lumii, a cărei derive le repetă și le retrăiește parțial fiecare om în parte?

*Marele Drum* prezintă o viziune despre viață avută de un om aflat în fața morții, în care

amintirile se îmbină cu visul, istoria personală cu cea a Bibliei. Nu lipsește nici apelul direct făcut spectatorilor, chеmați să devină conștienți de propria moarte și poate, să-și schimbe viața. Aflat în crematoriu, privind urnele de cenușă, Vânătorul pare să se adreseze direct publicului – imaginar sau real, când spune, asemeni lui Hamlet: „Aici se odihnește – te-am cunoscut, dar tu pe tine niciodată... Si tu, tu ai trecut deghizat prin viața ta, lungă și greoaia ta viață; și când te-am dezvelit de haine, tu ai murit.”<sup>14</sup>

*Marele Drum* a fost montat o singură dată la *Teatrul Intim*, în februarie 1910 și a fost un eșec. August Falck, actor și regizor, cofondator împreună cu Strindberg al *Teatrului Intim*, a semnat regia și a interpretat rolul *Vânătorului*. Distribuția pare să fi fost destul de consistentă și montarea fără anvergură, din cum ne dăm seama din cronicile epocii și din puținele fotografii. Montările ulterioare, rare, au fost făcute cu ocazia unor evenimente comemorative ale nașterii sau morții dramaturgului. Din cronicile spectacolelor înțelegem că au fost scoase în evidență elementele care leagă textul de viața lui Strindberg și nu de dimensiunea general valabilă la care autorul dorea să ajungă<sup>15</sup>. Identitatea vizuală a fost dată de viața autorului, și nu de căutările lui estetice, de altfel magistral prezente în acest text. De fiecare dată pare să fi fost subliniat elementul de ruptură, de aparentă modernitate a curentului expresionist, și nu de legătura cu tradiția, care se înrădăcinează la fel ca *Jedermann* în spectacolul medieval. Alegerea stilului a fost poate impusă de încercarea regizorilor de a soluționa tema călătoriei și a schimbărilor de spații. Dar de fiecare dată, montarea a fost un eșec. Textul a fost, de altfel, foarte rar jucat.

Ce concluzii putem trage?

În primul rând, autorul nu pare să mizeze pe forța dată de unitatea de timp, spațiu și acțiune. Din modelul medieval, Strindberg nu preia tema și structura simplificată din *Everyman*, ci alege varianta pelerinajului prin lume, care are loc în momentul morții, propuse în textul lui John Bunyan<sup>16</sup>. Dar, la o privire mai

14 August Strindberg, *Marele Drum*, ed. cit., p. 88.

15 Bibliografia adnotată de Michael Robinson prezintă pe scurt cronicile de la spectacol, și anume părerea lui Bo Bergman, din 20.02.1910, care spune: "it is all simply the most hopeless nonsense" sau a lui Sven Söderman, *Stockholms Dagblat*, din 10.02.1910: "to stage a work like this in a theatre with such small ressources was fatal." 40 de ani mai târziu, când textul este pus în scenă la Teatrul Dramaten din Stockholm, Agne Beijer semnează o cronică în 26 ianuarie 1949, spunând: "Sg's magic staff has no longer the power it once had to conjure up evil figures." Criticile sunt și mai dure pentru reprezentarea dată la Teatrul din Uppsala în 1972. Per Olov Enquist, în *Expressen*, 10.02.1971, afirmă: "It's really just kitsch." La Londra, în 2006, interesul pare să fie strict cel al biografiei autorului. Fiona Montford, *The evening standard*, 1.02.2006, consemnează: "This punishing, pseudo-mystical travelogue is largely a road to nowhere." Nimic nu poate fi mai rău. Vezi Michael Robinson (red.), *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies: 1870-2005*, Modern Humanities Research Association, London, 2008, pp. 1465-1473.

16 Romanul alegoric scris de John Bunyan în 1675, povestește călătoria Creștinului, care fugă din Cetatea distrugerii pentru a ajunge în Cetatea creșă, în Țara dorită. În drumul său traversează Tophetul sau Valea

atentă, textul propune crearea acestei unități într-un mod ingenios. Și cumva, Strindberg se apropie de modelul misterelor medievale, în care călătoria prin istoria lumii și a omului era făcută de spectator printr-o parcurgere a mai multor stațiuni, pe scene diferite având loc un spectacol. Unitatea propusă este cea a jocului sau a teatrului în teatru. Fiecare scenă este un spectacol în sine, în care protagonistul joacă în fața publicului o secvență din comedia umană.

Din cum vedem, pentru Hofmannsthal și Reinhardt, legătura cu teatrul medieval era subiectul, adaptat și personalizat la situația omului contemporan, *Oricine* ar fi el, iar pentru Strindberg este forma de teatru, în secvențialitatea ei. Prezentat simplu, *Oricine* se oprește din petrecerea vieții în fața unei porți spre lumea de dincolo, speriat de misterul morții. *Vânătorul*, în schimb, își dorește moartea, dar acceptă să mai rătăcească o dată prin lumea oamenilor pentru a înțelege mai bine drumul care îl va duce în final spre Dumnezeu. *Oricine* se oprește în loc, în timp ce *Vânătorul* cutreieră pământul. Unul contemplă măreția de dincolo de lume, celălalt dezvăluie râzând grosolania ce-i stă în cale, ducând dorul cerului. În ambele cazuri, este vorba despre întâlnirea omului cu moartea și cu Dumnezeu.

Șansa *Marelui Drum* de a deveni un spectacol de succes ar putea fi dacă vor fi redefinite corect elementele de tradiție, modernitate și identitate. Pentru că se poate vorbi despre: tradiția formei de spectacol medieval care utilizează secvențialitatea unor scene disparate, modernitatea unei structuri discontinue, a personajului-mască, lipsit de „caracter”, dedublat, multiplicat și, nu în cele din urmă, identitatea inconfundabilă a bogăției încercărilor artistice care îl definește pe Strindberg ca precursor al teatrului modern. Nu viața autorului este cheia de descifrare a *Marelui Drum*, ci opera sa. Deși Strindberg își propune să scrie pentru un spațiu mic, cel al *Teatrului Intim*, o face poate cu mult mai multă ingeniozitate decât s-a bănuit, mai ales în *Marele drum*. De-a lungul carierei sale, Strindberg s-a lăsat inspirat de tradiția teatrului de stradă și de spectacolele de păpuși, dar și de forme de teatru oriental,

îmbogățindu-și mereu modalitatea de expresie dramatică. În *Visul* a încercat să folosească proiecția de film pe scenă, în *Marțea grăsă a lui Kasper* a scris pentru păpuși, a visat să facă și teatru de umbre<sup>17</sup>. Dramaturgul suedez integrează conștient sau inconștient, din scriitoră, elemente de expresie inedite chiar în *Marele Drum*, continuând să urmărească adevărul, simplitatea și forța conflictului.

