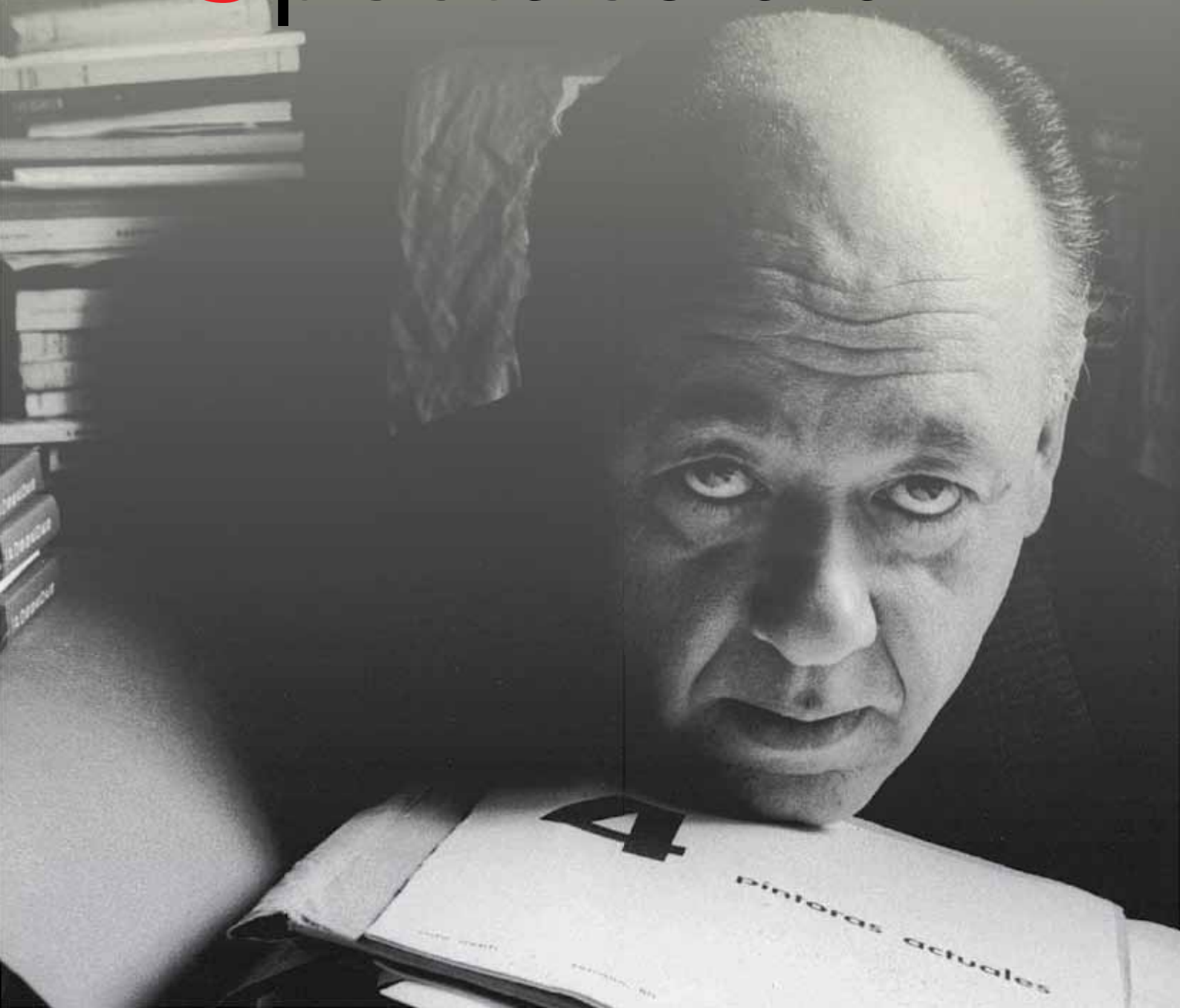


Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului

Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr. 1/2010, anul II



Jurnalul Artelor Spectacolului

Nr. 1/2010, anul II

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

în colaborare cu

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

Directorul CAVAS: lect. univ. dr. Cristian Radu
Redactor șef: lect. univ. dr. Ion M. Tomuș
Secretar de redacție: Alina Mazilu
Tehnoredactare computerizată: Teodora Stanca

Centrul de Cercetări Avansate în Domeniul Artelor Spectacolului
Facultatea de Litere și Arte
B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, jud. Sibiu
cat.teatru@ulbsibiu.ro
www.artateatrula.ro

Colegiul de redacție:

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

CUPRINS

I. FOCUS EUGÈNE IONESCO

Mirella Patureau: *Ce au devenit avangărzile de altă dată?* – p. 5

Daniela Magiaru: *Eugène Ionesco – scurtă istorie a receptării* – p. 14

Ion M. Tomuș: *Cântăreața cheală, pitoresc și naiv* – p. 25

II. REGIZOR VERSUS INTERPRET

Giorgio Strehler: *Cele patru cetăți ale Teatrului de Artă* – p. 38

Alexandra Pâzgu: *Moartea personajului în teatrul postmodern. Studiu de caz: Roberto Garcia* – p. 44

Claudia Maior: *Actorul în imposibilitatea unei camuflări totale* – p. 57

III. ABORDĂRI LITERARE

Hans-Dietrich Schmidt: *O descoperire: Oreste a lui Euripide* – p. 69

Constantin Chiriac: *Poezia populară, sursă fundamentală de spectacol* – p. 74

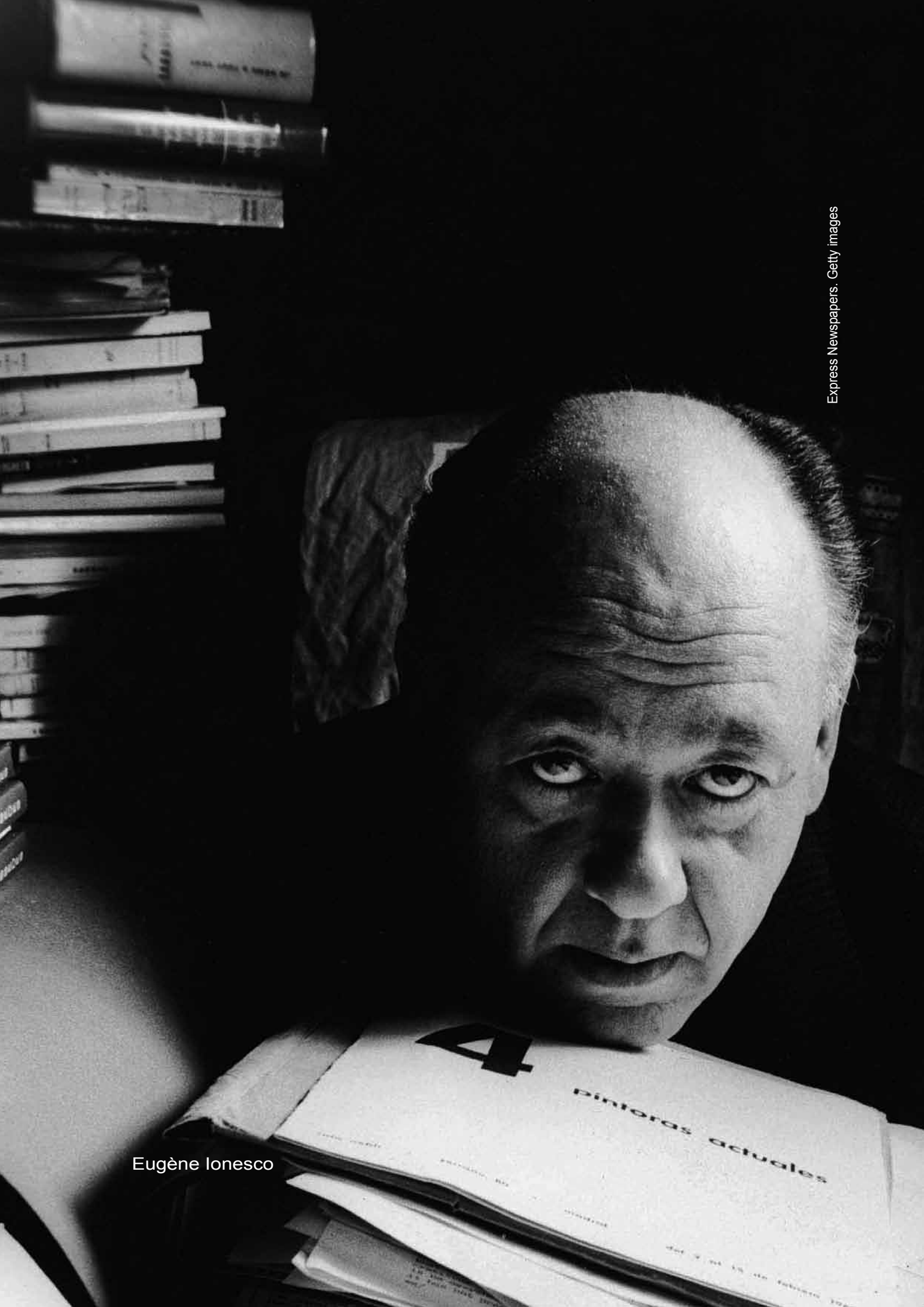
Dan Glasu: *Modalități de realizare a expresivității spațiului teatral în comediile lui I. L. Caragiale* – p. 89

Alina Mazilu: *Bedeutungswandel eines ästhetischen Konzeptes: Das groteske* – p. 93

Christian Jürgen Koch: *Romanul și filmul. Abordări teoretice* – p. 102

Anca Tomuș: *Rezumate în limba engleză / Abstracts* – p. 110

Biografii și contacte / Bios and Contacts – p. 121



Eugène Ionesco

Ce au devenit avangărzile de altă dată?

Eugène Ionesco față în față cu critica teatrală, sau câteva tehnici de a străbate timpul

Ar fi dificil, dacă nu imposibil, să vorbim astăzi despre Eugène Ionesco, fără să amintim o parte din drumurile străbătute de atâția critici de teatru sau jurnaliști de abia ieșiți din sălile obscure, de atâția cercetători sau universitari rămași în tihna luminoasă a bibliotecilor. Deja în anii '50 scriitorul era, după spusele comentatorilor săi, „autorul dramatic cel mai discutat.” Mă voi mărgini însă aici la aspectul imediat al cronicilor „de luptă”, pripite sau chiar nedrepte, dar care redau imaginea vie, clocotul premierelor, ropotul aplauzelor sau șuieratul fluierăturilor. Dacă destinul istoric se făurește după ce toate acestea trec, urmele lor mai zgârie și mai răsună și astăzi. Dar poate e și mai dificil să ignori câteva date elementare, dar necesare pentru a ancora de la bun început firul căutărilor noastre. Așadar, înainte de a debuta în Franța ca autor dramatic, Eugen Ionescu a fost unul dintre cei mai turbulenți critici literari din România interbelică. Și nu într-un studiu adresat publicului român aş putea surprinde amintind aici volumul *Nu!* din 1934 și faptul că el se înscrie pe fondul unei cariere literare de

aproape cincisprezece ani (1926-1940). Este o carte ciudată, patetică și plină de spirit – cu pagini inserate din jurnalul său intim – de o vervă nebună, iconoclastă. Tânărul critic se amuză să distrugă câteva mari nume din literatura română a zilei. I se acordă totuși un important premiu literar, se strigă că e scandalos, polemicile se înlănțuie. I se reproșează că ar fi „un tânăr absurd” (deja!), e numit „omuleț sucit”, dar care „are sensul dialogului, al poantei, al glumei burlești” și se admite că „trece rampa cu comédiile sale”. Dar ceea ce ne interesează aici în primul rând este stilul său, conglomerat strălucitor de contradicții și paradoxuri, și care trădează tot atâtea trăsături de caracter care îl vor acompania mai târziu pe scriitorul „consacrat”: bătaios, deranjant, duelist de talent ce practică asemenea unui expert negația și extravaganța. Și, în ciuda unei sincerități dezarmante, surprindem câteodată construcția inteligentă a unei „poze”, aceea a unui tânăr nihilist care se amuză să polemizeze doar pentru plăcerea de a contrazice opinia publică literară. Nu e mai puțin adevărat că această primă

perioadă română conține toate motivele ionesciene pe care le vom regăsi mai târziu în relațiile sale cu critica franceză din anii '50. Se poate ghici deja în acest prim dialog tumultuos cu critica toată vivacitatea viitorului său teatru, gustul său evident pentru farsă și turnurile de frază iconoclaste. În realitate, consider acest prim volum de critică ca fiind un concentrat al unei întregi dezvoltări literare ulterioare. Un fragment identic cu întregul, ca un element ADN care permite reconstituirea organismului în totalitatea sa.

Nașterea dureroasă a unei avangarde

Anii 1950, cei ai debutului teatral, au fost pentru Ionesco anii insultelor și ai marilor bătălii. Căci principala caracteristică a acestei prime perioade franceze a fost întâlnirea cu o critică la fel de vehementă, fie partizană, fie inamică. Principalii dramaturgi din epocă – Beckett, Ionesco, Adamov – sunt percepuți ca „străini”, cosmopoliți fără nici o legătură națională. Filozoful Gabriel Marcel, de asemenea dramaturg, dar unul mediocru, și critic literar la mai multe reviste importante (*Nouvelle Revue Française, Europe, Nouvelles Littéraires*) găsea important să sublinieze tocmai lipsa de „rădăcini” sau a oricărei moșteniri culturale a acestor noi veniți:

„Este, după părerea mea, foarte semnificativ faptul că principalii reprezentanți ai acestei avangarde sunt niște străini dezrădăcinați despre care am putea spune că gândirea lor evoluează într-un *no man's land*. Un Beckett, un Adamov, un Ionesco trăiesc în realitate la marginea oricărei vieți naționale, oricare ar fi ea, și acest fenomen de non-apartenență este

legat de anumite caractere distinctive ale operei lor. Sunt niște noi veniți, și trebuie să înțelegem prin asta nu numai niște dezmoșteniți, ceea ce ar putea fi înșelător, ci niște oameni care refuză orice moștenire...”¹

Diagnosticul cade sec, printr-o concluzie ce trimite la o patologie rușinoasă: ar fi vorba, după Gabriel Marcel, de spectatori sau de critici „care vin să caute în această oroare un pretext de vorbărie și de excitații ce aparțin celui mai rău onanism mintal”². Gabriel Marcel și-a expus teoriile dramatice în prefața primei sale culegeri de teatru, *Pragul invizibil*, în 1914, publicate pe cont propriu. Cât despre piesele sale, vreo douăzeci, ele nu au avut niciodată succes, deși *Capela de foc* (*La Chapelle ardente*), de exemplu, a fost montată de Gaston Baty la Teatrul Vieux Colombier. Tentativele sale de a face să fie reluată în anii 1949-1953 au fost tot atâtea eșecuri. După căderea *Drumului de creastă* (*Chemin de crête*), tot la Vieux Colombier, autorul renunță definitiv la ideea de a-și vedea vreodată piesele jucate pe o scenă. Putem citi în această experiență amară a dramaturgului fără succes o anumită acreală a criticului, pe când se impuneau, în ciuda tuturor furtunilor, numele unor Ionesco, Beckett sau Adamov? Ceea ce e sigur, este că noul teatru, în ruptură totală cu estetica tradițională, de care filozoful era legat, rămâne în afara capacității de înțelegere a criticului, în ciuda eforturilor și a deschiderii sale de spirit.

Să reamintim totuși intervenția în această luptă, în favoarea lui Eugène Ionesco, a unor scriitori ca André Breton, Raymond Queneau, Jean Anouilh, Jacques

¹ Gabriel Marcel, „La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme” (Criza teatrului și amurgul umanismului), în *La Revue théâtrale*, nr. 39, 1958.