În mod neașteptat, identitatea ambelor spectacole, *Jedermann* și *Marele drum*, este dată de spațiul de joc, un spațiu al orașului. Reinhardt a ieșit din intimitatea teatrului de cameră, aducând o poveste intimă pe esplanada unei biserici și conferindu-i astfel o dimensiune simbolică. Spațiul din fața catedralei din Salzburg a devenit scenă unde se joacă viața unui om. Strindberg a apelat și el la spațiile orașului, dar nu unul singur, ci o multitudine. Dramaturgul pare să fi căutat să transforme orice scenă a vieții umane în locul unde se poate deschide o poartă pentru a-l întâlni pe Dumnezeu. Mai simplu spus, pentru artiștii germani, portalul bisericii devine cadrul scenei, pentru autorul suedez, scena devine o poartă dincolo de care se ascunde Dumnezeu, oriunde ar fi ea. Festivalul de la Salzburg conectează publicul de o seară cu o tradiție de demult, prin toate elementele exterioare de care dispune, făcându-l poate să viseze timp de o oră la misterul lui Dumnezeu care bate la ușa inimii umane, în timp ce Strindberg vrea să schimbe cu totul viața spectatorului său, într-un singur ceas și să-l așeze permanent în fața creatorului vieții. Demersul lui Reinhardt, susținut de măreția arhitecturii baroce și de senzațiile date de lumina soarelui sau a lunii, de dangătul clopotelor, pune fizic spectatorul în fața unui mister care îl depășește. Strindberg lansează o invitație la o plimbare în oraș în care să descoperi misterul vieții în lucrurile mici.

Pentru a prezenta textul lui Strindberg, o modalitate ar fi putut fi de a crea momente de spectacol prin orașul Stockholm, de a-l transforma într-o mare scenă medievală în care spectacolul este însă unul modern, de stradă, cu tentă politică. La fel ca Salzburg, orașul ar fi putut deveni o scenă de spectacol, dar nimeni nu și-a propus asta. Fără să fie o dramatizare,

morții și întâlnește un prieten Fidel care moare în cenușă. Atât Tophet, cât și prietenul care moare, devenind cenușă, se regăsesc, într-o reinterpretare modernă și profetică, la Strindberg. John Bunyan, *Pilgrimms Voyage*, 1675. Textul e accesibil online la pagina <https://www.enseignemoi.com/john-bunyan/texte/chap-1-conversion-d-une-ame-vraiment-reveilee-1175.html>.

<sup>17</sup> Ester Salzer, analizează relația lui Strindberg cu artele vizuale, afirmând: “Strindberg's preoccupation with visual perception that fed directly into his dramaturgy implied the need for new stage technologies subverting conventional staging practices.” în Salzer Ester, “Strindberg&the Visual Art” în *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol 25 (Nr. 3), Cambridge: MIT Press, Septembrie 2003, pp. 42-55, citat la p. 43. Soluții scenice inovatoare sunt analizate și de Hockenjos Vreni, “Time and place do exist”, în *A Journal of Performance and Art* 25/3 (2003), pp. 51-63, citat la p. 54. Articol disponibil online la pagina: <http://www.jstor.org/stable/3246419>.

ci doar un tur ghidat, Anita Person<sup>18</sup> propune totuși celor pasionați de Strindberg să meargă pe urmele dramaturgului, oprindu-se în șapte stații ale *Marelui Drum*, de la Turnul Albastru, ultima sa locuință, până la cimitirul unde este îngropat, trecând pe lângă locurile copilăriei, casa unde a cunoscut-o pe prima lui soție, pasajul din oraș unde își făcea cumpărăturile. În fiecare loc din oraș însă ne-am putea foarte bine imagina un spectacol. La morile de vânt, venind din lumea copilăriei, un teatru cu păpuși, în piața lui Carol XII, ar putea fi o paradă cu măști gigantice, iar în pasajul din oraș, proiecții de imagini sau jocuri de umbre. Călătoria prin oraș pe urmele lui Strindberg, în *Marele Drum*, ar fi o plimbare în care nu am recitit neapărat viața autorului, ci scene din comedia umană, prezentate în cheie ironică sau nostalgică, prin care să ne înțelegem propria viață. Dialogul morarilor pare să fie de altfel rupt dintr-un spectacol cu Mărioara și Vasilache, iar întâlnirea cu Învățătorul și Fierarul din satul măgarilor anunță parcă spectacolul politic de stradă, de tip *Bread and Puppet*<sup>19</sup>. Încercarea unei asemenea transpuneri a fost făcută la București, în 2011, într-un proiect propus de autoarea acestui articol, Anca Berlogea, avându-i alături pe Marian Râlea, Ioan Mihai Corte, Liliana Iorgulescu, Oana Rill și Francesco Agnello. Fragmente de text au fost prezentate ca o serie de trei happening-uri prin locuri din București, într-o producție realizată de UNITER. Deși a fost o simplă încercare de a-l prezenta pe Strindberg oricărui trecător de pe stradă, textul și-a dovedit valențele, atât prin multitudinea de forme teatrale conținute implicit, dar și prin forța criticii sociale și politice explicite. Ceea ce i-ar fi putut conferi *Marelui Drum* identitatea unui teatru politic modern, legat de tradiția unui teatru sacru al orașului, s-a pierdut sub apăsarea propriei biografii strindbergiene.

Modernitatea propunerii lui Hofmannsthal și Reinhardt a venit din modul în care au apropiat povestea medievală de intimitatea oricărui om. Dar propunerea germană s-a distanțat de politic și de realitatea cotidiană, în timp ce Strindberg a făcut un

pas hotărât spre un teatru politic, născut nu din revoltă, ci înrădăcinat în dimensiunea relației cu Dumnezeu. Totuși, tocmai această dimensiune nu a fost pe deplin înțeleasă atunci când a fost scris textul.

Forța și slăbiciunea autorului suedeze vin din puterea cu care poate citi eșecul viitor în derivele începutului de secol XX, legând textul său de tradiția medievală a misterelor și moralității și dincolo de acestea, de tradiția gesturilor dramatice ale profetilor biblici. Când vorbește despre „proștii din Satul Măgarilor, unde învățătorul trebuie să se facă și el prost pentru a nu fi arestat. În Satul Măgarilor, știința este inutilă și calcularea anului nașterii lui Cezar, în raport cu nașterea lui Cristos, pare o idiotezie”, amintea Ileana Berlogea în monografia Strindberg<sup>20</sup>. În personajul profesorului care se preface sămpit în fața Fierarului incult recunoaștem în față tiraniile secolului XX. Când Vănătorul se întâlnește în Tophet cu japonezul care vine ceaiuri și parfumuri contrafăcute, regretând compromisul făcut să reziste pe o piață sălbatică și fără scrupule, Strindberg pare că prevestește dezastrul unei economii aşezate pe baze greșite și imorale. În mod surprinzător și poate profetic, acest comerciant care va sfârși în cenușă poartă numele orașului din care a emigrat, și care nu este altul decât Hiroshima. Citindu-l pe Strindberg, am înțelegem cum totalitarismele lui Hitler, Stalin și Ceaușescu sau catastrofa nucleară din cel de-al doilea război au fost materializările unor derive politice, sociale și economice vizibile încă din 1909. Dramaturgul, care privea și înțelegea viața omului în raport cu Dumnezeu, a intuit dezastrul spre care se îndreaptă o lume atee, care se pune și împotriva legilor morale.

Impactul și actualitatea profetică a lui Strindberg este vizibilă în monografia semnată de Ileana Berlogea și care ar fi trebuit să fie publicată în anii 1970-1980. După ce a amânat, profesoara de istoria teatrului a renunțat cu totul să publice monografia în anii comunismului. Cum ar fi putut să apară în 1980 textul: „Dar totuși Vănătorul și Învățătorul nu-și pot obține libertatea

18 Prezentarea turului de oraș în cele șapte stații ale *Marelui Drum* apare în Anita Person, “Stora Landvägen, en vandring i August Strindbergs liv och drama”, în Margareta Cramer (red.), *Stadsvandringer 10*, Stockholm: Stockholm Stadtmuseum, 1987, pp. 82-95.

19 Născută în Statele Unite în 1962, ca o reacție împotriva războiului din Vietnam și a deciziilor politice ale vremii, mișcarea teatrală *Bread and Puppet*, își are rădăcinile în procesiunile cu păpuși din Evul Mediu. Roose-Evans descrie astfel atmosfera de la *Bread and Puppet*: “The atmosphere of a Bread and Puppet performance is set even before the play begins... the actors process through the streets beating drums, rattling tambourines, blowing trumpets, some wearing giant masks... At a certain point, they will stop and perform their short play about Vietnam and then their faces watch intently, rapt, attentive, absorbing its message into themselves yet again.” în James Roose-Evans, *Experimental Theatre – From Stanislavski to today*, Avon Books, New York, 1970, pp. 124-125.

20 Ileana Berlogea, *August Strindberg, un precursor solitar al teatrului contemporan*, Editura Academiei, București, 2011, p. 223.

decât dacă vin la salonul literar al soției Fierarului.”<sup>21</sup>? Era doar o descriere a unei scene din piesă, dar n-ar fi trecut de cenzură. Strindberg devenise de o mare, periculoasă actualitate, deși scrisese și criticase societatea contemporană lui. Dramaturgul nu a vorbit în *Marele Drum* despre el, ci despre noi, oamenii secolului XX. Dar nu l-a ascultat nimeni. Mai mult, a deschis o poartă spre o formă inedită de spectacol și nu a fost înțeles.

Strindberg și-ar fi dorit probabil, asemeni lui Shakespeare în *Furtuna*, să aducă pe scenă, dacă se poate, un singur om și prin el să creeze lumea, ca o furtună devastatoare și eliberatoare pentru toți spectatorii. Într-un fel, în *Marele Drum*, chiar el, Strindberg, e singur pe scenă, secondat de întreaga creativitate a artelor spectacolului, de la marionetisti și păpușari, la jocurile de umbre sau proiecții vizuale și sonore, de la teatrul medieval occidental până la cel oriental, la spectacolele de Nô și Kyogen, din care se inspiră în scena japonezului. Publicul *Marelui Drum* ar trebui să fie pus în fața unei arhitecturi de spectacol la fel de impresionante precum portalul bisericii din Salzburg în fața căruia stau participanții la celebrul *Jedermann*. Asaltat de păpuși, de măști, de proiecții și de sunete, grotescul vietii pe care o trăiește ar trebui să-l lovească în plină față pe fiecare dintre spectatori, la fel ca și dorul de adevăr și de iubire. Toate acestea, pentru ca să se deschidă, nu în fața lui o poartă spre o lume de dincolo, ci în el o poartă spre Dumnezeu. Totuși, asta nu s-a întâmplat până acum în montările cu *Marele Drum*<sup>22</sup>.

Cum a reușit *Jedermann* să fie un succes? De ce a rămas *Marele drum* un text obscur, rareori jucat? Prezentarea dramei lui Hofmannsthal în cadrul Festivalului de la Salzburg a fost un mare atu. Tradiția, modernitatea și identitatea s-au combinat într-o rețetă de succes și au transformat textul-spectacol într-o emblemă a orașului. Strindberg a fost dărâmat sub forța propriei personalități. Textul său a fost, din păcate, legat în principal de biografia lui și montat în cheie expresionistă, fără să mai fie percepută relația cu tradiția medievală. Nu s-a mai creat o identitate, nici în raport cu orașul, nici cu un festival de teatru modern, care ar fi propus un mix viu al mai multor forme de performance. Hofmannsthal și Reinhardt au făcut mici modificări pe o structură cunoscută. Publicul le-a acceptat și s-a recreat o tradiție, aflată

în perfect echilibru cu spațiul orașului și cu certitudinea unei credințe regăsite. Strindberg a spart șabloanele, a propus un alt fel de teatru și a speriat publicul. La o privire atentă, de fapt, nu aducea nimic nou. Doar același teatru medieval! Dar Strindberg tocmai îi redescoperea partea uitată și nemaiînțeleasă: regăsise dimensiunea unui teatru direct, politic și profetic.

## Bibliografie

- BALZAMO, Elena (red.), *Strindberg*, Ed. de l'Herne, Paris, 2000;
- BALZAMO, Elena, *August Strindberg, visages et destins*, Viviane Hamy, Paris, 1999;
- BERLOGEA, Ileana, *Strindberg, un precursor solitar al teatrului contemporan*, Editura Academiei, București, 2011.
- BERLOGEA, Ileana, *Teatrul Medieval*, Editura Meridiane, București, 1970;
- DUMUR, Guy (red.), *Histoire des spectacles (Encyclopédie de la Pléiade)*, Gallimard, Paris, 1965;
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Jedermann*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1997, publicat online pe pagina [gutenberg.spiegel.de/buch/jedermann-1012/1](http://gutenberg.spiegel.de/buch/jedermann-1012/1);
- HOVAHNESS, Israel Pilikian, “Max Reinhardt, Austrian Director” in *Encyclopædia Britannica*, Nov 2015, online la pagina [www.britannica.com/biography/Max-Reinhardt](http://www.britannica.com/biography/Max-Reinhardt);
- KENNEDY, Dennis (red.), “Morality Play”, *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford University Press, Oxford/New York, 2010;
- PERSON, Anita, “Stora Landsvägen, en vandring i August Strindbergs liv och drama”, in Cramer Margareta (red.), *Stadsvandriger 10*, Stockholm Stadtmuseum, Stockholm, 1987;
- ROBINSON, Michael (red.), *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies: 1870-2005*, Modern Humanities Research Association, London, 2008;
- ROBINSON, Michael, *Strindberg and autobiography*, Ubiquity Press, London, 2013;
- ROOSE-EVANS, James, *Experimental Theatre – From Stanislavski to today*, Avon Books, New York, 1970;
- SALZER, Ester, “Strindberg&the Visual Art” in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol 25 (Nr. 3), MIT Press, Septembrie, Cambridge, 2003;
- STOCKENSTRÖM, Göran, “August Strindberg: A Modernist in Spite of Himself”, in *Comparative Drama* 26/2 (1992);
- STRINDBERG, August, *Dramaturgie*, George Müller Verlag, München/Leipzig, 1920;
- STRINDBERG, August, *Marele Drum*. Traducere de Carmen Vioreanu, Uniter, București, 2011;
- STRINDBERG, August, *Théâtre complet 6*. Traducere de Carl-Gustaf Björström și George Perros, Ed. l'Arche, Paris, 1986;
- STURMINGER, Michael, *Zur Produktion von Jedermann*, online pe pagina [https://www.salzburgerfestspiele.at/schauspiel/jedermann-2018](http://www.salzburgerfestspiele.at/schauspiel/jedermann-2018).

Video:

Un mix cu spectacolele *Jedermann*, realizat de televiziunea austriacă ORF, accesibil online la pagina <http://tvthek.orf.at/archive/Die-Salzburger-Festspiele/9840726/Jedermann-Remixed/10109021>

21 *Ibidem*.

22 S-a întâmplat cu *Jedermann*, unde aproape în fiecare alți regizori invitați propun propria viziune asupra întâlnirii cu omului cu moartea și una dintre cele mai inventive, îmbinând jocul omului cu păpușa și cu circul a fost cea propusă de cuplul de regizori britanici Julian Crouch și Brian Mertes (între 2013-2015). Viziunea lor a surprins și a împărtit părerile criticilor. Vezi rezumatul cronicilor pe pagina televiziunii austriece ORF, la adresa <http://salzburg.orf.at/news/stories/2594225>. Înregistrarea spectacolului din 2013 poate fi urmărită online la adresa <https://www.youtube.com/watch?v=joTS6YMmOMw>.