² *Ibidem*

Audiberti și a unor critici influenți ca Jacques Lemarchand sau Renée Saurel. Cea mai celebră și mai perseverentă neînțelegere l-a opus pe Ionesco criticului de la jurnalul *Le Figaro*, Jean-Jacques Gautier. În același stil, Pierre Marcabru intitula mai târziu unul din articolele sale *Cum a trecut un fumist genial, numit Ionesco, în rândul literaților*.³

Trebuie să ținem seama în analiza acestor înfruntări de un context special: este vorba despre un teatru jucat pe „micile scene”⁴, fenomen relativ nou, scene care au știut foarte repede să atragă și să „formateze” publicul lor, tânăr și pasionat, capabil să se manifesteze zgomotos și să ducă bătălia cu ardoare. Dimensiunea redusă a acestor locuri implica, cel puțin la început, să fie frecventate mai ales de prieteni și de cunosători, studenți sau intelectuali din Cartierul Latin. Care

³ Paris-Presse, 31 decembrie 1969.

⁴ Vezi „Petites scènes... Grand Théâtre, le théâtre de création de 1944 à 1960”, catalog al expoziției cu același titlu, realizată de Geneviève Latour, Delegația pentru Acțiunea Artistică a Primăriei din Paris, 1986, 303 pagini.

au fost principalele bătălii? Mai întâi, *Cântăreața cheală*, jucată pentru prima dată pe 16 mai la Noctambules, și reluată la Huchette, fără întrerupere până în ziua de astăzi. În *Le Figaro*, sub semnătura lui Jean-Baptiste Jeener, se prevede deja ce e mai rău: „Să admirăm curajul supraomenesc al celor care, fără nici o greșală, au reținut, interpretat, încarnat, sublimat, textul domnului Ionesco. Ce vor face însă când, împinși de aceste victorii și de parfumul exaltant al Noilor Ținuturi, îl vor descoperi pe Molière sau pe Vitrac? În așteptare, grație lor, teatrul pierde spectatori.” Printre primele cronici care au dat dovadă de o oarecare simpatie, s-o cităm pe cea din ziarul *Arts*, din 19 mai 1950: „*Cântăreața cheală* este rezervată spectatorilor pe care Absurdul nu-i sperie; să nu vedem în acest termen de Absurd nici o intenție pejorativă. Nu este desigur decât un divertisment [...]. Efectul, și ne întrebăm prin ce mijloace, este adesea irezistibil.” În *Match*, din 24 iunie 1950, sub pana lui André Frédérique, citim: „surghiunită la o oră modestă, ținută deoparte, această delicioasă absurditate



Cântăreața cheală - Théâtre de la Croix-Rousse

poetică de Ionesco își continuă fără zgomot drumul liniștit.”

Lecția urmează pe 20 februarie 1951 tot la Teatrul de la Huchette: „Umor negru, atmosferă neliniștitoare, și totuși râsul țâșnește deschis. Ne-ar plăcea mult să-l vedem pe Ionesco apucându-se de o comedie în trei acte.” (*Arts*, Jean-Francis Reille, 2 martie 1951). Marcel Capron revine la puțin timp după ce a văzut pentru prima dată o reprezentație și scrie în *Combat* (8 octombrie): „Am gustat de data aceasta mai bine ironia și nu am simțit impresia de abundență excesivă care o avusesem prima dată. Ceea ce dovedește că un critic ar trebui întotdeauna, când opera nu e lipsită de merit, să-și revizuiască la câteva luni distanță judecățile.”

Pentru *Victimele datoriei*, a cărei premieră a avut loc pe 27 februarie 1953, Jean-Jacques Gautier scrie în *Le Figaro* din 1 martie: „Nu sunt în principiu împotriva poveștilor de nebuni, cu condiția ca ele să fie scurte. Domnul Eugène Ionesco, care nu ezită să ne copleșească cu un imens plictis vreme de trei sferturi de oră [...] are, din vreme în vreme, câte o poantă nostimă. În interval, el procedează cu bună știință cred la o deriziune sistematică. [...] Toate astea nu ar fi grave, dacă dl. Eugène Ionesco nu ar tinde să și gândească. Dar, vai, el gândește!” În cotidianul *Le Monde* din 28 februarie 1953, Robert Kemp, ușor derutat, debutează cu o serie de aprecieri negative, dar sfârșește prin a accepta un fapt evident: „Este oare execrabil? Nu cred, poate inutil? Dar mișcarea este atât de precipitată, replicile se urmăresc și se întretaie frenetice, că rămânem cu ochii larg deschiși, cu urechile zumzând. Și apoi avem câteodată surpriza unui text foarte frumos, a unor fragmente pline de nerv și de parfumuri... Deci dl. Ionesco este cineva... El explodează, debordează.”

Jacques sau supunerea a fost jucată pentru prima dată pe 13 octombrie 1955, și Jean-Jacques Gautier deschide ostilitățile în *Le Figaro* din 17 octombrie, în aceeași tonalitate de cunoscător blazat și superior: „Cred că dl. Ionesco este un glumeț (nu pot crede contrariul, ar fi prea trist), un mistificator deci, un fumist, nu am nimic împotriva. Trebuie și din ăștia. Dar vai! Nimic mai lugubru decât un fumist demodat [...], cel ce și-a dat ca misiune să epateze burghezul... cunoaștem asta demult, de foarte mult timp.” În *L'Information*, André-Paul Antoine adaugă în plus: „Îl consideram până acum pe Ionesco ca pe un fumist amabil, destul de înzestrat pentru teatru, dar care era purtat până la limitele extreme ale mistificării de o dorință nebună de a alimenta în cotcodăceli leșinate câțiva esteți demodați și pe tinerele amice ale lui Marie-Chantal⁵ [...]. Cazul d-lui Ionesco este în mod evident infinit mai grav și probabil disperat. Se degajă din spectacolul lui un asemenea miros de talcioc, autorul etalează cu o candoare naivă vechiul bricabrac mucegăit al Suprerealismului, încât nu e permisă nici o îndoială. Departe de a fi fumistul amuzant pe care-l credeam, dl. Ionesco, român transplantat, victimă a unor frecventări regretabile, este pur și simplu un provincial ingenuu care trăiește în 1955 cu mirajul unui Paris defunct, cel din 1924, imaginându-și că e la zi cu moda.” Dar refuzul nu mai este general. Marc Blanquet, în *France-Soir*, începe astfel: „Să-mi fie permis să salut încă o dată talentul, originalitatea, fecunditatea lui Eugène Ionesco, cel ce a dărâmat un anumit Teatru, pe care-l disprețuiesc la fel de mult ca el...”

O schimbare de ton, deși încă izolată, se schițează curând. În 1956, pe

⁵ Personaj ridicol al prețioasei burgheze din bunele cartiere...

10 februarie, premiera *Scaunelor* este subiectul unei celebre intervenții a lui Anouilh: „Un lucru e sigur: tânărul teatru francez are un nume, Beckett, Adamov, Ionesco.” Dar la *Figaro*, J.-J. Gautier, deși tulburat, continuă să-și strige cu înverșunare refuzul: „Când un autor atât de important ca Anouilh aduce o astfel de cauțiune, merită să privim de două ori, nu? Am văzut că se relua o piesă de Ionesco și m-am decis să mă duc s-o văd. Ei bine! Nu! Hotărât nu! Sunt și rămân impermeabil la geniul lui Ionesco.”

În aceeași perioadă se joacă, de asemenea, *L'Impromptu de l'Alma sau cameleonul păstorului*, piesă care a marcat ruptura lui Ionesco cu critica de stânga. Autorul pune în scenă trei personaje, măști ale unor critici cunoscuți și reduce la neant pozițiile lor, căci în Franța ridicolul mai și ucide câteodată. (Procedeul e clasic și trimite la alte două intermedii celebre, semnate de Molière și Giraudoux.) Răfuiala e triplă: Bartholomeus I și II, doctori în „costumologie” trimit, se pare, la Roland Barthes și Bernard Dort⁶, și Bartholomeus III, mai greoi și mai stupid, la J.-J. Gautier. Episodul trebuie integrat în contextul anilor '50, de revelația teatrului lui Brecht, căruia revista *Théâtre populaire* (nr. 11, ianuarie-februarie 1955) îi dedică un număr istoric. O parte din critica de stânga, care-l susținuse până atunci, devenită fervent „brechtiană”, își retrage simpatia față de avangardă, în numele unei angajări politice considerate superioară și necesară. Critica de dreapta se prefăce că ignoră atacul: Pierre Marcabru notează în *Le Figaro* din 22 februarie 1956: „*L'Impromptu de l'Alma* care completează spectacolul este o piesuță amabilă care-și

bate joc fără răutate de excesele criticii dogmatice.”

Pentru a termina cu anii 1950: *Ucigaș fără simbrie*, pe 19 februarie 1959. În *France-Soir* din 1 martie, sub semnătura lui Paul Godeaux, deznodământul final este comentat astfel: „o scenă puternică ce lasă un gust amar de angoasă disperată și în care fiecare spectator va vedea ce vrea.” În *Libération*⁷ din 2 martie 1959, Paul Morelle detestă spectacolul și se simte, într-un fel, „cu musca pe căciulă”: „M-am plictisit de moarte la reprezentația cu *Ucigaș fără simbrie*... Cred că am înțeles perfect simbolurile. Această «cetate radioasă» de la început, pe care toată lumea o părăsește pentru că ucigașul domnește nepedepsit, este socialismul, nu-i așa! Socialismul veșnic neputincios să asigure fericirea oamenilor, pentru că vor exista întotdeauna ucigași, pentru că secretă el însuși ucigași și pentru că structura birocratică a Societății socialiste interzice să se încerce a se face ceva pentru a-i goni. Pe scurt, ați înțeles de ce nu-mi place această piesă și de ce elita intelectuală «nihilistă» din această țară o poartă în slăvi, de ce A. Camus aplauda pe rupte și de ce Orson Welles (O. Welles, cel care a realizat *Cel de al 3-lea om*) se pregătește să o monteze pe Broadway.”

Pentru a rezuma termenii tumultuoși ai debutului ar trebui să facem apel la unul dintre principalii martori din acea vreme, care a fost, de asemenea, și unul dintre apărătorii convinși ai noului teatru. Rol pe care Jacques Lemarchand l-a jucat cu umor și inteligență. Scriind

⁶ B. Dort a fost în 1959 unul dintre creatorii Institutului de Studii Teatrale de la Censier, Sorbonne nouvelle, Paris III, când a lansat termenul de „teatologie”.

⁷ Ziar creat în perioada Rezistenței, reapare după Eliberare în 1944, apropiat de Partidul Comunist Francez și organul său oficial *L'Humanité*. Își încetează activitatea definitiv în 1964. Nu are nimic de a face cu cotidianul cu același titlu, creat de J.-P. Sartre în 1973, orientat la debuturile sale spre extrema-stângă și care continuă și astăzi, pe poziții „social-liberale”.

puțin mai târziu prefața la primul volum de teatru de Ionesco, el evocă mai întâi „delicioasă” surpriză a acestei întâlniri: „Nu am să-mi amintesc niciodată fără plăcere aceste murmure de nemulțumire, de indignări spontane, de batjocuri, care au întâmpinat în 1950 pe scena de la Noctambules *Cântăreața cheală*.⁸” Chiar dacă piesa a fost mult timp jucată în fața a doar câțiva spectatori, tonul bătăilor de joc a fost dat și reluat de o parte din critica teatrală tradițională. S-a început deci prin a nu-l lua în serios; cuvinte ca „fumist”, „glumeț”, „povești de nebuni” revin adesea. E, pe de o parte, un dispreț evident pentru „mascăriciul” pus pe glume și, pe de altă parte, i se reproșează că „gândește” (reproș pe care îl vom regăsi ani de zile la un critic de dreapta ca Gautier, sau de stânga, ca Sandier, mai târziu, când critica progresistă îl va abandona în profitul scriiturii brechtiene). Tonul e adesea condescendent (e destul de bun pentru cabaret), sau la limită, se sugerează că nu este decât un imitator tardiv al unui Tzara sau al unui supraréalism demodat. Atacurile sunt adesea la persoană (un „român transplantat”, cu „frecvenări regretabile”, etc.). În ciuda tuturor acestora, farmecul acționează și câteodată criticul refractar se

⁸ Prefață la E. Ionesco, *Théâtre*, vol. I, Gallimard, Paris, 1954.

declară învins de temperamentul autorului, care „explodează, debordează”. Discuțiile sunt marcate de pasiune și aduc mărturia vitalității acestui teatru și a schimburilor de idei ce le provoacă.

Anii '60 sau sfârșitul unei neînțelegeri

După aproape zece ani, tonul și chiar tipul de vocabular se schimbă. În 1967, în *France-Soir* din 21 februarie, Marc Blanquet scrie: „La Huchette, Eugène Ionesco se afirmă ca un clasic al avangardei cu *Lecția* și *Cântăreața cheală*” și îl consideră „unul din talentele cele mai personale ale teatrului contemporan.” În *Le Monde* din 13 ianuarie 1960, Claude Sarraute cita deja o întreagă frază de Ionesco în titlul cronicii sale la *Rinocerii* de la Teatrul Odéon din Paris: „Aspir la clasicism. Dacă asta se numește avangardă nu e vina mea”. E vorba de un articol care anunță spectacolul și jurnalista notează: „de la creația *Cântăreței chele* drumul a fost lung, jalonat de lupte acerbe, de așteptări posomorâte, de speranțe dezamăgite, care deschid larg astăzi bulevardul șansei și al gloriei.” Pe 12 ianuarie al aceluiași an, în ziua premierei pariziene, *La Gazette de Lausanne* înscrie în titlu cu majuscule:

Rinocerii - Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu



IONESCO ESTE UN PICASSO AL SCENEI, cum bine l-a poreclit amicul său Jean Anouilh.”

O atitudine mai literară încearcă din când în când să amintească de rădăcinile artistice ale scriitorului (subliniind adesea origina sa română). Astfel, Claude Mauriac răsfoind un număr din *Revue des Sciences Humaines* al facultății din Lille (ianuarie/martie 1965) consacrat lui Eugène Ionesco are surpriza să dea peste un articol al Elenei Vianu, „Preludii ionesciene”. Mauriac are astfel revelația primului volum de critică literară *Nu!* (la vremea aceea netradus în franceză). Articolul său se intitulează „Ionesco avant Ionesco” și e publicat în *Le Figaro* din 5 mai 1965. „Întreg Ionesco din viitor se găsește deja în această luare de poziție care datează din 1934. Este emoționant să cobori astfel în timp, în spațiu, către sursa îndepărtată a unei opere și să găsești aici, deja abundent și pur, același curent ce purta aceleași gândiri.” Daniel Abadie, în *Combat* din 22 septembrie 1966 se întreabă: „Oare Tzara l-a inventat pe Ionesco?” Jurnalistul pune în paralel câteva replici din *Coeur à gaz*, piesă scrisă de Tzara în 1921, editată în 1946, și care prezintă, după el, numeroase analogii cu *Cântăreața cheală* de Ionesco, care, „român ca și Tzara nu putea să nu fi cunoscut, la debuturile sale, opera compatriotului său, al cărui renume literar era deja asigurat.” În realitate Ionesco nu a ascuns niciodată legăturile sale, de exemplu cu scrierile unui precursor al avangardei române, Urmuz, ale cărui *Pagini bizare* datează din 1908-1909. În ianuarie-februarie 1965, *Les Lettres nouvelles*, conduse de

Maurice Nadeau publică un articol de Eugène Ionesco: „Precursorii români și suprarealismul”, urmat de un portret de Urmuz și de două din textele sale, traduse de E.I.

Anii '60 aduc deci termenii unei relative consacrări, ai unei acceptări generale: este oare semnul că avangarda și-a găsit în fine un public? Sau, poate, „noul Ionesco”, anunțat de o piesă ca *Regele moare*, ce adâncește latura metafizică a problematicii sale, ca teama de moarte (în realitate permanentă în scrierile lui), îl reconciliază pe autor cu critica și publicul „burghez”? Să fie oare îndelungata activitate „educativă”, de pregătire estetică întreprinsă de literatură critică „serioasă” ce și-a făcut efectul și îi intimidează de acum pe criticii ziariști, cei care merg seară de seară pe câmpul de luptă și care nu au timpul sau gustul să scrie teze și cărți savante? Fostul măscărici „ce spărgea farfurii” e purtat în slăvi, *La Soif et la Faim* e jucată la Comedia Franceză în martie 1966, Academia Franceză îi deschide porțile în ianuarie 1970. Dar anii '60 sunt și ani de răscruce, anii apoteozei și ai primelor semne de uzură. Cuvântul „clasic”, care revine adesea, este mai degrabă un reproș decât o consacrare. Fenomenul e perceptibil la sfârșitul anilor '60, marcați de euforia ideologiei lui Mai '68 și de ura față de orice academism instituțional. Perioada coincide, de asemenea, cu primele studii care tratează direct sau în parte teatrul său (Martin Esslin, Emmanuel Jacquart, Leonard Pronko, Geneviève Serreau) și a consolidării repertoriului critic ionescian. Totul pare deja fixat și spus: un vocabular foarte profesionist privind teatrul

absurdului în general și o serie de formule și de clișee despre metafizica genului se impun și îi hrănesc la rândul lor pe criticii jurnaliști. Pe de altă parte, se înregistrează, de asemenea, un vocabular critic ostil, legat de clasic – bineînțeles, avem clasicii pe care-i merităm în epoca noastră în care totul merge peste cap – și unii se grăbesc să trimită la magazia de vechituri o avangardă de acum demodată.

Există o viață după „clasicism”? Sau cum se domesticește o avangardă

În 1983, Roger Planchon montează la TNP Villeurbanne *Ionesco*, piesă cu un puternic caracter autobiografic. Spectacolul grupează scene din *Omul cu valize* și *Călătorie în lumea morților*. *Le Quotidien de Paris* dedică două zile la rând (28 februarie și 1 martie 1983) acestui eveniment, sub titlul „Ionesquoi”, un autor care este în același timp „un academician pus pe glume, un dramaturg al absurdului care deranjează la fel cât un poet.” Intervenția lui Jean-Jacques Gautier, inamicul său dintotdeauna, surprinde: „Primele piese ale lui Ionesco nu mi-au plăcut absolut deloc. Am trecut alături de ele toate anti-piese sale, care l-au făcut cunoscut. Am revenit să le văd, și continui să nu prind la momeală. Revelația a fost pentru mine *Regele moare*. Comparabil cu Shakespeare [...]. Ultimele sale piese îmi plac mult.” Ce trebuie să înțelegem de aici? Timpul ce a trecut și-a făcut efectul. Fără să proclame o veritabilă mea culpa, bătrânul cronicar, cu puțin timp înainte de a dispărea definitiv, se dovedește sensibil, aproape complice al acestei angoase profunde care traversează întreg teatrul lui Ionesco: oroarea de a îmbătrâni, teama de a muri.

La sfârșitul vieții sale, Eugène Ionesco a devenit o instituție, cuvântul clasic, fie el și al avangardei, revine cu insistență. Dar personalitatea autorului depășește cel mai adesea interesul purtat teatrului său. Tonul pasionat s-a deplasat pe opiniile sale politice. Nu se mai atacă scriitorul, ci luările sale de poziție publice și pamfletele sale politice. În același timp, neînțelegerea privind analiza propriuzisă a teatrului său pare complet risipită și principalele axe ale esteticii sale sunt degajate.

Tabloul itinerariului nostru rămâne incomplet, un ansamblu peticit și multicolor, o sumă de subiectivități contradictorii și câteodată complementare, capabile să ne ofere nu un chip unic al scriitorului, un diagnostic final și definitiv, ci mai multe chipuri, mai multe răspunsuri între adevăr și neînțelegerile succesive. De altfel, ceea ce ne interesează nu este o imagine globală, ci etapele unui raport. În ultimă instanță, am putea reduce acest raport, acest tip de relații, la istoria unei strategii. Mai mult, mi se pare că termenii acestei confruntări pot fi exemplari pentru un anumit tip de comportament: cum se concepe noutatea, cum se domesticește insolitul. Dacă Ionesco, Beckett sau tânărul teatru al anilor '50 avansează sub eticheta de avangardă – termen de război prin excelență – să privim și tactica militară a celor din față. Cum se organizează acest joc teatral al războiului și al întâmplării, joc de masacru și de intensă plăcere?

Mai întâi, după avalanșa de luări peste picior, de „bășcălii” vine timpul *recunoașterii*. Noutatea trebuie recunoscută ca atare, chiar dacă este discutabilă, termenul de avangardă trebuie să triumfe. Astfel, noutatea se instalează și se lasă disecată, analizată. Se face apel la un vocabular specific, stabilit de critica universitară sau eseistică, puțin contează.

Noutatea este integrată, normalizată. Și aici este paradoxul: cu cât se dorește să se consolideze această noutate, în fine acceptată, cu atât caracterul de noutate se pierde. Se alunecă spre *clasic*, se cade în *tradiție*. Și atunci, pe această cea de a treia treaptă, atitudinea e dublă. Fie satisfacția combatantului, împăcarea cu foștii inamici, convertiți, care corespunde cu consacrarea pe planul social al instituțiilor; fie se revine la insulte, la dispreț, nu se mai recunoaște interesul acestei „avangarde muribunde”, sclerозate. Raportul pasional se menține deci, într-un anume fel, subliniat de complicitatea generațiilor. Ce se întâmplă când limitele fizice distrug această veche gardă, când vechii combatanți părăsesc scena? Mulți martori pasionați de altădată au dispărut (Roland Barthes, Bernard Dort, J.-J. Gautier, Guy Dumur, Gilles Sandier, Nicolas Bataille), refuzul disprețuitor al generației lui Mai '68 sau al urmașilor „criticii progresiste”

s-a tocit sau nu mai corespunde pur și simplu sensibilității publicului după căderea zidului și eșecul utopiilor de stânga. Noua generație de critici trebuie să își inventeze propria strategie, dar de data aceasta nu e vorba decât de o atitudine culturală, senină și lucidă; marea operație de refuz/integrare/reconsiderare a avut deja loc. Marginale, unele polemici se mai aprind ca focuri de paie pe capricii inutile. Dar în general, se reamintesc cu nostalgie sau detașare erudită evenimentele istorice și literare trecute, se organizează expoziții și celebrări universale (centenarul Ionesco recomandat de UNESCO, de exemplu).

Un fapt e sigur: Eugène Ionesco continuă să fie prezent pe afișele teatrelor, fără bătăliile de altădată, dar, ca întotdeauna, surprinzător și incomod. De aici înainte, într-o pădure de referințe și de simboluri, criticul, în amintirea unui celebru vers baudelairian, e condamnat să treacă înfruntând priviri familiare.

Bibliografie selectivă

- Colectiv, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier, 1973
 Bonnefoy, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond, 1966
 Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1991
 Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1966
 Ionesco, Eugène, *Présent passé. Passé présent*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1968
 Ionesco, Eugène, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977
 Ionesco, Eugène, *Non*, tradus din limba română de Marie-France Ionesco, Paris, Gallimard, 1986
 Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații, 1927-1940*, Universitas, Editura Minerva, 1991 (publicat sub titlul *Les Débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco, 1926-1940*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, coll. Studia Romanica, 1989)
 Nedelco-Patureau, Mirella, « Eugène Ionesco ou les voyages intermittents »; în *Ecrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, 1995
Petites scènes... Grand Théâtre, le théâtre de création de 1944 à 1960, catalog al expoziției cu același titlu, îngrijită de Genviève Latour, Ville de Paris, 1986

Nota bene: majoritatea citatelor din presă provin din tăieturi de ziare sau reviste, ale căror date sunt citate în studiul de față.

Eugène Ionesco – scurtă istorie a receptării

Receptarea dramaturgiei lui Eugène Ionesco în spațiul francofon în deceniul șase

Mărturiile din epoca primelor dramatizări ale pieselor lui Eugène Ionesco sunt cu siguranță foarte importante pentru a recrea contextul istoric al interpretării textelor dramaturgului și pentru a observa evoluțiile exegetice. Am încercat mai jos o radiografiere a primelor montări ale pieselor ionesciene, radiografiere bazată pe două volume-martor la evenimente (de aici susținerea densă a rețelei bibliografice). Apărută în 1966, monografia lui Simone Benmussa¹ se constituie într-o cronologie a montărilor, dar și a exegezei momentului. Importanța unei analize regizorale pe baza mărturiilor este de necontestat în context istoric în ceea ce privește concomitența reacțiilor criticii. Cartea lui Geneviève Serreau apărută, de asemenea, în 1966 este valoroasă mai ales pentru perspectiva istorică asupra perioadei, prin explicarea

mecanismelor care au dus la ascendența autorilor încadrați în „noul teatru”², dar și prin explicarea contextului în care au apărut piesele ionesciene. Cartea cercetătoarei cuprinde și elemente importante de estetica receptării.

Geneviève Serreau menționa, de pildă, conjunctura în care s-a jucat prima piesă a lui Eugène Ionesco: „În 1950, nici Bataille – care juca *Cântăreața* în fața fotoliilor goale, sau a unui public restrâns exasperat – nici Serreau – care îl revela pe Brecht unui auditoriu mai puțin răzleț, dar scandalizat uneori până la punctul de a părăsi sala cu zgomot – nu își imaginau cu ce rapiditate autorii pe care îi apărau vor ajunge la celebritate.”³

² În vreme ce în spațiul francofon este preferată sintagma „Noul teatru”, în spațiul anglofon este folosită cea de „teatru absurdului” – expresia criticului englez Martin Esslin.

³ Geneviève Serreau, *op. cit.*, p. 36. Toate citatele în limba franceză aparțin edițiilor menționate și

¹ Simone Benmussa, *Ionesco*, Éditions Seghers, Paris, 1966

Precizând tendințele din teatrul anilor '50, vom înțelege mai bine de ce, de pildă, piesele scrise în această perioadă au avut un impact puternic și un susținut accent pe vizual. Avangarda teatrală era invadată de vizual, se putea observa o „juxtapunere de imagini”, datorată războiului. În 1944, la apariția *Muștelor* (Sartre), cuvintele cheie erau: libertate, responsabilitate, angajament, denunțare. Dramaturgul era, înainte de toate moralist, iar teatrul constituia un mijloc de a ilustra opțiunile acestuia. Cercetătoarea subliniază că autorii avangărzii sunt, în primul rând, creatori de limbaj teatral și redau pe scenă o imagine totală a omului. Nevoia de experiment îi obligă pe scriitori să dinamiteze limitele textului. Astfel că, dacă la Audiberti, adaugă Serreau, primează limbajul, la scriitorul flamand Ghelderode au întâietate imaginile crude (inspirate de Poe sau de tablourile lui Brueghel sau Bosch), dar și farsa.

Pe scena dramatică franceză se promovau atât un teatru poetic cât și piese în care se simțea influența lui Kafka. După război, Joseph K. a devenit o figură profetică, scrie Geneviève Serreau, și îi anticipează pe Vladimir și Estragon. De altfel, afirmă cercetătoarea, autori noi și-au adus contribuția la evoluția scriiturii prin: „contestarea radicală a limbajului, cuvântul devenit obiect, gestul devenit semnificativ la același nivel cu cuvântul și toate concurând la instaurarea unui nou real teatral... această luare în posesie liniștită și suverană a scenei exilând la rang secund frumoasele divertismente ale poezilor noștri.”⁴

Prima piesă ionesciană montată a fost *La Cantatrice Chauve* și era, în concepția celui mai important regizor al pieselor ionesciene „de nejuțat” cel puțin

sunt în traducerea noastră, D.M.

⁴ Geneviève Serreau, *op. cit.*, p. 36

din două cauze; „pericolele” constau în eroarea comicalului și în metoda Assimil. Nicolas Bataille spunea (apud Simone Benmussa) că pentru comicalul din text trebuie găsit un contrapunct, o dramă, o atmosferă. Ba mai mult, analizând geneza piesei și reacțiile la ea, Geneviève Serreau afirma că publicul a perceput Cântăreața („nici cheală nici cu părul lung”) ca pe o insultă, la fel ca și cele douăzeci și șapte de bătăi englezești ale pendulei.

O mutație intervenită în scrierile lui Eugène Ionesco a fost îndepărtarea de procesul de psihologizare a personajelor, iar Bataille susținea că o interpretare care ar miza pe acest fapt s-ar îndepărta prea mult de sensurile inițiale. *Cântăreața* este, în concepția sa, o lume închisă în care Pompierul e un element exterior ce pătrunde aproape forțat, Bona este un personaj ambiguu și fantastic, iar pendula este un personaj important, care se ghidează după contradicții. De aceea, regizorul alege ca joc actoricesc nu unul comic, ci ia drept contrapunct dramele interioare ale personajelor, păstrând nuanța critică.

Piesele lui Eugène Ionesco erau încadrate în paradigma anti, sancționând teatrul de-teatralizat și limbajul (care realiza o critică a ideilor preconceptuate). Astfel, repetițiile lui Nicolas Bataille s-au transformat în încercări de găsire a unor soluții interpretative necesare, mai ales în ceea ce privește atmosfera: plictiseala, angoasa, patetismul, fantasticul și umorul. Eliminarea psihologicului⁵ din construcția personajelor, era, desigur prioritară. De aceea, analizând construcția primei puneri în scenă, Simone Benmussa remarcă: alianțele temporale care diversifică și

⁵ Chiar dacă din rațiuni diferite, și Cuvelier, primul regizor al *Lecției* (1951) susținea că e imposibil de a reduce personajele (universale) la o psihologie strâmtă – v. Simone Benmussa, *op. cit.* p. 94

schimbă sensul unei situații; tabuul (aparitia Pompierului care spune *ceea ce nu trebuie spus*: „și Cântăreața cheală?”), acumulările de incidente: insinuări ale straniului, adică, explică cercetătoarea: „În mijlocul unei fraze mai degrabă anodină, se produce ceva imprevizibil, care neliniștește.”⁶ De aceea, adaugă autoarea, trebuie să fim atenți la cuvinte, în toate formele lor: monoloage asupra vieții cotidiene, istoriile silențioase, cuvinte de tip „disc zgâriat”. În ceea ce privește stilul, abordarea lui Nicolas Bataille uimește prin efectul contrastant pe care îl are comicul: cu cât interpretarea este mai dramatică, cu atât comicul este mai flagrant. În această privință, Simone Benmussa îl citează chiar pe autor: orice interpretare este permisă, adică și cea comică și cea serioasă; efectul e indiscutabil: „piesa este mai dinamică, progresia mai violentă, mai vehementă, pentru a ajunge la explozia limbajului, la dezarticularea sa, dacă aceasta s-ar putea realiza, la dezarticularea personajelor însele”⁷. În montarea sa, Nicolas Bataille a luat drept linii de ghidaj principiul ionescian conform căruia actorii trebuie să joace *invers*, adică pe un text burlesc să aplice un joc dramatic și pe un text dramatic – un joc burlesc. Regizorul a tradus, afirmă autoarea, în înfățișarea actorilor simultaneitatea temporală prezentă în multe dintre operele dramaturgului. Această tehnică a contrapunctului este remarcată și de Geneviève Serreau, care scria că ea e funcțională nu numai între text și joc, ci și în interiorul textului.