# REALITATE SI REALISM ÎN TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

**Cristina Blaga**

Asist. drd., Departamentul de Artă Teatrală, ULBS

**bio**

**Cristina Blaga** este absolventă a Departamentului de Artă Teatrală din Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. Este colaborator la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, asistent în cadrul școlii de teatru sibiene și elaborează un doctorat coordonat de prof. univ. dr. Octavian Saiu, pe tema mimesis-ului și a realismului psihologic în teatru.

**Institutional Affiliation and Contact:** Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Department of Drama and Theatre Studies. 5-7 Victoriei Blvd, 550024, Sibiu.

[cristina.blaga@ulbsibiu.ro](mailto:cristina.blaga@ulbsibiu.ro)

**ABSTRACT**

In this article, I intend to prove how reality in theatre has been influenced over the centuries by a series of historical, social and political external elements. Reality in theatre has also been influenced by the personal-perception of all the participants to the phenomenon: the audience, the directors, actors, playwrights, set designers etc. if we ware to take into consideration that the only reality worthy of its name is the objective one, then the theatre is at the opposite pole, as through its nature, it is a subjective manifestation. Reality in art and theatre is a concept through which there is developing a constant (re)interpretation of a certain vision about the evolution of civilization and history.

**KEYWORDS**

Reality, realism, mimesis, emotion, theatre

În articolul de față îmi propun să vorbesc despre ceea ce numim realitate în teatru, în special despre ceea ce înseamnă realitatea în teatrul de azi. Problema realității în artă m-a preocupat încă din studenție, de când am citit metoda lui Stanislavski, iar, odată cu trecerea timpului, m-am întrebat cum anume se modifică percepția și stilul de joc al actorilor, care au nevoie să se raporteze mereu la o realitate imediată și cotidiană, care, ideal, ar trebui să fie în raport direct cu adevărul interior al acestora, pentru a putea crea, în final, o realitate scenică. Este evident faptul că realitatea din teatrul secolului XXI nu mai este aceeași cu cea a epocilor trecute, prin urmare, nici stilul de joc nu mai poate fi cum a fost la începuturile artei spectacolului, ci acesta s-a modificat de-a lungul trecerii timpului și a schimbărilor sociale, culturale, istorice și politice; din (ne)fericire, însă, teatrul, dacă nu este unul al timpului său, este un teatru mort.

Teatrul izvorăște din viață sau „teatrul este viață” (Stella Adler). Oprindu-mă asupra acestei afirmații, aş îndrăzni să spun că, dacă teatrul își are rădăcinile în viață și dacă ne propunem o discuție sau o analiză a temeliilor artelor spectacolului, atunci însăși viața trebuie chestionată. Prin urmare, consider că, pentru a putea înțelege mecanismele realității teatrului, se presupune înainte de toate a înțelege elementele realității în sine. Pentru mine, realitatea înseamnă cum anume un grup de oameni definește un anumit subiect prin cele cinci simțuri. Ceea ce crede și afirmă fiecare separat despre același subiect, nu semnifică altceva decât percepția personală, respectiv subiectivă, asupra unui anumit lucru. Scientismul a avut asupra planului spiritual o influență considerabilă; „o cunoaștere demnă de al său nume nu poate fi decât obiectivă și științifică. Prin urmare, singura realitate, cea care își poartă pe drept numele, este realitatea obiectivă, care este guvernată de legi obiective.”<sup>1</sup> În același timp, trebuie să ținem cont de faptul că, orientându-ne după un criteriu suprem al adevărului, obiectivitatea trage după ea consecințe, una dintre ele fiind transformarea subiectului în obiect.

Din punctul de vedere al fizicii, atât clasice, cât și cuantice, ceea ce este real este rațional (prin urmare, realul se poate experimenta) reproduce și se poate înțelege științific. Pe de altă parte, și necunoscutul, sau mai bine spus, iraționalul este mereu prezent în ceea ce este cunoscut. Evident că „prezența sacrului” se poate afirma sau nega, însă, de cele mai multe ori, poate chiar de fiecare dată,

trebuie să ținem cont de ea pentru a înțelege o așa-zisă realitate. „Sacrul este rațional, dar nu este raționalizabil”<sup>2</sup> Dacă ar fi să considerăm că există doar negru și alb, fără gri, respectiv, rațional și irațional, lumea s-ar putea împărți în două categorii, după criteriul atitudinilor pe care îl are față de Univers: (1) Vanitatea luciferică, care presupune a te pune în răspăr cu o ordine a Universului și cu un mers al lucrurilor de la sine; (2) Un respect pentru orânduirea cosmică a Universului, unde fiecare viciate își are locul său.

Paradoxal, probabil că tocmai aceste atitudini, toate aceste percepții și chestionări ale realității, constituie, în cele din urmă, un dat al realității însăși. Nu se poate vorbi despre un mesaj fără a exista un cod, la fel cum nu se poate vorbi de ceea ce este cunoscut, fără a ține cont de necunoscut, deoarece necunoscutul va fi mereu prezent, deși ascuns, în spatele a ceea ce știm deja sau am putea ști. Aici am să dau un singur exemplu, care mi se pare suficient de concluziv, și anume, tot ceea ce înseamnă „Pământ”, toată dimensiunea pe care o are și tot ceea ce presupune acest cuvânt, se va reduce la un singur punct, respectiv conștiința umană. Acestea fiind spuse, consider că o schimbare de perspectivă ne va demonstra că un obiect oarecare, indiferent din ce domeniu face parte, poate deveni obiect artistic. Arta poate fascina fiindcă, prin natura sa, are abilitatea, dar și obligația de a se infiltră în toate domeniile societății, pentru a și le însuși și pentru a le transforma într-un scop nobil. Dacă arta lucrează după legile naturii, ci nu o imită, ea însușește spiritul acesteia. Prin urmare, știința și arta nu mai sunt (poate că nu au fost vreodată) două domenii separate, din contră, ele interferează și se completează în ideea unei construcții progresiste: în cele din urmă, celul creator nu este altceva decât creație rațională pe un teren irațional, sensibil. Atunci când se spune despre cineva că este o persoană realistă, probabil că este limpede pentru toată lumea faptul că acel cineva ține cont de realitate. Cu toate acestea, a ține cont de realitate nu înseamnă implicit a o acceptă. Realitatea are unele legi care o guvernează; prin urmare, realist este cel care se va orienta după legile ei, cu scopul de a transforma după propria lui realitate, respectiv propria sa percepție, ceea ce deja nu mai este o realitate în sine. Tot ce au inventat oamenii din preistorie până în prezent nu am putea spune că sunt rezultate ale realității, ci creații ale realismului cotidian, cu toate necesitățile lui: de exemplu, roata sau armele de vânătoare. Ceea ce a fost real au fost

1 Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea – Manifest*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 19.

2 Idem, *Noi, particula si lumea*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 103.

nevoile oamenilor de a mâncă, de a se îmbrăca, de a supraviețui și materialele brute oferite de o realitate (de exemplu: lemnul, piatra etc.), de care ei au ținut seama și au transformat-o în virtutea propriilor nevoi și percepții.