Un element cu desăvârșire ionescian este limbajul. Dacă în *Cântăreața cheală* limbajul e mecanic, construit dintr-o sumă de banalități care, acumulate, devin explozive în final, în *Lecția*, limbajul are un scop exterior. El trebuie să facă trecerea

de la temerea elevei la supunerea sa și de la timiditatea profesorului la agresivitatea acestuia, continuă autoarea. Cuvântul este incisiv, hipnotic, e armă a seducției și prefigurează cuțitul. Geneviève Serreau analizează limbajul ionescian prin prisma deselor lui dezarticulări, „prin dezordinea verbală („le gâchis langagier”) care depășește pura ineptie, devine o lepră pe care o simțim făcând ravagii prin absurd, relații de familie și toate raporturile umane și, care, cine știe unde se va opri...”⁸ Este întocmit apoi un inventar al structurilor care servesc drept suport lingvistic: „adevărurile sclerozate”, proverbele care provoacă vervă și în care tronează nonsensul; locuțiunile deformate, cuvintele „suspecte”, locurile comune – toate surse incontestabile de comic. Atunci când limbajul se prăbușește, actorul continuă să joace. Cu toate acestea, susține îndreptățit cercetătoarea, limbajul este principalul personaj al pieselor ionesciene, căci nu mai este „asasinat” de absurd, ci devine instrument. Cum piesa nu are propriu-zis o intrigă, registrele schimbate susțin textul și îi conferă statutul viu. Dar „în umbra acestei gesticulații sonore, gândirea infirmală, monstru primitiv, obscen, progresează cu un instinct sigur, periculos, pe dedesubt, recuperând, pentru a opri limbajul dement și pentru a-l utiliza ca pe un cuțit pentru actul violului letal spre care se tindea de la început.”⁹

Pe de altă parte, în *Amédée* (regizat în 1954 de Jean-Marie Serreau) limbajul, scrie Geneviève Serreau, este aproape naturalist, ceea ce favorizează comicul unei situații insolite. În *Amédée* este importantă proliferarea materiei. Dialogurile cuplului, certurile sunt interpretate ca imagini sexuale, ale iubirii găsite, dorite. Proiecția conflictului care îl tulbură pe eroul lui

⁶ Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 84

⁷ Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 87

⁸ Geneviève Serreau, *op. cit.*, p. 40

⁹ *id. ibid.*, p. 42

Eugène Ionesco întreținea acești poli: pe de o parte, greutatea și sufocarea, pe de alta, euforia zborului. La prima întâlnire Eugène Ionesco – Jean-Marie Serreau (relată de către Simone Benmussa) dramaturgul i-a spus regizorului: „Sunt furios pentru că nimeni nu îmi înțelege piesele. Scriu pentru doi sau trei actori, fără costume și cu câteva scaune”.

Jean-Marie Serreau urma să regizeze în 1963 *Amédée* – piesă în care dificultățile tehnice sunt aproape insurmontabile. Pentru această piesă, dramaturgul a avut o singură pretenție: cadavrul prezent în scenă să aibă optsprezece metri lungime. De aici primul conflict al dramaturgului cu regizorul, nu legat de lungimea cadavrului, ci de înălțimea picioarelor acestuia. Eugène Ionesco voia o proiecție violentă, prin care spectatorul să fie aruncat într-un univers fantastic. La început, cadavrul era perfect vizibil – enorm, ieșind în

curtea Teatrului Babylone. Jean Anouilh explica faptul că de vreme ce cadavrul era vizibil, el nu mai era înspăimântător. Astfel că prezența copleșitoare a fost disipată: au fost păstrate numai picioarele, care creșteau de la o scenă la alta, și care sunt prinse apoi între mobile. În acest fel, forța imaginii era mai puternică. Zborul, evadarea din final era rezolvată printr-o eliberare totală; cum cadavrul dispărea, totul era ridicat cu el și piesa se încheie cu o sărbătoare.

Despre *Victimele datoriei*, Geneviève Serreau scria că în perceperea realului visul devine instrument, dar și că viziunea onirică încarcă piesa cu exces de intenții. Jean Mauclair declara (apud Simone Benmussa) că piesa trebuie lăsată să prindă formă, „ea decide în final dacă alege o direcție sau alta. Dacă tonul e comic, cu atât mai bine, dacă e dramatic, vom vedea. Trebuie să îi

Scaunele - Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova



respectăm pulsațiile. A vrea să tai din text (îmi repugnă gestul) înseamnă a schimba această pulsație.”¹⁰ Ritmul este cuvântul cheie în interpretarea *Victimelor datoriei*. Dacă *Scaunele* debutează lent și crește în lirism și în gradație, *Victimele datoriei* este construită pe două curbe: una ascendentă și alta descendentă, care trebuie să devină vizibile. Coborârea se face cu ajutorul luminii și prin expresia corporală a actorului, iar urcarea se realizează prin escaladarea mobilei, de unde căderea se face cu zgomotul unui dezastru. Urcările și coborârile trebuie să fie vizibile pentru că sunt și fizice și mistice, de aceea ele trebuie suprapuse pentru public. În vreme ce mișcarea lui Choubert se face pe verticală, Madelaine se mișcă circular, închizând un cerc terestru. Procedul acumulării nu are rol decorativ, căci Eugène Ionesco „denunță nu o simplă absurditate, ci automatismul unui gest real, care e accelerat (ca o secvență dintr-un film vechi, de aici efectul său comic) și panicat (de aici sentimentul de angoasă pe care îl provoacă), și ne determină dintr-o dată să facem un salt în irealitate. Comic și angoasă, real și ireal se întretaie.”¹¹ Plecând de la această întretăiere de planuri, actorul trebuie să găsească o modalitate de transpunere fizică a tuturor momentelor de agitație și panică bruscă. Contradicțiile sunt, așa cum susține autoarea studiului, „adevăruri spuse simultan, deoarece li se dă aceeași greutate, aceeași valoare, denunțând deriziunea lor prin această egalitate de intonație. Dacă am da mai multă importanță unuia sau altuia dintre aceste adevăruri, intenția lui Ionesco ar fi trădată.”¹²

Întrepătrunderea planurilor este înfăptuită și în ceea ce privește persona-

jele. De pildă Madelaine este, cum remarcă Simone Benmussa, „de două ori mamă, la vârste diferite ale lui Choubert. Ea reprezintă în același timp toate mamele. Este, de asemenea, și soția lui Choubert. Polițistul este tatăl, conștiința lui Choubert, amantul lui Madelaine.” Personajele care funcționează cu statut multiplu sunt o altă constantă a pieselor lui Eugène Ionesco, mai cu seamă cele feminine care își dispută transferul mamă-soție.¹³ În ceea ce privește relația lui Eugène Ionesco cu propriul text, Mauclair spunea că dramaturgul își ascunde „din modestie disperarea în spatele comicalului, dar se află în fața unei duble deriziuni”: aceea conținută de text și aceea pe care o returnează publicul.

Jules Lemarchand și Renée Sauret sunt criticii care l-au susținut călduros pe Eugène Ionesco în anii dificili în care publicul era absent de la spectacolele sale. De asemenea, dramaturgul se bucura de admirația unor autori precum Audiberti, Adamov, Beckett (ultimii doi scriind, la un moment dat, un articol numit „În apărarea *Scaunelor*”). Geneviève Serreau remarcă în *Scaunele* densitatea prezentă prin absență. Tema, afirma Eugène Ionesco, sunt scaunele, adică „absența personajelor, absența Împăratului, absența lui Dumnezeu, absența materiei, irealitatea lumii, vidul metafizic; tema piesei este nimicul.”¹⁴ Cercetătoarea observă un fel de grandoare tragicomică pusă în slujba unui „echilibru dinamic”. Trebuie menționată, de asemenea, acumularea de obiecte: cuvinte-obiect în *Cântăreața cheală*, multiplicarea nasului Robertei (*Jacques sau Supunerea*), ceștile de ceai

¹³ v. Comentariile cu privire la acest aspect în Matei Călinescu, *Eugène Ionesco, teme identitare existențiale* și Cornel Ungureanu, *La vest de Eden*.

¹⁴ Fragment din scrisoarea adresată lui Sylvain Dhomme apud. Geneviève Serreau, *op. cit.*, p. 46

¹⁰ Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 101

¹¹ *id.*, *ibid.*, pp. 102-103

¹² *id.*, *ibid.*, p. 104

(*Victimele datoriei*), scaunele (*Scaunele*). Geneviève Serreau constată alunecarea fără frână a realului – sursă a comicului și a angoasei. „Peste tot «prea-plinul» lumii respinge omul în singurătatea sa, îi amintește de vocația lui de a deveni obiect la rândul său. Frica de moarte este o temă continuă în opera lui Ionesco.”¹⁵

În legătură cu *Scaunele*, dramaturgul definea „cele două stări de conștiință” care sunt la originea tuturor pieselor sale, în care predomină „când una, când alta, când se întretaie”: sentimentul vidului sau al prezenței sufocante, al transparenței sau opacității. Lumea devine o închisoare care sufocă. Ritmul lent al piesei este simțit și în construcția personajelor – personajele au memoria înghețată. Și aici ele îndeplinesc mai multe funcții. Ba mai mult, așa cum atrage atenția autoarea, raporturile sunt modificate și inversate de-a lungul piesei. Este, de altfel, textul căruia i se aplică cel mai bine sintagma „irealitatea realului”. Interviu cu regizorul Jacques Mauclair vorbește despre soluțiile adoptate în montarea piesei. Regizorul a mizat mult pe: „iraționalitatea” decorului. Lumina și decorul trebuie să devină personaje, așa cum sugera Eugène Ionesco într-o scrisoare adresată primului regizor al *Scaunelor*, Sylvain Dhomme. Eugène Ionesco afirma (apud Simone Benmussa): „Crearea unei piese precum *Scaunele* a fost o realizare eroică la ora aceea. A găsi o modalitate de a juca *Cântăreața cheală* nu era foarte dificil, dat fiind faptul că mai existau texte care ofereau similitudini cu *Cântăreața* și care erau deja jucate în cabaretele epocii [...]. Dar cu *Scaunele* problema era diferită. Piesa nu se trăgea deloc din tradiția cabaretului. Era vorba despre o dramă care era deopotrivă o farsă și unde punerea în scenă trebuia să reglementeze în principal mișcarea.

¹⁵ Geneviève Serreau, *op. cit.*, pp. 46-47

Vidul, tema principală a piesei, trebuia să fie sugerată printr-un vârtej. Sosirea, în viteză accelerată, a scaunelor era acest vârtej. Cum să realizezi pe scenă această progresie geometrică a vârtejului? Sylvain Dhomme a reușit acest lucru, ajutat mult de Tsilla Chelton, această acrobată a scenei, și de către Paul Chevalier. Atunci când *Scaunele* a fost reluată de către Jacques Mauclair, acesta va da personajelor-marionetă, caricaturale, o veridicitate mai umană, o tandrețe, o psihologie.”¹⁶

Și *Regele moare* a beneficiat de o montare într-un decor care se transfigurează, un decor personaj, realizat de Jacques Noël. Jacques Mauclair afirma, rememorând decorurile pentru *Regele moare* că, deși viziunea scenografului asupra universului ionescian era foarte apropiată de cea a regizorului, sarcina a fost una extrem de dificilă pentru că Eugène Ionesco, „în mod malițios pare că ignoră faptul că în teatru există dificultăți tehnice insurmontabile. Cu atât mai mult cu cât decorul pentru *Regele moare*, așa cum este văzut de autor, presupunea dispariția pereților, a ferestrelor. De aici se nasc inovațiile scenografice: scaune pictate pe ambele părți care să funcționeze într-o anumită lumină.

Autoarea citează un text al dramaturgului, scris special pentru monografia sa, în care Eugène Ionesco face omagiul a doi regizori ai textelor sale: Robert Postec și Jacques Mauclair. Despre montarea lui Mauclair la *Jacques sau supunerea*, Ionesco spunea că „era perfectă: totul era acolo mișcare și ritm. Ce este o montare? Este o respirație. Ceea ce un regizor dă unei piese este suflul ei, într-adevăr, ritmul ei. O punerea în scenă e o punere în mișcare, un univers animat, o lume în care credem pentru că este vie”¹⁷

¹⁶ Simone Benmussa, *op. cit.*, pp. 111-112

¹⁷ Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 113

Limbajul în această piesă, așa cum afirma Geneviève Serreau, servește intențiilor letale; el este arma de seducție a Robertei.

Pentru *Rinocerii*, Simone Benmussa redă notele de regie ale lui Jean-Louis Barrault – fapt extrem de important, căci redă principalele elemente (mișcare, decor, dispunerea personajelor, intrările și ieșirile lor) și face ca montarea din 1960 să aibă un puternic efect vizual¹⁸. Decorul, element atât de important, are, și de această dată, același creator, pe Jacques Noël. Importanța imaginilor în piesele lui Eugène Ionesco face ca decorul să devină, așa cum am văzut și mai sus, un personaj de primă importanță. De aceea, Jacques Noël afirma: „Decorul trebuie să fie întotdeauna flexibil. În anumite momente, el trebuie să treacă pe primul loc, are replici, la fel ca un actor, în alte momente, trebuie să dispară. Atunci când textul e suficient de bogat în imagini, când evocă un întreg peisaj, atunci decorul trebuie să fie invizibil. În scena urcării lui Choubert pe pod (*Victimele datoriei*)” ar fi o greșeală să arăți un cer albastru. În alte cazuri, dimpotrivă, trebuie să devină neliniștitor prin banalitatea lui extremă. El exprimă, în acest moment, nu imaginile textului, ci decalajul său în raport cu limbajul cotidian [...]. În *Scaunele*, problema cea mai importantă pentru mine era să redau aspectul dublu al acestui decor care trebuia să fie, pe rând, deschis și închis. La marea intrare a scaunelor, scena devine o sală a tronului. Percepem venirea Împăratului prin mișcarea decorului. Când bătrânii, la finalul piesei, sar pe fereastră, decorul îi înlocuiește și joacă singur: râsul personajelor invizibile provocase dispariția oratorului.”¹⁹

¹⁸ Demersul e susținut de fotografii din timpul reprezentației, dar și de schițe

¹⁹ Jacques Noël apud Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 130

Criticii vremii

În ceea ce privește ecoul criticii, cartea lui Simone Benmussa este un bun și obiectiv sintetizator al principalelor opinii. Este interesantă vehemența susținerilor sau acuzelor aduse autorului. De pildă, cităm din capitolul „Point de vue sur Ionesco”: Jacques Lemarchand scria în „Le Figaro Littéraire” (1952) după spectacolul *Lecția* în regia lui Cuvelier că: „Este spectacolul cel mai inteligent insolit [...]. Când vom fi bătrâni, vom fi foarte mândri că am asistat la reprezentațiile cu *Cântăreața cheală* și *Lecția*”²⁰. Câțiva ani mai târziu, la polul opus se situa Jean-Jacques Gautier, în „Le Figaro” (1955): „Nu cred că dl. Ionesco este un geniu sau un poet; nu cred că dl. Ionesco este un autor important; nu cred că dl. Ionesco este un om de teatru, nu cred că dl. Ionesco este un gânditor sau alienat, nu cred că dl. Ionesco are ceva de zis.”²¹, iar Robert Kemp scria în 1955 că „Domnul Eugène Ionesco este un tip în genul lui Alfred Jarry. Dl. Ionesco reprezintă în ochii unui mic, foarte mic grup un «libertador», un fel de Bolivar al teatrului... Să își păstreze iluzia măgulitoare.” Analizând (în 1956) deriziunea limbajului mic-burghez la Eugène Ionesco, Jean Vannier afirma că acesta „nu este decât consecința cea mai la îndemână a unui dezgust generalizat la adresa limbajului [...]. Este exact ceea ce face Ionesco în ansamblul teatrului său și ceea ce a făcut recent din nou în piesa sa

²⁰ Apud Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 136

²¹ Apud Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 136

*Improvizatie la Alma*²², unde ridiculizează un anumit limbaj pentru simplul fapt de a-l pietrifica. [...] Suspendat între viața și moartea Teatrului, Anti-Teatrul lui Ionesco este în continuare fragil, pentru că tăcerea este *finalul* său în cele două sensuri ale sale: în măsura în care se realizează într-adevăr esența și, de asemenea, la limită în măsura în care el o suprimă deodată.²³

Kenneth Tynan a fost cel mai de seamă susținător al operei lui Eugène Ionesco în Anglia. Dar după acceptarea unanimă a lui Eugène Ionesco, Tynan a creat o controversă, prin care își exprima și incertitudinile sale legate de opera ionesciană. Simone Benmussa citează un articol din 1958 al criticului: „Dl. Ionesco a creat o lume de roboți solitari, care conversează între ei în dialoguri asemănătoare celor de «benzi desenate» pentru copii – dialoguri câteodată ilare, câteodată evocatoare, de cele mai multe ori, nici una, nici alta, și care, astfel, provoacă o mare plictiseală. Piesele d-lui Ionesco sunt precum poveștile cu câinii care vorbesc. Nu-ți vine să le asculta a doua oară. Am avut această impresie, în principal cu *Scaunele*. Lumea aceasta nu e a mea, dar recunosc că e vorba de o viziune personală, absolut legitimă, prezentată cu mult aplomb imaginativ și multă îndrăzneală verbală. Pericolul începe atunci când sunt prezentate ca exemplare, ca unicul acces posibil către teatrul viitorului, – această lume lugubră de unde vor fi excluse pentru totdeauna ereziile umaniste ale credinței în logică și ale credinței în om.”²⁴

²² Despre această piesă Geneviève Serreau scria că reprezintă ruinarea limbajului din interior, a limbajului reificat și didactic.