Problema realității, despre care este aproape imposibil să faci o sinteză, nu există decât pentru om. Animalele, de pildă, nu au cum să țină seama de o realitate în sine, ele sunt o realitate; pentru ele nu există o diferențiere între o realitate interioară și exterioară, între ceea ce sunt ele ca și materie și lumea înconjurătoare în care trăiesc, la fel cum nu există o diferență între acțiunile lor și spațiu-timp. Făcând o introducere în domeniul care reprezintă obiectul acestui articol, respectiv arta, mai cu seamă arta teatrului, ridic întrebarea: *natura este realitatea?* În cele din urmă, toate viețuitoare pământului sunt reale și reprezintă elemente ale naturii. A fi realist înseamnă, înainte de toate, a te supune (cel puțin teoretic) unor legi ale naturii și de a le asculta, mai degrabă decât a ține seama de fenomenele acesteia. Atunci când se vorbește despre o operă de artă, de exemplu, nu cred că este neapărat corect să spunem că este realistă, ci mai degrabă atitudinea creatorului față de lume și natură este una realistă. Din punctul meu de vedere, cel mai bun exemplu îl reprezintă Leonardo da Vinci, care a demonstrat cu mult înainte de mișcarea constructivismului, a manifestului Bauhaus-ului sau a lui Kandinski, ce înseamnă să fii un creator genial de „lumi interioare, proiectate într-o realitate gândită global ca unitate indestructibilă a interiorului cu exteriorul și acționând ca modelator al acesteia”<sup>3</sup>. Ceea ce avem de învățat de la acest mare artist, din punctul meu de vedere, este faptul că el nu anula nici intelectul și nici sensibilitatea, ci le contopea într-un tot, ca fiind o condiție a actului creator, artistic, demonstrând totodată legătura perfectă, aproape asemuită cu *ying și yang*, dintre artă și știință.

Teatrul este o artă a realității, iar primul element concret care face dovada este chiar actorul, iar apoi urmărează textul, care este o realitate ca și scriitură în sine, dar cu toate acestea textul dramaturgic ascunde în el irealul. Ceea ce este real și veridic sunt emoțiile, sentimentele cu care lucrează actorii, de domeniul irealului sunt metaforele, figurile de stil, epitetele etc. ce se găsesc codificate în textul de teatru propriu-zis. Făcând o comparație cu domeniul științific, am putea spune, înainte de toate, că teatrul este un „tot” care funcționează după legi proprii, la fel cum este și realitatea sau natura, un întreg care are

puterea de autocreație, dar și de autodistrugere. Prin urmare, dacă teatrul, cu toate elementele care îl compun (actori, regizor, scenograf, coregraf, sunetist, luminist, elemente de decor, spectatori etc.) reprezintă un întreg, s-ar putea presupune, mai departe, că această realitate a întregului este formată din mai multe niveluri, ce funcționează fiecare după reguli individuale, care nu interferează unele cu altele. Cu toate acestea, aceste multiple niveluri compun o realitate privită ca și întreg sau ca un „tot”, respectiv teatrul. De exemplu, publicul are realitatea lui, funcționează după niște legi proprii și crede într-o convenție, fără ca aceasta să fie specificată verbal de la început; actorii, pe de altă parte, au realitatea lor, creată de către ei și în care aceștia, printr-o lege a actoriei ca meserie, trebuie să credă și să fie crezui că o cred. Decorurile și butaforiile există pe scenă, prin urmare sunt niște lucruri reale, concrete și formează, la rândul lor, un nivel de realitate în sine. Fiecare nivel al realității este posibil, fiindcă există și celealte, ele nu sunt de sine stătătoare: actorii au o realitate, fiindcă au alături publicul spectator, decorul, cu tot ceea ce cuprinde el, există, pentru că actorii îl investesc cu credibilitate și îl folosesc în scopul întăririi realității lor imediate. Publicul, deși pasiv, la prima vedere, trăiește pentru câteva ore o realitate căreia nu îi aparține, creată de un alt nivel al realității (actorii). Cu toate că fiecare dintre aceste niveluri are legile ei, ele nu ar putea exista unele fără altele: realitatea actorilor nu ar exista fără spectatori, decorul nu ar exista decât prin realitatea actorilor și mai apoi a publicului. Așa cum mai multe planete formează sistemul solar (datorită unui sistem integrat de funcționare, care are la bază legile fizicii), tot așa aceste niveluri de realitate creează ceea ce numim „teatru”: ele există separat, dar nu au putere decât împreună. Nu cred că în teatru se poate vorbi despre o realitate obiectivă, despre acea realitate care este demnă de al său nume, iar aici aş dori să specific faptul că realitatea spectacolului de teatru este creată atunci, într-un moment viu și va muri în următoarea clipă. Faptul că actorii stau pe scenă constituie o realitate, este un fapt real, o existență în sine, însă momentul jucat de aceștia reprezintă un act ireal: de exemplu, doi actori care joacă o scenă din *Romeo și Julieta* nu se iubesc într-o realitate concretă, în cotidian, dar se iubesc într-o realitate creată de ei, respectiv creează realitatea iubirii lor, care va dura până în momentul aplauzelor sau până la ieșirea din scenă. Este de înțeles faptul că sentimentele individuale ale fiecărui în parte sunt reale, însă ele nu există de la sine putere

<sup>3</sup> Octavian Barbosa, *Câteva reflecții asupra relației: Artă și realitatea tehnologică*, în *Conceptul de realitate în artă*, Editura Meridiane, București, 1972, p.19.

(aşa cum ne îndrăgostim în mod real, în viaţa personală, de zi cu zi), ele sunt create atunci, rational, prin puterea gândului. Realitatea unui moment de teatru nu este longevivă și nu este verdică; ea se constituie, astfel, doar atunci când actorii și, mai apoi, publicul spectator își propun să o privească ca atare. Dacă ar fi o realitate în adevăratul sens al acestui cuvânt, nu ar fi nevoie de voința actorilor să o investească cu credință, ci ea ar exista, pur și simplu.

Evoluția realismului este caracterizată, în primul rând, prin nevoie umană de apartenență sau așezare într-un mediu specific, într-un habitat, iar, mai apoi, aceasta se instituie datorită mersului istoriei și al evenimentelor sociale și al civilizației și, nu în ultimul rând, datorită mersului culturii, în sine. Realismul, care a apărut ca un răspuns la problemele din epoca romanticismului, pune în lumină relația dintre realitate și artă. Având un impact major, în primul rând, în literatură (roman și dramaturgie), interesul scriitorilor se îndreptă înspre relația om-mediul, individ-societate. Cu toate acestea, cultura nu reprezintă o copie fidelă a naturii, ea nu reprezintă o realitate așa cum este ea; cultura este natura înțeleasă, pentru ca mai apoi să i se înfățișeze esența în marile opere de artă. Esențialul din realitate nu poate fi redat decât printr-o profunzime a propriei idei de realitate a artistului, nu printr-o oglindire a realității, așa cum este redată de către acesta. De exemplu, un tablou nu va exprima o copie a realității, ci o realitate privită prin ochii artistului care l-a conceput. Opera în sine nu poate fi realistă sau nerealistă, ea funcționează dincolo de această ideologie artistică; realistă sau nerealistă nu poate fi decât atitudinea artistului față de o așa-numită „realitate”. Atât realismul, cât și anti-realismul sunt atitudini active (primul ajută la înaintarea și evoluția lucrurilor, celălalt o oprește).

Cultura contemporană și, prin urmare, arta contemporană nu pot fi înțelese decât privind evoluția culturii și a civilizației din ultimele secole, deoarece lumea înconjurătoare nu capătă alt înțeles decât acela pe care îl dau oamenii. Evoluția civilizației ne poate oferi o perspectivă mai clară asupra realității, respectiv ceea ce a fost realist acum două sute de ani, de pildă, astăzi poate să pară absurd. Cu toate că ceea ce constituie astăzi o realitate poate fi considerat o realitate și atunci, diferența este dată de înțelesul conferit de oameni, acesta fiind o creație pur umană. Într-un roman pe care îl catalogăm ca

apartenind realismului (de exemplu, *Răzbui și pace*, de Lev Tolstoi) putem vedea cu claritate fidelitatea autorului față de desfășurarea istoriei, mai degrabă decât fidelitatea lui față de concursurile de împrejurări care au dus la mersul ei specific. Una dintre caracteristicile realismului este tocmai *îndepărțarea* omului față de evenimentele la care participă, privirea obiectivă și *apropierea* acestuia de legile nescrise care au cauzat desfășurarea evenimentelor. În realism iau ampolare observația amănunțită a oamenilor, a întâmplărilor, reflectia morală și psihologică.

Referitor la Antichitate, am putea afirma că primul element al realismului este strict de natură literară, completat / influențat fiind de „conștiința unei epoci asupra condiției umane”<sup>4</sup>. În *Mimesis*, Erich Auerbach vorbește despre „configurarea mai complexă a realismului în artă, care s-a produs în momentul amestecării *stilului înalt, nobil* cu *stilul umil, al poporului*”<sup>5</sup>. De asemenea, autorul constată prezența realismului în Antichitate încă din fuziunea celor două stiluri pomenite în rândurile de mai sus, dar explică acest fapt prin prezența și influența textelor biblice.

Dacă vom analiza un episod din Vechiul Testament, putem observa că, în primul rând, se identifică personajele implicate în poveste, însă ele nu sunt situate într-un cadru spațio-temporal. Nu se specifică nici de unde vin sau unde merg și nici timpul sau locul în care se află. De exemplu: „Dumnezeu a apărut și a zis către....!” Atunci, dar și în zilele noastre, acest fapt nu este pus sub semnul întrebării, din punct de vedere, să îi zicem, științific. „Apariția” lui Dumnezeu este privită ca un dat natural; este o realitate și este interpretată ca atare. Același autor (Erich Auerbach) ne spune că primele elemente realiste le putem întâlni în textele lui Homer.

Să ne oprim puțin asupra acestei afirmații și, având ca punct de plecare metoda de analiză a autorului *Mimesis*-ului, să facem o trecere în revistă a realității, așa cum era ea privită în Antichitatea greacă și ebraică. În scena întoarcerii lui Ulise din *Odiseea* lui Homer, găsim o întâmplare povestită cu exactitate. Vorbirea este directă, gesturile și obiectele sunt descrise până în cel mai mic detaliu și s-a oferit timp și spațiu suficient pentru o descriere amănunțită, completă și bine aranjată<sup>6</sup>. De asemenea, personajele lui Homer sunt înfățișate într-o lumină cât se poate de clară. La Homer nimic nu se petrece pe tăcute<sup>7</sup>, tocmai aici se poate vedea stilul

<sup>4</sup> Erich Auerbach, *Prefață la Mimesis*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1967, p. 6.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>6</sup> Ibidem, pp. 2-3.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 5.

homeric. Nimic nu rămâne în umbră, nevăzut sau nedefinit; până și gândurile și simțămintele oamenilor aleși de el sunt cât se poate de bine conturate, ele nu rămân ascunse. Desfășurarea evenimentelor are loc în primul plan și are un curs într-un prezent al spațiului și al timpului aproape total. Schiller, în corespondența sa cu Goethe, spunea despre Homer: „Ne zugrăvește numai prezența și acțiunea liniștită a lucrurilor conform naturii lor.”<sup>8</sup> Cu toate că lui Homer i s-a reproșat de nenumărate ori că este mincinos, realitatea sa, în care credea cu toată tăria, nu are nevoie de o validare din perspectiva adevărului istoric. Acesta prinde cititorul într-o capcană (în definitiv, simplă) și îl duce exact acolo unde și-a propus. Într-o analiză mai amănunțită a poemelor homericice, vom observa faptul că personajele sale (Ahile, Ulise etc.) nu au resorturile interioare necesare pentru o evoluție psihico-emotională, cu toate că sentimentele și gândurile lor sunt lăsate la vedere, iar ceea ce nu spus altora își spus lor însăși. Prin urmare, mă repet, nimic nu rămâne ascuns. Aceste personaje au, desigur, o evoluție fizică, dar evenimentele vieții curente nu îi modifică cu nimic pe interior. Ei se trezesc în fiecare zi ca nou-născuți, din punct de vedere psihologic. Complexitatea personajelor lui Homer se definește sau se exprimă cel mult prin dificultatea luării unor decizii de a acționa și care se întrevăd drept o ezitare conștientă, însă, după o alegere făcută, personajele în cauză nu au frământări de conștiință, ca de exemplu: „dacă aș fi făcut invers, ce s-ar fi întâmplat?”. Acest tip de a gândi, ne duce azi în zona personajului comic, mai degrabă, decât în viața unui personaj dramatic, unde gândurile acestuia sunt tâlmăcite și răstâlmăcite. Imaginea omului la Homer este una extraordinar de simplă și aceasta, cu siguranță, din cauza raportului autorului cu realitatea vieții pe care o povestește.

Revin, pentru o scurtă analiză a definiției și a celor două stiluri ce traversează etapele culturii, la stilul *înalt*, *nobil* și cel *umil*, *popular*. În concepția lui Erich Auerbach, prin fuziunea celor două niveluri stilistice, se va produce o conturare clară a ceea ce înseamnă realitatea în artă și literatură. Având ca punct de pornire această metodă de analiză a realității, propusă de către Auerbach, voi încerca să transpun într-o notă comparatistă ideile și reperele principale ale celor două genuri de scriere literară din Antichitate. Astfel, întorcându-ne la scena recunoașterii din *Odiseea* lui Homer, ne vom întâlni cu un personaj despre care nu știm prea multe, servitoarea Euricleia, pe care tatăl lui Ulise a cumpărat-o mai demult. Aceasta îl are ca

pandant pe porcarul Eumen. Autorul nu ne dă prea multe detalii despre aceste două personaje, atât de diferite de celelalte, fiindcă fuziunea celor două stiluri nu există pe atunci ca acceptiune în literatură, Homer scriind înainte de contopirea lor. Prin urmare, atât îngrăjitoarea, cât și porcarul au viață doar prin prezența stăpânilor lor. Aceștia nu au existență proprie, gânduri sau sentimente personale. Homer va scrie în stilul *nobil*, creându-și în felul acesta propriul stil, cel homeric. Homer va povesti astfel doar viața clasei superioare, cea care stăpânește, iar tot ceea ce o înconjoară există pentru a sluji acești *eroi-stăpâni*. Tot astfel, este adevărat că, citind cu atenție poemele sale și desfăcând în felul acesta firul în patru, vom descoperi, de exemplu, războinici care iau parte la luptele duse de personajele din pătura superioară a societății, însă, la fel ca într-un joc de săh, aceștia nu reprezintă altceva decât pioni pe tablă, fiind folosiți ca gambit și care sunt în același timp membri mărunți ai clasei stăpânoitoare. Cu toate că apar aceste personaje marginale, prezența lor nu influențează cu nimic stilul *înalt*, în care se prezintă parcursul scrierilor și, cu atât mai puțin, viața personajelor din clasa de sus. Dimpotrivă, existența acestora nu face altceva decât să demonstreze și să întărească mai înversunat faptul că pătura de jos a societății nu are niciun dram de putere în luarea unor decizii, dar și neputința lor în fața momentelor cheie ale vieții. Probabil că, dacă Homer ar fi scris în stilul *umil*, profunzimea parcursului vieții personajelor ar fi fost cu totul alta. În Vechiul Testament, cu toate că există o structură de clasă, aceasta nu se resimte. Odată cu ieșirea din Egipt, poporul își va face apariția în tabloul social și va fi, din acel moment, într-o permanentă mișcare. Evenimentele vor fi influențate de oameni simpli ai poporului, aceștia făcându-și apariția fie în grupuri mai mici sau mai mari, fie prin figuri izolate care se fac văzute prin personalitatea pe care o au, dobândită de-a lungul unei vieți pline de experiențe.