²³ Apud Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 139

²⁴ Simone Benmussa, *Ionesco*, pp. 140-141

Receptarea lui Eugène Ionesco în România

În receptarea operei lui Eugen Ionescu / Eugène Ionesco în România, criticul Cornel Ungureanu distinge²⁵ trei etape: prima corespunde intervalului de la apariția *Elegiilor pentru fințe mici* (1931) până în 1946, când apar în „Viața Românească” nr. 3 ultimele *Scrisori din Berlin*. Cea de-a doua: de la apariția în nr. 1/1965 a piesei *Englezește fără profesor* însoțită de prezentarea lui Petru Comarnescu („Debutul *Cântăreței chele*”) până în anii 1973-1974, când piesele lui Eugen Ionescu au fost scoase de pe afiș. Sunt interzise studiile despre scriitor. Mai poate fi citat, o perioadă, în studiile consacrate lui Caragiale sau în sinteze privind literatura interbelică, dar numele lui va dispărea, până în decembrie 1989, din presa românească.

De la revoluția din decembrie 1989 până în prezent, bibliografia este extrem de ofertantă. Se scriu multe eseuri, studii, articole, se fac traduceri; toate se constituie ca parte a unui moment recuperator. În cadrul primei faze, momentul de vârf al exegezei este marcat de apariția volumului *Nu*. Luările de poziție cu privire la acest volum și la vedetele ei au fost analizate de Gelu Ionescu în *Anatomia unei negații* și au fost evocate în numeroase volume de

²⁵ Cornel Ungureanu, *Eugen Ionescu în deceniul al patrulea*, *Orizont*, nr. 42, 1991

memorialistică. Momentul Gelu Ionescu²⁶ este, cu siguranță, fundamental pentru exegeza operei ionesciene. Cercetătorul analizează mai cu seamă scrierile în limba română ale lui Eugen Ionescu, cuprinse în perioada 1927-1940 (cu ușoare treceri de aceste limite, oferind unele prelungiri până în deceniul șapte).

Cea de-a doua fază a receptării lui Eugen Ionescu în România este legată de perioada comunistă, când „recuperarea” marilor valori ale literaturii se realiza în numele unor strategii speciale: pentru a fi „recuperat”, scrie Cornel Ungureanu, un autor trebuia să fie „umanist”, „antifascist”, să se „inspire din folclor” să ilustreze „un program național”. „Anatemizat un deceniu ca scriitor decadent, autor de piese care ilustrează „ultimul stadiu al putrefacției capitalismului”, scriitor care între anii 1950-1960 slujise ca sperietoare cronicarilor de teatru, dar și dramaturgilor, el trebuia recuperat ca un foarte important scriitor român, ca un autor care ilustra fecunditatea geniului național. Studiul care însoțește, în numărul 1/1965 al revistei „Secolul XX” *Englezește fără profesor* se străduiește să sublinieze câteva aspecte: faptul că înainte de a exista *Cântărețul cheală* există o variantă pe care Eugen Ionescu a scris-o în românește și care, prelucrată, a dat versiunea celebrei piese; că în piesă există motive folclorice tipic românești; că folosește procedee și sugestii tipice limbii române. Autorul manifestă o inventivitate excepțională (se sugerează că nu e un autor „absurd”, „iraționalist”).”²⁷ În anii 1965-1966, opțiunile lui Eugen Ionescu nu sunt rostite direct; „moștenirea culturală” (se convine că dramaturgul face parte din „moștenirea culturală”) trebuie

preluată critic. În anii 1965-1966 revistele îi evită, cu puține excepții, numele.

Cea de-a treia perioadă a receptării ionesciene este reprezentată de o explozie de studii, articole, monografii. Cornel Ungureanu precizează că după 1989 Eugen Ionescu se bucură de statutul de „vedetă” a momentului cultural. Despre Eugène Ionesco scriu, printre alții, în revistele importante ale anilor ‘90 Mariana și Mihai Șora, Monica Lovinescu, Matei Călinescu, Ion Pop, Eugen Simion, Ion Vartic, Dan C. Mihăilescu. Este perioada redescoperirii scrierilor ionesciene. La aceasta contribuie mai mulți factori: traducerile lui Dan C. Mihăilescu, Vlad Zografi și Vlad Russo; publicarea *Jurnalului în fărâme* (1992, în traducerea Irinei Bădescu), editarea volumului *Note și contranote* (1992, în traducerea lui Ion Pop), *Prezent trecut, trecut prezent* (1993, tradus de Simona Cioculescu), cele două volume de publicistică *Război cu toată lumea* (1992, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu), *Căutarea intermitentă* (1994 traducerea lui Barbu Cioculescu), *Sub semnul întrebării* (tradus de Mariana Cernăuțeanu, 1994). Cu toate acestea, montările operei ionesciene sunt rare.

Un aspect important, relevat de Cornel Ungureanu în analiza sa, îl reprezintă interesul acordat relațiilor generației ‘30. Desprinderea de prietenii săi care au acceptat ideologia de dreapta a iscat polemici. În vreme ce unii critici subliniază despărțirile de prieteni (Z. Ornea) sau îi aduc chiar acuze severe și îndârjite dramaturgului („fascistul” Eugène Ionesco a fost eticheta aplicată de Alexandra Laignel-Lavastine), au existat critici care au subliniat apropierea dramaturgului de prietenii săi, susținuta solidaritate cu aceștia.

²⁶ Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, Ed. Minerva, București, 1991

²⁷ v. Cornel Ungureanu, *art. cit.*

Eugène Ionesco apare într-o lumină nouă în interviul luat de Gabriel Liiceanu, ultimul interviu al dramaturgului (experiența românească, problema răului, rinocerita, revolta, angoasele care îl frământă, credința, moartea sunt câteva dintre subiectele discutate)²⁸. Alte personalități care au intrat într-un dialog emoționant cu Eugène Ionesco sunt Andrei Pleșu și Lucian Pintilie. Textului celui din urmă focalizează pe trecerile succesive de „Nu” – axă vitală și constructivă a „adolescentului genial, condamnat la luciditate, atins de Grație”. Lucian Pintilie creionează un portret Eugène Ionesco, un destin exemplar, din toate punctele de vedere, care cunoaște dureroase perplexități: degradarea, relația cu Răul metafizic, miracolul existenței²⁹.

Un triptic de cărți atrage atenția asupra omului Eugène Ionesco și a relației sale cu prietenii, familia, țara. Cartea lui Marie-France Ionesco, *Portretul scriitorului în secol, Eugène Ionesco, 1909-1994* (apărută în 2003) e construită ca apărare față de cartea Alexandrei Laignel-Lavastine: *Cioran, Eliade, Ionesco. Uitarea fascismului* (cu acuze grave la adresa dramaturgului) și cu luări de poziție față de cartea Martei Petreu, *Ionescu în țara tatălui* (2001). Cartea lui Marie France Ionesco e scrisă cu exces de iubire, dar cu un necesar reflex de spulberare a imaginii negative. La origine, volumul a fost conceput ca interviu luat de Gabriela Adameșteanu.

Câteva dintre studiile publicate după 2000 sunt recuperări ale scrierilor românești. De pildă, monografia lui Eugen Simion *Tânărul Eugen Ionescu* are ca punct de plecare convingerea că formația

intelectuală a lui Eugène Ionesco³⁰ s-a făcut în anii de „exil” românesc între 13-33 ani. Ideea este îmbrățișată și de către Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, monografie importantă prin complexitatea analizelor, dar și prin prisma interpretativă bogată.

Două monografii publicate recent, la origine teze de doctorat având ca subiect opera dramaturgului, vin să întregască imaginea ionesciană: Laura Pavel, *Ionesco, anti-lumea unui sceptic*, în 2002 (ce propune o relectură a operei ionesciene trecută prin filtrul melodramei și neo-goticului) și Dumitru Tucan, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, din anul 2006 (structurată în patru părți, distincte ca formulă, cartea reușește să ofere o imagine a contextului de formare, a filiațiilor, și interpretări ale operei dramaturgului prin prisma conceptului de autenticitate și a celui de meta-teatru).

Concluzii

Primele studii critice apărute în deceniul șase, în Franța, au evidențiat schimbarea de paradigmă teatrală, în care textele dramaturgului Eugène Ionesco (alături de cele ale lui Arthur Adamov și Samuel Beckett) au scandalizat și au reformat structuri. Mărturiile vremii evidențiază „contestarea radicală a limbajului”, cuvântul obiectualizat, „instaurarea unui nou real teatral” (Geneviève Serreau). Exemplare sunt în această perioadă montările regizorilor care au stat alături de Ionesco: Nicolas Bataille, Jean-Marie Serrau, Jean Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Louis Barrault. Analizele dedicate acestor montări sunt extrem de relevante nu numai în context istoric, ci și

²⁸ v. „Magazine litteraire”, nr. 335 – septembrie 1995

²⁹ Lucian Pintilie, Travelling Latéral [în] „Magazine litteraire”, nr. 335 – septembrie 1995

³⁰ Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundația națională pentru știință și artă, București, 2006

în ceea ce privește schimbările survenite în estetica spectacolului.

Din dialogul exegetilor cu opera dramaturgului rezultă un caleidoscop de opinii, aspecte, direcții importante de analiză. Toate acestea conduc înspre un *model* ionescian. Dominantele acestui șablon sunt modalitățile de construcție (specifice până la un anumit punct textelor marca *teatrul absurdului*, *teatrul*

deriziunii, *noul teatru*), abandonarea paradigmei tradiționale de a scrie teatru și fragmentarea structurii dramatice, recurgerea la șoc, emfază și contrapunct, apelul la senzorial, recalibrarea limbajului, construirea personajelor ca „rame goale” și raportarea la categoriile estetice.

Bibliografie:

- Benmussa, Simone, *Ionesco*, Ed. Seghers, Paris, 1966
 Călinescu, Matei, *A citi, a reciti*, Ed. Polirom, Iași, 2003
 Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare si existentiale*, Ed. Junimea, Iași, 2006
 Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, third edition, 1980
 Hubert, Marie-Claude, *Ionesco și bilingvismul*, „Caiete critice”, nr. 1-2 (62-63), 1993
 Ionesco, Marie-France, *Portretul scriitorului în secol*, Ed. Humanitas, 2003
 Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații*, Ed. Minerva, 1991
 Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de Dérision*, Gallimard, 1974
 Jeandillou, Jean-François, *Language pataphysique et discourse humoristique*, „Poétique” nr. 118/1999, pp. 239-254
 Klaver, Elizabeth, *The play of Language in Ionesco's Play of Chairs*, „Modern Drama”, nr. 4/1989, pp. 521-531
 Kyle, Linda Davis, *The Grotesque in Amedee or How to get Rid of It*, „Modern Drama”, nr. 3/1976
 Laignel-Lavastine, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco. Uitarea fascismului*, Ed. Est Samuel Tastet Editeur, 2004
 Pavel, Laura, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2002
 Peirce, Charles S., *Semnificație și acțiune*, Ed. Humanitas, București, 1990
 Petreu, Marta, *Ionescu în țara tatălui*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2001
 Pintilie, Lucian, *Travelling latéral*, „Magazine littéraire”, nr. 335, septembrie 1995, p. 27-31
 Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundația națională pentru știință și artă, București, 2006.
 Tucan, Dumitru, *Eugène Ionesco, Teatru, metateatru, autenticitate*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006
 Serreau, Genevieve, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1970
 Ubersfeld, Anne, *Poétique et Pragmatique : Le Dialogue De Théâtre*, vol 1, nr. 3
 Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Institutul european, 1991
 Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995
 Ungureanu, Cornel, *Eugen Ionescu în deceniul al patrulea*, „Orizont”, nr. 42, 1991
 Vartic, Ion, *Ghici cine sună la ușă*, [în] *Dosar Eugen Ionescu*, „Apostrof”, Cluj, anul IX, nr. 9 (100), 1998



Cântăreața cheală - premiera din mai, 1950

Ion M. Tomuș

***Cântăreața cheală.* Pitoresc și naiv**

Literatura de specialitate a considerat că teatrul absurdului și-a făcut apariția datorită contextului specific din perioada imediat următoare celui de-al Doilea Război Mondial, care ar fi arătat lumii întregi adevărata esență a ființei umane. Potrivit acestei interpretări, ideea preconcepută a binelui spiritului uman nu mai funcționa, iar șocul în care se regăsea omenirea, după încheierea teribilului război, s-a dovedit a fi un teren deosebit de

mănos pentru noua formă de artă teatrală – teatrul absurdului.

Prima piesă de teatru a lui Eugène Ionesco, *Cântăreața cheală*, scrisă în 1948, cu premiera în 11 mai 1950, propune un model nou de comunicare interumană:

„SCENA I

Interior burghez englezesc, cu fotolii englezești. Seară englezească. Domnul Smith, englez, în fotoliul lui englezesc, încălțat cu papuci

englezești, fumează din pipa sa englezească și citește un ziar englezesc lângă un șemineu englezesc în care arde un foc englezesc. Poartă ochelari englezești, mustăcioară căruntă englezească. Alături de el, într-un alt fotoliu englezesc, Doamna Smith, englezoaică, cârpește ciorapi englezești. Moment prelungit de tăcere englezească. Șaptesprezece bătăi de pendulă englezească.”¹

Este evident că repetiția adjectivului „englezesc” din prima didascalie a textului este destinată în primul rând cititorului, pentru că acesta are cel mai mult de câștigat de pe urma procedului. Efectul nu va fi atât de puternic asupra spectatorului, pentru că aglomerația elementelor „englezești” poate părea firească într-un spectacol, câmpul vizual al celor care vizionează respectiva scenă fiind obișnuit cu abundența. Având de-a face cu un procedeu destinat lectorului, credem că putem afirma că dramaturgul recurge la o împărțire a publicului ținută a scriiturii sale. Motivul acestei departajări ni se pare destul de clar, mai ales dacă ținem cont de biografia lui Eugène Ionesco: antipiesa *Cântăreața cheală* este textul său de debut și autorul întrezărea, poate, prea puține șanse ca el să fie jucat curând, așa că a recurs la un procedeu legat mai degrabă de scriitură decât de arta spectacolului, pentru a obține efectul dorit: ironizarea culturii și obiceiurilor englezești.