Comparând cele două texte, îndrăznesc să spun că prezența realității în adevăratul sens al reprezentării acestui cuvânt o putem găsi mai degrabă în textele biblice, iar aceasta pe motiv că sublimul – binecuvântarea și intervenția lui Dumnezeu – pătrunde tot mai adânc și mai profund în viața de toate zilele a personajelor, astfel încât cele două planuri sau, mai exact, cele două niveluri stilistice sunt inseparabile. Am făcut această afirmație, având ca reper (repet, pentru o mai precisă clarificare) teoria fuziunii celor două stiluri: cel *umil* și cel *înalt*. Ambele exemple prezintă un important punct de plecare în

<sup>8</sup> Ibidem, p. 3.

înțelegerea realității, așa cum a fost și este ea privită în evoluția culturală, în special în artă. Realitatea, așa cum am scris în rândurile anterioare, este un concept de (re)interpretare a unei viziuni asupra evoluției civilizației și a cadrului istoric. Stilul homeric va determina pe o perioadă lungă de timp scrierile, până în Antichitatea târzie.

Comparând creațiile artistice prezente cu cele ale trecutului, vom ajunge la concluzia că raportul individului cu realitatea imediată sau, mai exact spus, materială (pe care dorește să o cunoască, înțeleagă și să o stăpânească cât mai bine) a suferit modificări majore de-a lungul timpului, însă niciodată în istoria omenirii nu a prins amploarea pe care a dobândit-o în secolul prezent, amploare ce nu își găsește echivalent în epocile trecute. Creațiile artistice ale Antichității, ale Evului Mediu, Renașterii etc. reprezintă, bineînțeles, și în ziua de azi un reper pentru reprezentarea realității, iar asta tocmai prin aerul veșnic pe care îl au, care se datorează condițiilor genetice care nu se vor mai întoarce niciodată. Capacitatea omului de a cunoaște realitatea, pentru a ajunge la scopul final, și anume adevărul, reprezintă elementul de continuitate a realității, iar, în felul acesta, sensul progresului artei constă tocmai în progresul descoperirii omului în situații istoric-sociale tot mai complexe și evoluate. Astfel, gnoseologia stă la baza conceptului de realitate, având în vedere că unul dintre cele mai importante însușiri a ceea ce numim realitate este caracterul social-istoric. Dacă luăm în considerare că fiecare epocă istorică își are realitatea ei, termenul de „realitate” capătă un caracter relativ, posibil chiar contradictoriu. Pentru a putea vorbi despre realitatea artei ca realitate, este, înainte de toate, necesar să amintim de arta ca realitate a unei creații omenești: crearea unei realități reprezintă deja o realitate în sine, dar inevitabil, fiind o creație omenească, acesta nu poate fi decât bivalentă. Această dublă poziție a realității constituie o realitate în realitatea dată. Terenul pe care omul își dezvoltă cunoașterea, care s-a mărit de-a lungul timpului considerabil (și care este în continuă dezvoltare), obligă, în primă fază, la o dublă privire asupra reprezentării realității. În primul rând, vorbim despre realitatea care ne deschide o ușă spre lumea înconjurătoare, despre realitatea concretă, materială, palpabilă a acestei lumi (flori, pomi, animale, păsări, culori, zi, noapte etc.), iar apoi vorbim despre o realitate a autocunoașterii și a autorelectării, care este guvernată de cu totul alte legi, legi care deschid un alt drum spre ceea ce ar putea

însemna „realitate”, maleabilă, care se modifică în funcție de subiectul care reflectează asupra unui obiect. Astfel, ceea ce concentrează realitatea în artă este conștientizarea propriei condiții și a propriei realități, în primul rând umane, iar mai apoi artistice. De-a lungul veacurilor, arta a avut ca scop apropierea oamenilor; impactul artelor în societate constă tocmai în faptul că a reușit de-a lungul timpului să apropie oamenii nu doar rațional, ci și prin sensibilitate, această însușire care de obicei îi diferențiază. Realismul (ca și concept) în artă este o acumulare treptată, în timp, a unor realități artistice proprii, ce formează o întreagă posibilă istorie ce stă la baza acestui curent, declarat oficial în secolul al XIX-lea. Până atunci, am putea spune că realitatea a avut și o formă „idealistică”, a fost „o premisă a idealismului”, cum spunea Engels<sup>9</sup>.

Să ne întoarcem la originile istorice ale teatrului înseamnă să analizăm, mai întâi, originile fenomenului social și să avem în vedere, în același timp, cauzele psihologice ale nașterii sale. Este neîndoilenic faptul că la baza istoriei spectacolului se află, în primul rând, dorința: dorința de exteriorizare, de exhibitionism, dorința de detașare de propria natură pentru a exprima sau a arăta ceva anume ce zace în propria conștiință a omului. De aici putem deduce faptul că, la origini, spectacolul era unul și același lucru cu ritul, așa cum era cazul și recitatului cu cântul – formau un singur „tot”. Ritul este atât expresia istorică a manifestărilor religioase, cât și expresia istorică a artelor spectacolului, diferențiindu-se prin orientarea oferită de către mit. În Antichitate, acțiunea reproducă, scenică, și anume spectacolul, nu a avut un scop practic, cum aveau riturile și cultele. Acesta avea, însă, capacitatea de a reproduce și de a exprima anumite stări lăuntrice, fapt ce a căstigat în timp menirea (neconștientizată la început) de a stârni, în actori și în spectatori deopotrivă, veselie și tristețe sau i-au determinat să mediteze asupra unor evenimente din cotidian. În felul acesta, spectacolul a urmat ritului, s-a deprins ușor de el, dar a continuat multă vreme să poarte caracterul sacru al acestuia.

Spectacolul de tip profan s-a manifestat concret în perioada Evului Mediu, când biserica catolică a preluat puterea, dominând prin stabilirea unei structuri ierarhice extrem de rigide și prin instaurarea friciei în rândul poporului, în vederea menținerii controlului asupra lui. Separarea spectacolului de caracterul religios îi conferă în felul acesta un alt scop, și anume divertismentul. Acest eveniment de cotitură

<sup>9</sup> Mihai Nadin, *Realitatea artei ca realitate*, în *Conceptul de realitate în artă*, Editura Meridiane, București, 1972, pp. 156-157.