Despre faptul că piesa *Cântăreața cheală* are în centru problema lipsei de comunicare s-a scris deja foarte mult și acest subiect a fost tratat mai ales din perspectiva biografiei autorului, care

declarase că, atunci când se învață o limbă străină, construcțiile frazeologice vor părea, prin repetiție, lipsite de sens, goale, decojite de orice înveliș semantic. Astfel, schema actului de comunicare ar fi cu totul compromisă, enunțurile fiind făcute doar pentru exersarea aspectului exterior, ce ține de dimensiunea fonologică a unei limbi: „În 1948, înainte de a scrie prima mea piesă, *Cântăreața cheală*, nu vroiam să devin autor dramatic. Aveam pur și simplu ambiția de a ști englezește. Învățarea englezei nu duce neapărat la dramaturgie. Dimpotrivă, tocmai pentru că n-am reușit să învăț engleza, am devenit scriitor de teatru. Conștiincios, am copiat, ca să le învăț pe dinafară, frazele scoase din manualul meu. Recitindu-le cu băgare de seamă, am învățat deci nu engleza, ci niște adevăruri surprinzătoare: că sunt șapte zile într-o săptămână, de exemplu, ceea ce de altfel știam; sau că podeaua se află jos iar tavanul sus, lucru pe care iarăși îl știam, poate, dar la care nu cugetasem niciodată în mod serios sau pe care-l uitasem și care-mi părea, dintr-o dată, pe cât de uimitor, pe atât de indiscutabil de adevărat. [...] Propozițiile cu totul simple și luminoase pe care le scrisesem, sânguincios, pe caietul meu de școlar, lăsate acolo, se decantară după o bucată de vreme, se mișcară singure, se corupseră, se denaturară. [...] Vai, adevărurile elementare pe care [personajele] le schimbau între ele, înlănțuite unele de altele, înnebuniseră, limbajul se dezarticulase, personajele se descompuseseră; cuvântul, absurd, se golise de conținutul său și totul se încheia cu o ceartă ale cărei motive erau imposibil de cunoscut, căci eroii mei își aruncau în față nu niște replici, nici măcar bucăți de propoziții, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale!... Pentru mine, fusese vorba despre un fel de prăbușire a realului. Cuvintele deveniseră niște

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

i nesc

LA CANTATRICE CHAUVE

suivie d'une scène inédite. Interprétations *typographique* de Massin et *photo-graphique* d'Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille Éditions Gallimard



Eugène Ionesco



Cântăreața cheală - Robert Massin, 1964

scoarțe sonore, lipsite de sens; la fel și personajele, bineînțeles, se goliseră de psihologia lor, iar lumea îmi apărea într-o lumină neobișnuită, poate în adevărata ei lumină, dincolo de interpretări și de o cauzalitate arbitrară.”²

Discuția dintre soții Smith, din prima scenă a piesei, poate fi catalogată drept „banală”, considerându-se (ca în cazul *Conului Leonida față cu reacțiunea*) că cei doi au deseori acest gen de conversație. În acest sens, pot fi invocate procedee specifice artei dramaturgice, care discută ritmul dialogului dintre cei doi și contextul în care are loc actul de comunicare. La o lectură nu neapărat specializată, dar care încearcă să se detașeze de bagajul de cunoștințe critice despre Eugène Ionesco și *Cântăreața cheală*, credem că prima

scenă ne propune o schiță geografică, o încercare a personajelor de a contura universul în care evoluează psihicul lor:

„DOAMNA SMITH: Uite că s-a făcut ora nouă. Am mâncat supă, pește, cartofi cu slănină, salată englezească. Copii au băut apă englezească. În seara asta am mâncat bine. Și asta fiindcă locuim la marginea Londrei, iar numele nostru e Smith.

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie.

DOAMNA SMITH: Cartofii sunt foarte buni cu slănină, uleiul de salată nu era rănced. Uleiul de la băcanul din colț e de calitate mult mai bună decât uleiul de la băcanul de vizavi, ba e mai bun chiar și decât uleiul de la băcanul din capul străzii. Dar nu vreau să spun că uleiul lor ar fi prost.

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie.

² Ionesco, Eugène. *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas. București, 2003, p. 131-132



Cântăreața cheală - Robert Massin, 1964

DOAMNA SMITH: Și totuși, uleiul băcanului din colț rămâne cel mai bun...

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie.

[...]

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie.

DOAMNA SMITH: Mrs. Parker cunoaște un băcan bulgar, îl cheamă Popoșev Rosenfeld și a sosit de curând de la Constantinopol. E mare specialist în iaurt. A absolvit școala de iaurgerie de la Adrianopol. Măine mă duc să cumpăr de la el o strachină mare cu iaurt bulgăresc folcloric. Nu prea găsești, aici, la marginea Londrei, lucruri de-astea.

*Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie.*³

Este foarte ușor de observat cum se formează un cerc, care cuprinde o

³ [id., ib., pp. 39-40]

arie geografică la început locală (mediul englezesc, care nu pare deloc marcat de (auto)ironie prin repetarea adjectivului „englezește”, mai ales că, rostit de un personaj, cuvântul ne poate trimite cu gândul la patriotismul local atât de celebru al insularilor, ori la o dimensiune ludică a conversației celor doi soți, dar tenta de ironie din partea *autorului* nu trebuie ignorată, totuși), apoi aria se extinde din ce în ce mai mult – incluzând Londra, până la spațiul geografic balcanic.

De asemenea, putem apropia *englezismul* personajelor din piesa lui Ionesco de *franțuzismul* Coanei Chirița – în amândouă cazurile este vorba despre exacerbarea nivelului comun de funcționare al unei limbi, ceea ce conferă un plus de pitoresc situației dramatice.

Dialogul celor două personaje (mai exact spus al Doamnei Smith, cu reacția Domnului Smith – plescăitul din limbă)

poate fi încadrat în tipicul oricărui discurs teatral de factură realist-psihologică. Micile semnale de alarmă, deraierile din replicile Doamnei Smith sunt, deocamdată, scuzabile. Un prim astfel de moment ni se pare a fi aducerea în discuție a bulgarului Popoșev Rosenfeld, care ar fi sosit de curând de la Constantinopol și care a absolvit școala de iaurgerie de la Adrianopol, de la care Doamna Smith va urma să cumpere o strachină mare cu iaurt bulgăresc folcloric. Nemaifiind nevoie să subliniem imposibilitatea existenței unei școli de iaurgerie, putem pune „deraierea” acestei replici de la un eventual traseu al teatrului realist-psihologic pe seama ignoranței Doamnei Smith. Personajul, din câte îl cunoaștem până acum, ar putea conține în universul său spiritual o dimensiune de snobism, de infatuare, care să-i permită astfel de enunțuri riscante. Apreciem, tot ca cititori, „culoarea locală” dată de bulgarul care face iaurt, mai ales prin aducerea în discuție a Constantinopolului: parcă avem o fărâmă din bucătăria celor *O mie și una de nopți*... Următorul semnal de alarmă ne pare, și el, scuzabil, fiind emis, probabil, tot de masca snoabă pe care ar putea să o poarte Doamna Smith și care ar putea utiliza unele cuvinte fără să știe ce înseamnă: „Iaurtul e ideal pentru stomac, apendicită și apoteoză”. Conținutul ulterior al replicii produce, însă, deraierea definitivă a actului de comunicare:

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie

„DOAMNA SMITH: Iaurtul e ideal pentru stomac, rinichi, apendicită și apoteoză. Mi-a spus-o doctorul Mackenzie-King, care îi îngrijește pe copiii vecinilor noștri, familia Johns. E un medic bun. Poți să ai încredere în el. Nu recomandă decât medicamentele pe care le-a încercat pe pielea lui. Înainte să-l

opereze pe Parker, s-a operat el însuși la ficat, cu toate că nu era deloc bolnav.

DOMNUL SMITH: Cum se face atunci că doctorul a scăpat și Parker a murit?

DOAMNA SMITH: Pentru că operația a reușit la doctor și n-a reușit la Parker.”⁴

Scena de față merită puțină atenție, pentru că acum este momentul când Domnul Smith își rostește prima replică, după ce soția sa a discutat micile nimicuri ale serii și după ce discursul ei deja a deraiat ușor și nu mai propune doar un act de comunicare. Replica sa este bruscă, întocmai ca și când ar fi fost foarte activ în conversație, până la acest moment. Lectura ziarului și plescăitul limbii ni-l puteau prezenta ca neatent sau neinteresat; cu toate acestea, observăm că personajul știe despre ce vorbește Doamna Smith, intervenind exact atunci când era nevoie, mai precis, atunci când soția sa începe să se abată de la discursul specific dramaturgiei de factură realist-psihologică. Cititorul ar putea vedea în Domnul Smith un adevărat cap de pod, de care să se agațe în încercarea de a găsi un punct solid al discursului, cu atât mai mult cu cât Doamna Smith începe să bată câmpii. După doar câteva replici, însă, capul de pod, care ar fi putut să fie Domnul Smith, se prăbușește. Mai precis, chiar personajul contribuie decisiv la aceasta, prin replica sa referitoare la vârsta nou-născuților:

„DOMNUL SMITH, *fără să se despartă de ziar*: Nu pricep un lucru. De ce în ziar, la rubrica de stare civilă, se trece întotdeauna vârsta persoanelor decedate și niciodată vârsta nou-născuților? E absurd.

⁴ [id., ib., pp. 41-42]

DOAMNA SMITH: Nu m-am întrebat niciodată!”⁵

Completarea pe care Smith o aduce replicii sale, prin declarația „E absurd.”, ne apare nu atât ca aparținând personajului pe care îl discutăm, cât vocii dramaturgului, care pune încă o etichetă piesei sale de teatru, încadrând-o, cu ajutorul vocii personajului său, în categoria teatrului absurd.

Scena imediat următoare ne confirmă „deraierea” de care am vorbit deja, soții Smith aducând în discuție decesul lui Bobby Watson:

„DOMNUL SMITH, *cufundat mai departe în ziarul lui*: Ia te uită, scrie c-a murit Bobby Watson.

DOAMNA SMITH: Doamne, săracul, când a murit?

DOMNUL SMITH: Ce te miri așa? Doar știai. A murit acum doi ani. Am fost la înmormântarea lui acum un an și jumătate, tu nu-ți aduci aminte?

DOAMNA SMITH: Sigur că mi-aduc aminte. Mi-am amintit imediat, dar nu înțeleg de ce-ai fost tu atât de surprins c-ai văzut asta în ziar.

DOMNUL SMITH: Nu scrie în ziar. Au trecut deja trei ani de când am vorbit despre decesul lui. Mi-am amintit prin asociație de idei!

DOAMNA SMITH: Păcat! Era așa de bine conservat.

DOMNUL SMITH: Era cel mai frumos cadavru din Maria Britanie! Nu-și arăta deloc vârsta. Săracul Bobby, murise de patru ani și tot mai era cald. Un adevărat cadavru viu. Și ce vesel era!

DOAMNA SMITH: Săraca Bobby.

DOMNUL SMITH: Vrei să zici săracul Bobby.

DOAMNA SMITH: Nu, eu mă gândeam la soția lui. O chema Bobby, la fel ca pe el, Bobby

Watson. Fiindcă aveau același nume, nici nu-i puteai deosebi când îi vedeai împreună. Abia după moartea lui s-a putut afla cu adevărat care-i unul și care-i altul. Dar până și-n ziua de azi mai sunt unii care o confundă cu mortul și-i prezintă condoleanțe. Tu o cunoști?

DOMNUL SMITH: N-am văzut-o decât o singură dată, din întâmplare, la înmormântarea lui Bobby.”⁶

Astfel, după încercarea de trasare a unor granițe ale spațiului care par să intereseze pe cele două personaje, subiectul discuției de mai sus devine identitatea ființei umane. Întreaga serie de replici care fac trimitere la Bobby Watson ne pare un joc cu măști într-un labirint pe care soții Smith îl traversează cu scopul de a descoperi esența unui individ uman. Ceea ce ei încearcă să surprindă este sâmburele de umanitate dintr-o persoană oarecare (de aceea nici nu are prea mare importanță numele, deci toată lumea se poate numi Bobby Watson). Rezultatul la care se ajunge este identificarea unor trăsături dominante a sexelor, dar întoarse pe dos:

„DOAMNA SMITH: Toți bărbații sunteți la fel! Stați toată ziua cu țigara în gură sau vă dați cu pudră și cu ruj de cincizeci de ori pe zi, asta dacă nu beți în neștire!

DOMNUL SMITH: Dar ce-ai zice tu dacă i-ai vedea pe bărbați făcând la fel ca femeile, fumând toată ziua, dându-se cu pudră și cu ruj pe buze, și bând whisky?”⁷

Finalul primei scene ne prezintă pe cei doi soți pregătindu-se de culcare, după mica ceartă, personajele fiind mulțumite de rezultatul la care au ajuns și de

⁶ [id., ib., pp.43-44]

⁷ Ionesco, Eugène. *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi. Humanitas. București, 2003, p. 46 [id., ib., p. 45]

⁵ [id., ib., pp.42-43]

concluzia trasă: „Ce pereche ridicolă de bătrâni îndrăgostiți suntem și noi!”.

Scena II ne aduce un personaj nou, pe Mary, menajera, care se prezintă singură, în câteva cuvinte:

SCENA II

ACEIAȘI și MARY

„MARY, *intrând*: Eu sunt menajera. Am petrecut o după-amiază foarte plăcută. Am fost la cinema cu un bărbat și am văzut un film cu femei. De la cinema ne-am dus să bem rachiu și lapte, pe urmă am citit ziarul.”⁸

Procedeul folosit aici este specific teatrului absurd: personajul se prezintă singur, își conturează cu mijloacele proprii universul spiritual și astfel nu mai este nevoie de didascalii, iar punerea în temă a cititorului sau a spectatorului este mai rapidă. Mary este conștientă astfel de ceea ce reprezintă ea, își asumă statutul de personaj atât acum, cât mai ales în scena IV, atunci când declară că numele ei adevărat este Sherlock Holmes. Dar, până la acel moment, trebuie discutată scena III, a soților Martin, care vin, seara târziu, în vizită la familia Smith. Felul în care autorul se joacă cu aceste personaje ne propune o gamă identică a procedeelor folosite mai înainte, în prezentarea soților Smith.

Cei doi Martin, nerecunoscându-se, au o discuție care prezintă evoluția lor, pas cu pas, din aproape în aproape, din Manchester până în strada Bromfield din Londra, descoperind, în final, că sunt căsătoriți unul cu celălalt și că au o fiică, Alice, cu un ochi alb și unul roșu. Din nou, întâlnim procedeul de descriere a geografiei universului, de la marginile cele mai îndepărtate, până la un detaliu ce ține de universul intim al familiei Martin – fiica

ce are un ochi roșu și unul alb. Reluarea procedului de către dramaturg, după ce l-a folosit doar cu câteva pagini mai înainte, ne atrage atenția asupra modului în care personajele ionesciene percep universul: spațiul are relevanță doar în măsura în care actanții depind de anumite distanțe. Exemplificăm, prin argumentul ideii de spațiu din dramaturgia de factură tradițională, unde distanța înseamnă un refugiu sau un deziderat pentru actanți: Nora pleacă „în lume”, nemaisuportând claustrarea din casa cu păpuși; cele trei surori visează să plece la Moscova, într-un spațiu de refugiu aproape paradisiac, (cum este, de altfel, și *Livada cu vișini*), Hamlet este dat afară de la curtea de la Elsinore, pentru că era incomod, Conul Leonida vrea să plece la Ploiești, la republicanii lui etc. Pentru personajele teatrului absurd al lui Eugène Ionesco, spațiul este perceput în detaliu, raportarea lor la universul exterior fiind realizată pentru a se putea face o declarație ce ține mai mult de dimensiunea socială a măștii: suntem în Londra și suntem englezi; iaurtul băcanului de la colț nu este la fel de bun ca iaurtul celui care a făcut școala de iaurgerie la Adrianopol și se trage de la Constantinopol; ești soția mea pentru că locuiești pe strada Bromfield din Londra; ești soțul meu pentru că locuim în aceeași cameră și dormim în același pat etc.

Stâlpul extrem de delicat al acestui construct detectivistic al soților Martin (care se va și prăbuși, fără ca ei să o știe) este încrederea excesivă în detaliul de ordin spațial. Pentru cei doi pare suficient să locuiască în aceeași cameră și să doarmă în același pat pentru ca să fie căsătoriți și pentru a avea o fetiță cu un ochi roșu și unul alb, când, de fapt, vom afla imediat că nu este deloc așa.

Geografia universului este într-atât de importantă pentru personajele

⁸ [id., ib., p. 47]

ionesciene, încât, după realizarea unei scheme logice care uzează de argumente geografice și de ordin spațial, cei doi Martin nu se mai deranjează să discute despre fetița cu ochii de culori diferite. Geografia le-a oferit șansa de a se regăsi, șansă de care se pare că aveau așa de mare nevoie, încât nu au mai întreprins nimic pentru a verifica rezultatul.

Apariția lui Mary face lumină, distruge teoria care ne părea, chiar și nouă, cititorilor, foarte solidă.

„MARY: Acum Elizabeth și Donald sunt mult prea fericiți ca să mă poată auzi. Pot deci să vă dezvălui un secret. Elizabeth nu-i Elizabeth și Donald nu-i Donald. Iată dovada: Copilul despre care vorbește Donald nu este fiica Elizabeth, nu-i aceeași persoană. Fetița lui Donald are un ochi alb și unul roșu, la fel ca fetița Elizabeth. Numai că, în timp ce copilul lui Donald are ochiul alb în dreapta și ochiul roșu în stânga, copilul Elizabeth are ochiul roșu în dreapta și ochiul alb în stânga! Deci tot eșafodajul de argumente al lui Donald se prăbușește ciocnindu-se de acest ultim obstacol care spulberă întreaga teorie. În ciuda coincidențelor extraordinare care par probe irefutabile, Donald și Elizabeth, nefiind părinții acelui copil, nu sunt Donald și Elizabeth. Degeaba crede el că e Donald, degeaba se crede ea Elizabeth. Degeaba crede el că ea e Elizabeth. Degeaba crede ea că el e Donald. Se înșeală amarnic. Dar cine e adevăratul Donald? Cine-i adevărata Elizabeth? Și cine are interesul să perpetueze această confuzie? Habar n-am. Mai bine nu încercăm să aflăm. Să lăsăm lucrurile așa cum sunt. (*Face câțiva pași spre ușă, apoi revine și se adresează publicului:*) Numele meu adevărat este Sherlock Holmes (*Iese.*)”⁹

Atenție! Ceea ce spune Mary este foarte clar: „Elizabeth nu-i Elizabeth și Donald nu-i Donald.” Servitoarea nu pune la îndoială cuplul conjugal, ci înșeși identitățile celor doi. Cu alte cuvinte, întocmai ca celebrul detectiv, personajul operează precis și în adâncime, tăgăduind masca asupra căreia tocmai ce se stabilise un consens, prin concluzia dialogului dintre Elizabeth și Donald. Deși, aparent, situația este simplă, trebuie remarcată aglomerația măștilor cu care personajele tocmai au jonglat: o servitoare (un personaj care presupune purtarea unei uniforme, deci a unei măști, se erijează într-un complice al publicului/cititorilor și declară că este Sherlock Holmes (un celebru personaj de romane polițiste, intrat de multă vreme în conștiința colectivă prin anumite elemente de recuzită, ca și masca – pălăria, lupa, pipa), apoi demască sinele cel mai adânc a două personaje care tocmai își rezolvaseră o criză de identitate.

Interesul de a perpetua confuzia de care vorbește menajera este al teatrului absurdului, pentru că *logica absurdă* este aceea care dictează acțiunile personajelor. Mai mult, confuzia nu privește doar această piesă a lui Eugène Ionesco. Întreaga sa dramaturgie propune situații similare și vom încerca să discutăm, pe scurt, principiile de interrelaționare ale pieselor ulterioare cu cea de debut, *Cântăreața cheală*.

Primul titlu al *Cântăreței chele* a fost, cum bine se știe, *Englezește fără profesor*, inspirat de metoda de învățare a unei limbi străine ce ține seama, în primul rând, de exercițiul de conversație. Astfel, enunțurile vor fi golite de sens, având importanță doar antrenamentul pe care îl presupune conversația. Ideea merită să i se acorde puțină atenție, căci aceasta este ceea ce fac personajele din *Cântăreața cheală* – poartă o conversație:

⁹ [id., ib., pp. 53-54]

obiectul analizei acestei activități umane este discursul în acțiune, în măsura în care acest discurs este produsul comun al doi sau mai mulți participanți. Din punct de vedere teoretic, se consideră că există un sistem de intervenții verbale de care participanții la interacțiune se pot folosi ca de o resursă fundamentală în scopul organizării și realizării, într-o situație dată, a interacțiunilor lor. Analiza conversației a demonstrat importanța perechilor adiacente în cadrul interacțiunilor, cum ar fi, de pildă, perechea întrebare-răspuns, schimburile de salut, de ofertă-acceptare/refuz. Fără îndoială, există o organizare preferențială a replicilor. În funcție de tipul de acțiune efectuată în cursul intervenției precedente, unele replici vor fi preferate altora. De asemenea, s-a demonstrat că o serie de aspecte ale comportamentului vizual și gestual din partea locutorului contribuie la organizarea modului de participare a interlocutorului (sau interlocutorilor). O serie de gesturi pot fi adăugate, de asemenea, atunci când sunt efectuate în anumite contexte secvențiale.¹⁰

Cântăreața cheală propune cititorului enunțuri care, privite în ansamblul textului dramatic, nu comunică nimic, dar care, luate fiecare în individualitatea sa, spun adevăruri esențiale despre viață. Mă refer, acum, mai ales la momentul din scena XI, când toate personajele se ceartă și ne confruntăm, brusc, cu enunțuri precum cel al Doamnei Martin („Eu pot cumpăra un briceag pentru fratele meu, tu nu poți cumpăra Irlanda pentru bunicul tău.”), al Domnului Smith („Umblăm cu picioarele, dar ne încălzim cu electricitate sau cărbuni.”) ori al Domnului Martin („Tavanul e sus,

¹⁰ Ducrot, Oswald și Schaeffer Jean-Marie. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. Editura Babel, București, 1996, p. 109. *Analiza conversației*.

podeaua e jos.”). Considerăm că cea mai bună metodă de analiză a acestor declarații este punerea lor în legătură cu principiul de funcționare a conversației: afirmație gratuită care cere o altă afirmație gratuită șamd. Golirea acestor replici de orice sens permite doar învelișului fonic al enunțului să ajungă la cititor/spectator. Din acest punct de vedere, considerăm că este potrivită asocierea organizării învelișului fonic al discursului *Cântăreței chele* cu modul de funcționare al unei bucăți muzicale, spre exemplu, a unei simfonii, pentru că sunetul enunțurilor din dramaturgia lui Ionesco ne pare a fi dirijat și canalizat spre destinatar în același mod ca în muzică. Să nu uităm, în acest sens, existența pendulei, care bate fără nici o noimă, separând conversația, întrerupând și punctând ritmul creat de învelișul sonor al ciocnirii dintre actanți.

Funcționarea schematică a personajelor nu trebuie să ne scape din vedere, căci fiecare va acționa conform unui traseu bine delimitat de către autor, în pofida aparentei libertăți pe care o reclamă teatrul absurdului. Să aruncăm, pe scurt, o privire asupra acestei scheme: soții Smith se înscriu perfect în tipologia micului burghez, caricaturizați prin conținutul replicii, iar situația este identică și în cazul familiei Martin, căci, așa cum bine știm, finalul piesei ne propune scena de început reluată, dar cu ceilalți soți. Este, putem spune, o simetrie „răsturnată”. Căpitanul de pompieri funcționează în stilul bombastic care îl va face să pară mânat de dorința de a stinge, cu orice preț, vreun incendiu. Mary este constrânsă și ea de schema măștii sale: aceea a uniformei de servitoare, dar și a detectivului Sherlock Holmes. Numitorul comun al acestei scheme este, evident, drama limbajului, veritabil liant între purtătorii de mască, mediu în care personajele au fost plasate

de către autor și singurul mod de existență a celor enumerați mai sus.

Schematizarea de care tocmai am vorbit ne plasează personajele și situațiile în cel mai naiv mod de a vedea lumea. Fundalul pânzei pe care Eugène Ionesco a început să picteze teatrul absurdului, odată cu prima sa piesă, *Cântăreața cheală*, este compus chiar de către personajele sale, atunci când încearcă o (re)constituire geografică a lumii din jur (cazul soților Smith de la începutul piesei sau al celor doi Martin) și în nici un caz nu trebuie făcută greșeala ca acest spațiu să fie perceput, *ad-literam*, drept acela britanic, relatat de personaje. Subtextul este mereu mult mai important decât textul, iar în acest caz ne atrage atenția simplitatea universului și a legilor care îl guvernează, așa cum ne-o arată chiar personajele lui Ionesco: locuim la marginea Londrei; uleiul de la băcanul din colț e mai bun decât uleiul de la băcanul de vizavi; familia Martin a călătorit într-un compartiment de clasa a doua, chiar dacă în Anglia nu există clasa a doua; locuiesc în strada Bromfield.

Pe lângă fundalul proaspăt trasat al imaginii naive, contururile umane prezente frapază prin unicitatea detaliului care îi înfățișează: sunt fie englezi, fie detectivi, fie pompieri, fie servitori. Pe cât este de vast fundalul pânzei, pe atât este de simplă schema personajului, cu atât mai mult cu cât este definită, uneori, prin uniformă, ceea ce presupune un plus de schematizare și o accelerare a procedurii identificării posibilităților de existență a celei/celui ce o poartă.

Analiza noastră nu va scăpa din vedere subtitlul *Cântăreței chele: Antipiesă*. Practica literară a epocii a dat posibilitatea mai multor autori (dintre care îl amintim acum doar pe André Malraux, cu *Antimemoriile* sale) să dezvolte o concepție specială a literaturii

și să încerce să impună un nou termen – acela de antiliteratură, care ar denumi o literatură compusă și organizată după niște reguli noi, unde nu mai contau principiile „vechi” de ordonare a textului. Nu discutăm, aici, temeiul pe care s-a construit conceptul de antiliteratură, dar remarcăm destinul acestui concept: includerea sa în masa literaturii așa-numit curente. Ceea ce se considera că se câștiga prin adăugarea prepoziției *anti-* era, în fapt, literatură în sensul cel mai propriu al cuvântului. Acum, la câteva zeci de ani de la *antipiesa* lui Eugène Ionesco, ni se pare că subtitlul ei nu este altceva decât un semn de exclamare al autorului, menit să atragă atenția publicului că textul său uzează de alte principii de ordonare și că trebuie citit cu alți ochi. Chiar și André Malraux a avut o soartă similară cu *Antimemoriile* sale, pentru că rezultatul a fost un text care a fost inclus în *mainstream*-ul literaturii universale și clasicizat rapid și el, precum *Cântăreața cheală*, de altfel.

Odată ce am stabilit că autorul nu a avut în vedere actul propriu-zis de comunicare, obiectul atenției sale fiind descompunerea principiilor de realizare a acestuia, asocierea cu muzica ni se pare potrivită din cel puțin două motive: piesa de debut a lui Eugène Ionesco conține toate procedeele și temele pe care le va dezvolta, mai târziu, dramaturgia sa, precum o temă inițială a unei simfonii este reluată și dezvoltată ulterior. În al doilea rând, un motiv ce ține de tehnicitatea și de specificul scriiturii lui Ionesco este acela al importanței învelișului fonic al discursului.

În fine, pentru că am spus că piesele ce urmează după *Cântăreața cheală* nu fac decât să reia și să dezvolte temele și procedeele din *antipiesă*, considerăm că este necesar să facem un scurt inventar al acestora: deraierea actului comunicativ

va fi reluată, în primul rând, în *Lecția*, dar și în *Victimele datoriei*, *Delir în doi*, *Setea și foamea*. Profesorul din *Lecția* face uz de aceeași tehnică a enunțului ca și Polițistul din *Victimele datoriei*. Apoi, dezgolirea cuvântului de sens, procedeu realizat în primul rând prin repetiție, este de regăsit în *Lecția*, dar mai ales în *Jacques sau supunerea și Viitorul e în ouă*. Destinul omului simplu care se confruntă cu o problemă existențială care îl copleșește și trebuie să se descurce într-un univers cu reguli în continuă schimbare este reîntâlnit în *Ucigaș fără simbrie* și în *Rinocerii*. Tema spațiului de joc, ca loc geografic și centru al universului, va fi reluat în *Scaunele*. Privite astfel, toate aceste texte dramatice se revendică din *Cântăreața cheală* și putem considera, pe bună dreptate, că piesa cu care Eugène Ionesco debutează este o *ars poetica* a autorului. Deși această categorie de texte, cea a artelor poetice, este întâlnită mai ales în poezie, asocierea cu teatrul lui Ionesco ni se pare potrivită, căci o vedem ca pe o declarație venită din partea autorului, care

ne avertizează, astfel, de evoluția ulterioară a dramaturgiei sale. Mai mult decât atât, din punct de vedere *tehnic*, categoria teatrului absurdului este o formă foarte liberă de organizare a textului, singura ei trăsătură comună cu teatrul realist fiind organizarea tehnică a textului (scriitura teatrului absurdului respectă modul de compunere a scriiturii teatrului: textul este organizat pe replici și se păstrează didascaliile autorului), deci există, din acest punct de vedere, similarități cu poezia modernă (ca formă permisivă de organizare a textului). Legat de *ceea ce se spune*, din moment ce nu există un conflict, dramaturgia absurdă a lui Eugène Ionesco permite o abordare a textului mai ales din perspectiva încărcăturii de semnificații a replicilor. Puținele sale piese în care se poate regăsi o urmă de intrigă (în primul rând *Rinocerii*, dar și *Ucigaș fără simbrie*) trebuie analizate tot din perspectiva bagajului de simboluri al replicilor și al acțiunii.

Bibliografie:

- *** *Enciclopedia dello spettacolo*. Fondata da Solvio D'Amico. Unedi – Unione Editoriale, Roma, 1975
- Ducrot, Oswald și Schaeffer Jean-Marie. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. Editura Babel, București, 1996
- Ionesco, Eugène. *Note și contranote*. Editura Humanitas, București, 1992. Traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop
- Ionesco, Eugène. *Teatru. I. Cântăreața cheală. Lecția*. Traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografu. Humanitas, București, 2003.

in

LA CANTATRICE CHAUVE

d'Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille
suivie d'une scène inédite. Interprétations typographiques de Massin et photo-graphiques
Éditions Gallimard



Cântăreața cheală - Robert Massin, 1964

Giorgio Strehler

Cele patru cetăți ale Teatrului de Artă

Giorgio Strehler a vorbit pentru ultima dată în public la Vieux-Colombier, teatru cu o puternică semnificație, în cadrul unui colocviu european dedicat teatrului de artă, care a avut loc la Paris, în noiembrie 1997. A fost o conferință-confesiune, adevărat testament artistic ce sigilează amintirea unei seri istorice.

Textul acestei intervenții, cules de George Banu, a fost publicat în volumul *Les Cités du théâtre d'Art de Stanislavski à Strehler*, la editura Théâtrales, Paris, 2001, volum ce va apărea în limba română la editura Nemira în colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în iunie 2010, în traducerea Mirellei Nedelcu-Patureau.

Am fost invitat aici, la teatrul Vieux-Colombier, teatru pe care l-am cunoscut în tinerețea mea și pentru restaurarea căruia m-am zbatut, ca să vorbesc despre Piccolo Teatro ca teatru de artă. V-ați reunit aici de două zile pentru a discuta despre această problemă, despre această realitate. Această dorință este legitimă la fel cum este legitim astăzi să te ocupi de teatrul public. Teatru de artă, teatru public – problemele par diferite. Și totuși, ele sunt apropiate. Este chiar de dorit, mai ales astăzi, să le reunim pentru a ne gândi la amândouă. E o modalitate de a ne pune

întrebări despre meseria noastră în relația sa cu prezentul și, în același timp, să ne punem întrebări privind publicul. Publicul este protagonistul teatrului, și e necesar să ne gândim la el și să-l informăm că oamenii de teatru se gândesc la el. Publicul trebuie să știe că nu-l uităm.