se petrece în Elada în perioada de tranziție de la Aristofan și ceea ce înseamnă comedia antică veche, la Menandru și comedia antică nouă. Această formă de spectacol nu s-a bucurat de libertate și de o însușire a vieții sau a realității decât după declinul și căderea ideologiei religioase dominante. Din punct de vedere istoric, acest fapt este dovedit prin prezența textelor dramaturgice ale lui Aristofan și Euripide în Atena, în aceeași perioadă cu cercetarea socratică. Actul sacru și intim al creației actoricești își are originile în religia dionisiacă, care avea drept politică internă interzicerea participării la întâlniri și rituri a celor din afara ei. Astfel, această religie a dobândit în timp și a conservat „o aură” de mister, care, prin felul ei de a fi, misterioasă și interzisă, a devenit cu atât mai interesantă și atrăgătoare publicului. Ilustrarea sau, mai bine spus, reprezentarea unui mit este nucleul de la care se face trecerea dinspre cult spre ritual, iar mai apoi spre spectacol: în China, Tibet și Japonia, prin religia budistă, în India prin religia vedică, iar mai târziu tot prin budism, iar în Iran prin islamism. Evul Mediu a fost, astfel, un punct de referință pentru istoria artelor spectacolului, având în vedere faptul că în această perioadă s-au dezvoltat semnificativ trei mari religii: creștinismul, budismul și islamismul. În aceeași epocă dominată de feudalism, în care instituția religioasă avea putere inclusiv politică și economică și în care s-au pierdut cunoștințe semnificative pentru societate, dobândite în Antichitate, se desprind de asemenea și formele spectaculare de cele religioase, spectacolul căpătând un caracter profan. Din acest moment al istoriei civilizației este greu să se mai poată găsi o continuitate între formele spectaculare și mișcările religioase ce le preced. În antiteză, se naște astfel o nouă țintă a spectacolului „profan”, și anume divertismentul, care are mai mult sau mai puțin caracter intelectual. Din fericire, după epoca Evului Mediu, Renașterea (curent ce a luat naștere în Evul Mediu târziu), aduce cu sine schimbări majore: rolul dominant nu îl mai dețin cultele religioase și biserică, ci lumina se mută spre artiștii și oamenii de cultură ai vremii, care au început să cerceteze literatura din Antichitatea clasică și să o readucă în prim-plan ca model de urmat. Tot în această perioadă a înflorit literatura spaniolă, celebră prin secolul de aur (secolele XVI-XVII), cea latină și autohtonă. Din punctul de vedere al reprezentării realității în artă, curentul renascentist acordă o importanță majoră unei tehnici de perspectivă, care presupune ilustrarea realității lumii înconjurătoare mult mai naturale, ceea ce

conduce treptat spre o reformă educațională. Revoluțiile intelectuale, politice și sociale au influențat, inevitabil, curentele artistice ale epocii, nu doar în pictură, unde Leonardo da Vinci este reprezentantul cel mai de seamă al acestei epoci, ci și în artele spectacolului.

Teatrul modern de azi îl datorăm, evident, cumulativ, unei întregi istorii a spectacolului, însă unicitatea din punctul de vedere al producerii unei tehnologii a acestuia o datorăm unor două mari epoci, Antichitatea și Renașterea; momente importante și semnificative, întrucât ceea ce s-a născut, din punct de vedere literar, dramaturgic și spectacolar (inclusiv artele vizuale), în aceste două epoci există și astăzi ca reper în cultură. Odată cu secolul XVI și continuând cu secolul XVII, în Italia a luat naștere un nou sistem în lumea teatrului, mai cu seamă în ceea ce numim spectacol dramaturgic. Italia a fost și este un punct de referință, deoarece în perioada Evului Mediu, aşa cum am mai spus în rândurile precedente, instituția dominantă a societății o reprezenta biserică, sub umbrela căreia dramaturgia și spectacolul de teatru nu s-au putut dezvolta deloc, ba dimpotrivă au involuat. Italia a fost țara care a reușit să se salveze, fiind urmășă a unei culturi românești, purtând semnul marelui Imperiu Roman. Un alt factor important l-a constituit limba latină. Acest nou sistem ce s-a produs în Italia cuprindea noi metode de interpretare pentru actori, teorie și vocabularul de scenă necesar acestora. Înainte ca orice formă de material dramaturgic să se fi tipărit și publicat în alte țări din Europa, în Italia, trupele de actori ambulanți creau o piață nouă pentru *Commedia dell'arte*. Tot acest boom de energie teatrală a dat naștere unor noi forme și unor noi funcții ale spectacolului de teatru: acesta a început să fie „folosit” ca lecție, ca spectacol pentru sărbătorile importante ale anului, cum era Crăciunul, de exemplu, dar și mai interesant, spectacolul de teatru a început să fie folosit ca reprezentare a puterii din partea suveranilor sau a câștigării acesteia din partea dușmanilor. Necesitatea veniturilor pentru traiul de zi cu zi a împins actorii să îi găsească o altă utilitate și să folosească spectacolul drept marfă, în scop finanțier.

Dacă urmărim cu atenție secolele XVI-XVII, fenomenul teatral s-a dezvoltat puternic și în Anglia. Ceea ce s-a numit teatru până atunci a început să spună povești mult mai semnificative și codificate. Ceea ce a fost până atunci o joacă s-a transformat treptat într-un joc nevinovat, însă glasurile vremii trăiau cu suspiciunea că un joc, cum este teatrul, nu poate fi nevinovat<sup>10</sup>. Astfel,

10 John Russell Brown (coord.), *Istoria teatrului universal*, Editura Nemira, București, 2016, p. 187.

teatrul s-a transformat într-o poveste despre zidurile unei instituții, teatrul, ce închidea în sine un spirit liber, cel al actorilor, despre legătura puternică dintre literatură și formele spectaculare, despre legătura tot mai puternică dintre actori, patroni de teatre și spectatorii lor. Spectacolul de teatru nu a mai fost asociat cu jocul „superficial” și catalogat drept vinovat abia după ce, din punctul de vedere al unor modificări culturale, acesta s-a desprins de dansul balerinilor și de operă.

Caracterul politic al teatrului a început să se dezvolte tot mai mult, fiind folosit drept armă de către cei din pătura stăpânitoare. Actorii, inteligenți, în primul rând, prin instinct, mai mult sau mai puțin din punct de vedere cultural, au speculat rolul social-politic pe care îl dețin prin spectacolele pe care le dădeau în fața spectatorilor de la curte; astfel, o sumă de rațiuni politice au început să se ascundă în spatele măștilor actorilor, dar și în spatele subiectului spectacolului de teatru. Trupele de actori s-au dezvoltat considerabil odată cu generozitatea financiară a clasei dominante, care, prin ospitalitatea lor, nu făceau altceva decât demonstrații de putere combinând în același timp interesul cu divertismentul. Pe acest fond, rolul actorului în jocurile politice și în societate s-a dezvoltat considerabil.

Ca o concluzie a acestui studiu, cu privire la ceea ce înseamnă astăzi realitatea în teatru, este suficient să aruncăm o privire în epoca teatrală a lui Shakespeare, unde poveștile spuse pe scenă erau (re)prezentate la timpul prezent-absolut. Reacția regelui, de pildă, sau a celor de la putere, făceau parte din reprezentarea teatrală: gesturile, răspunsurile verbale, mimica, absolut tot făcea parte din dezvoltarea pe moment a poveștii și a rolului actorilor. Este lesne de înțeles că acest fapt se petrece și astăzi, evident cizelat și îndrumat de către ampioarea fenomenului teatral, în sensul în care, actorii „se reglează” de cele mai multe ori la întâlnirea cu publicul; ei trebuie și au nevoie de a asculta și de a încasa reacția publicului spectator luată în masă, pentru a-și putea modifica parcursul jocului actoricesc, fie că vorbim de aspecte ce țin de energie, de ritm interior sau de reglaje tehnice actoricești.

Noul realism în teatru are în prim-plan comunicarea dintre mediul artistic și public, care este mult mai rapidă, asemenea ritmului vieții din ziua de azi, ceea ce determină o evoluție mult mai accelerată a transformărilor din teatru: regizorul nu mai e doar regizor, dramaturgul nu mai e numai dramaturg, actorul nu mai e numai actor...

## Bibliografie

- \*\*\*, *Conceptul de realitate în artă*, Editura Meridiane, București, 1972;  
 AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1967;  
 BROWN, John Russell (coord.), *Istoria teatrului universal*, Editura Nemira, București, 2016;  
 NICOLESCU, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Editura Polirom, Iași, 2002;  
 NICOLESCU, Basarab, *Transdisciplinaritatea – Manifest*, Editura Polirom, Iași, 1999.