Întrucât vom ajunge în curând la capătul secolului, ne simțim în mod fatal obligați să facem un bilanț. Toată lumea trece pe aici, face un bilanț politic, social, uman... Noi, bieți oameni de teatru, trebuie bineînțeles să vorbim despre teatru. Meseria noastră e legată de colectivitate,



Giorgio Strehler

suntem cei mai sensibili la raporturile între arta noastră și societatea în care trăim. Toți artiștii stabilesc un raport cu societatea în care trăiesc, dar posibilitatea de a vorbi despre viață așa cum o vedem se prezintă diferit pentru un pictor sau un muzician, care rămân singuri, spre diferență de grupul de actori și regizor, acompaniați de un scenograf, de un light-designer... Ei se adresează împreună unui grup de persoane care vin seara într-o sală pentru a se uita la ei. Aceste grupuri comunică între ele, de aceea suntem foarte sensibili la problemele colective.

Când facem bilanțul secolului, descoperim că teatrul de artă a fost unul din punctele importante din acești o sută de ani. Dacă lăsăm de o parte toate eșecurile, toate greșelile, toate ratările, pe scurt dacă facem o selecție, descoperim o grămadă de comori, de pietre prețioase, de oameni eroici... Ei aparțin cu toții teatrului de artă,

așa cum îl concep eu. Între spectacole, între piese și artiști se stabilește un schimb și noi trebuie să contribuim pentru ca el să continue. Acesta este scopul principal atribuit Uniunii Teatrelor Europene.

Voi începe prin a spune pur și simplu că teatrul de artă este o problemă capitală pentru noi, cei care îl facem; nu știu dacă este adevărat pentru teatru în general, dar pentru noi, da. Și asta privește tot acest secol îngrozitor de dialectic care a produs lucruri oribile și, în același timp, a dat naștere la lucruri extraordinare. Distrugerea și speranța marchează deopotrivă secolul al XX-lea. Mă bucur că am trăit această epocă. Nu mă bucur că am făcut războiul, dar sunt bucuros că am făcut teatru în acești ultimi cincizeci de ani... Generația noastră a trebuit să se confrunte cu aceste probleme, la fel ca și precursorii noștri ruși, francezi, nemți. Teatrul nu a scăpat de zguduirile istoriei, ale vieții oamenilor

care au făcut-o. Catalogul reușitelor pe care le lasă în urma lui la sfârșitul secolului este bogat în autori, regizori. A început cu *Livada cu vișini* care este o piesă teribilă, pe care trebuie s-o jucăm întotdeauna când putem, și mai ales, când suntem capabili să o vedem. Toți acești oameni care nu înțeleg că totul se schimbă sunt puțin ridicoli, dar în același timp atât de patetici. Angoasa lor este enormă. Au existat și Pirandello, Beckett... Au existat, de asemenea, și actori care au schimbat totul. Nu am văzut-o pe Eleonora Duse, nu știu ce ton al vocii avea și nu voi ști niciodată. Dar știu pur și simplu ceea ce Luchino Visconti mi-a povestit într-o zi: „Eram copil, aveam șapte sau opt ani și părinții mei, care mă duceau regulat la teatru, mi-au spus într-o seară că vom merge să o ascultăm pe Eleonora Duse. Am ajuns puțin în întârziere și, când am intrat în loja familiei, spectacolul începuse deja. Pe scenă era o grădină și două doamne stăteau pe o bancă. Una dintre ele ținea în mână o umbrelă și se juca indiferentă cu ea, vorbind în același timp pe un ton obișnuit, cotidian... nu o auzeam prea bine. L-am întrebat atunci pe tatăl meu când o să înceapă spectacolul.” Spectacolul începuse deja și copilul nu-și dădea seama că nu era nici o diferență între viață și teatru. „A fost o mare lecție”, a conchis Visconti. „Eleonora Duse juca cu un adevăr teribil.” În felul ei, ea făcea teatru de artă. Noi nu am cunoscut-o, dar de atunci au mai existat și alți actori minunați... ce am pierdut, am pierdut, ce am avut de văzut, am văzut... Dar mâine ce vom avea de văzut? Ceea ce vom avea de văzut depinde de ceea ce trebuie să facem. Suntem responsabili de asta.

Pentru a reveni la teatrul de artă în secolul al XX-lea, aș vrea să încep prin a comenta un articol pe care-l găsesc magnific, scris de François Regnault și

apărut în revista *Le Théâtre en Europe* nr. 9 din 1986. El se intitulează *Povestea celor trei cetăți*. „Primul aștepta totul de la teatru, pentru cel de al doilea teatrul nu era nimic altceva decât teatru, pentru cel de al treilea teatrul era teatru, dar mai era și ceva în plus. Primul, Jacques Copeau, cel de al doilea, Louis Jouvet, nu formează fără îndoială cu cel de al treilea, Bertolt Brecht, un trio, nici un grup, și nimeni nu i-a văzut vreodată împreună. Cel de al doilea a fost elevul primului, și cel de al treilea venea, pentru Franța, din altă parte. În același timp ne vom închipui aici că ei încarnază – ar trebui spus: primul încarnază, cel de al doilea „dezîncarnază”, cel de al treilea demonstrează – trei poluri diferite, opuse, ale unei concepții despre locul teatrului în societate. Ne vom ocupa deci să caracterizăm cei trei poli în cetate, nu atât din punct de vedere al unor principii generale, empirice sau raționale, nici din punctul de vedere al dramaturgiei sau al jocului actorului, ci mai degrabă după jocul acestei geometrii variabile, locul fizic al teatrului în cetate, în societate.” Plecând de aici, Regnault începe să vorbească pe rând despre fiecare din cei trei. Reproșul pe care i-l fac este că uită prima cetate, cea a lui Stanislavski, care, știu, nu e singur. Mai este și Nemirovici-Dancenko, la fel cum Marx nu e singur, Engels îi stă întotdeauna alături. Da. În acest secol există patru cetăți în această poveste legată de teatrul de artă. Ele s-au născut pe tărâmul mult mai vast, contradictoriu și disperat, bogat în potențialități, care este teatrul.

Teatrul pornește din dorința de a se regrupa pentru a propune un produs artistic unui anume public. De-a lungul istoriei sale, obișnuințele transmise din generație în generație reglau în principal activitatea: „Mama mea juca așa, tatăl meu juca așa, eu am încercat să fac ca

ei.” Poate că la origine bunicul juca foarte bine, pe urmă tatăl a fost mai puțin bun și nepotul încă și mai puțin bun. De-a lungul timpului, acest teatru familial se deteriorează. E amenințat de degradare. Atunci, ideea teatrului de artă a apărut în capul unui actor – Stanislavski era actor – și în cel al lui Nemirovici-Dancenko, care era director de teatru, regizor, dar nu și actor. Ei se aliază pentru a restaura teatrul, pentru a-l face mai bine decât tot ce văd în jur, pentru a descoperi ceva diferit. Și atunci ei au șansa enormă, pe care nici un alt maestru al celorlalte cetăți, în afară poate de Brecht, nu a avut-o: au avut un autor, un autor imens, pe Cehov.

Relațiile nu au fost dintre cele mai comode. Autorul nu e niciodată mulțumit, pe scenă e prea mult zgomot, e prea mult din asta, prea puțin din cealaltă, nu se râde, nu trebuie să se plângă... Dar, în același timp, această colaborare agitată mă tulbură enorm. Mi-l imaginez pe Stanislavski, care în *Pescărușul* îl juca pe Trigorin, ca pe un scriitor puțin dulceag, fermecător, îmbrăcat în alb, picurând cuvintele cu nonșalanță. La sfârșit îl întreabă pe Cehov ce părere are: „Hm, pe Trigorin îl văd mai degrabă cu pantaloni în carouri. Fumează trabucuri și are o gaură în pantofi.” Stanislavski rămâne perplex și Cehov se îndepărtează fără să mai adauge nimic... Autorul a distrus cu aceste câteva detalii imaginea pe care Stanislavski o desenase pentru Trigorin. I-a trebuit câțeva vreme regizorului pentru a înțelege faptul că Cehov voia să-i sugereze că tragicul lui Trigorin vine din faptul că nu e în fond decât un personaj minabil, puțin vulgar, vanitos. Un scriitor pe care nimeni nu-l citește... în afară de Nina, care îl adoră. Văzând gaura din pantofi, pantalonii în carouri, înțelegem că ea se înșeală. Se înșeală așa cum te poți înșela în dragoste. Trigorin nu este cel pe care îl

crede ea... oare nu ne-am legănat și noi în iluzii despre cel sau cea pe care o iubim? Despre această eroare tragică voia Cehov să-i vorbească lui Stanislavski, a cărui șansă a fost aceea de a fi avut un autor.

Copeau nu avut un autor, a trebuit să facă un ocol pe la clasici. Și, slavă Domnului, Franța e plină de autori. În locul unui autor contemporan l-a ales pe Molière, cum ar fi putut la fel de bine să-i ia pe Corneille sau Racine. A început atunci să facă teatru împotriva felului în care se obișnuia să se facă la vremea aceea. Copeau a fost de o cruzime extremă față de teatrul-marfă. Era revoltat de cei care veneau la teatru după un dineu bun ca să râdă, să se amuze. Nu, cred că nu avea dreptate. Nu cred că astfel de oameni sunt cu totul de disprețuit. Ei intră într-o sală ca să vadă împreună cu alți oameni cum joacă actorii – poate prost – personaje sau situații care nu sunt neapărat foarte interesante, nici foarte artistice. Dar ei fac efortul să iasă din casă, să scape de acea teribilă mașină care ne ținut în casă, televiziunea, pentru a intra într-un spațiu și pentru a spune „Ah, și prietenul meu e aici” sau, dimpotrivă, să întâlnească pe cineva și să petreacă un moment împreună. Este un lucru minunat. Publicul este misterul teatrului. De ce vine? De ce au ales ei, spectatorii, să fie în acel loc, în acea seară, să se cunoască, poate chiar să se iubească puțin? Nu poți sta așezat alături de cineva ore în șir fără să stabilești un contact cu vecinii apropiați. Nu știm de ce tip sunt aceste relații, dar ele se creează, e sigur. Căci teatrul este o manieră de a abandona singurătatea pentru a se regăsi într-o colectivitate. Înainte, actul de a merge la teatru părea mai normal decât astăzi, pentru că tentațiile s-au înmulțit... astăzi, să iubești teatrul nu merge de la sine. Spun asta pentru ca să nu uităm că teatrul este o noțiune mai vastă decât teatrul de artă.

Mi-e teamă că Jacques Copeau a uitat acest lucru. El spunea că trebuie ieșit din teatru pentru a-l servi mai bine.

Nu l-am cunoscut bine pe Copeau. El m-a influențat indirect, prin elevii săi. L-am întâlnit la Florența, când aveam unsprezece ani și el monta unul dintre cele mai interesante spectacole ale sale, *Misterul sfintei Oliva*. L-am văzut cu ochii unui copil, dar asta nu are nici o importanță... Căuta copii ca să joace îngerii. Simt și acum degetele sale în părul meu: „E prea negricios, mă deranjează.” Am văzut după aceea spectacolul, cei trei îngeri purtau doar o caravelă pentru a indica voiajul... nu eram printre ei pentru că eram prea negricios. Dar nu l-am uitat pe Copeau. Ani mai târziu, un strănepot de al său a venit la Piccolo ca să fie mașinist. Îmi făcea plăcere să știu că în culise se găsea un Copeau. Familia era prezentă.

Pentru Copeau teatrul este o mașină infernală din care trebuie ieșit. De ce? Pentru a face tot teatru. Copeau nu a fugit niciodată cu adevărat din cetatea teatrului. El a părăsit instituția pentru a face un alt teatru. Ce fel de teatru? Avea o idee foarte mistică despre teatru, o idee foarte austeră... El gândea că teatrul era un lucru sacru. Și ce e sacru, spunea el, nu poate fi atins într-un spectacol păgân de bulevard. Copeau se înșela pentru că un strop minim de sacru e prezent în reprezentația cea mai minabilă care există, cu publicul cel mai stupid... Există întotdeauna un frison, nu se poate juca fără nebunie... Un grăunte de nebunie e întotdeauna necesar pentru a-ți încredința inima în mâinile oamenilor care privesc. Copeau visa la un teatru cu adevărat mistic, fără îndoială utopic. Nu spunea el că s-a îndepărtat de teatru pentru că voia să ceară actorilor ceea ce doar Dumnezeu putea să le ceară? Toți l-au abandonat, dar lecția lui a fost preluată de un nume ca Michel de Saint-Denis, care

a predat în Anglia. Numeroși sunt cei pe care i-a influențat. Teatrul de artă al lui Copeau a lăsat moștenitori.

Nu știm ce fel de teatru voia Copeau să facă în afara teatrului, dar știm că era vorba mai degrabă de un teatru colectiv. Voia, de asemenea, un teatru artizanal. Actorii trebuia să-și coasă ei înșiși costumele, să sculpteze măștile, să se comporte ca membrii ai unei corporații de artizani. Pentru a reuși toate astea, el a avut intuiția necesității de a fonda o școală. Nu putea să conceapă un teatru fără o școală. Nici eu nu pot. La începutul anilor '50 am deschis o școală pe care a trebuit să o închid cinci sau șase ani mai târziu. Nu puteam să repet seara târziu și să revin apoi dimineața la școală. Era de nesuportat. Acum câțiva ani am deschis din nou o școală. Acum m-am aranjat, asemănător cu Jovet, care se acomoda cu exigențele cursurilor. Vin când pot și apoi după amiaza elevii vin la repetiții. Atunci le vorbesc, îi invit să urce pe scenă și fac școală cu ei în plină acțiune teatrală.

Numai astfel putem imagina un teatru de artă. Cu o școală. Altfel, el riscă să devină estetizant, steril chiar. Din această cauză, Stanislavski își preda învățătura. Și toți elevii săi au creat o școală. Meyerhold, Vahtangov, Tairov. L-au trădat toți, dar în învățătura lor regăsim, mai presus de orice, pecetea lui Stanislavski. Și asta grație formației, a școlii. Copeau a înțeles și el, în felul său, acest lucru.

Și iată-l pe cel de al treilea, pe Jovet. El a fost profesorul meu. Stanislavski a fost profesorul tuturor, chiar și al lui Brecht, credeți-mă. Jovet l-a părăsit pe Copeau, care spunea despre el: „Nu caută decât succesul”, ba chiar mai rău, el adăuga cu un anume dispreț: „Jovet nu vrea decât succesul.” El a făcut o carieră cinematografică, dar nu se sinchisea de cinema, v-o spun eu, care l-am cunoscut

pe acest maestru dificil pe plan uman. Rămâneam așezat într-un fotoliu la Théâtre de l'Athénée, nu-mi cerea să fac nimic, nu eram asistentul lui... nu-mi spunea lucruri extraordinare, nu aveam sentimentul de a fi îndoctrinat. Dar ce-mi spunea acest om pe care l-am interpretat acum câțiva ani prin intermediul lecțiilor sale de teatru cu care Brigitte Jaques a făcut un spectacol, *Elvire sau pasiunea teatrală*¹? Jovet nu avea sentimentul că trebuia să plece în altă parte pentru a face teatru. Nici să creeze o altă școală, el se ducea cu regularitate la Conservator, căci celălalt, profesorul său, l-a învățat necesitatea de a lucra într-o școală. Dar el nu a deschis o școală pentru trupa sa, pe care o formase cu timpul. Jovet credea că în teatru, dacă ai răbdare, sfârșești prin a învăța totul. Chiar să devii bătrân sau tânăr, puțin contează vârsta. Da, înveți...

Jovet, care era puțin mistic, a creat și el o cetate. Era mistica scenei, a trupei, a teatrului pur și simplu. Îmi amintesc de ziua când, la Florența, Jovet își aștepta actorii pentru o repetiție cu *Școala femeilor* cu care făcea un turneu în Italia. Jucaseră nu mai știu câte reprezentații, dar Jovet voia totuși să repete. Era singur și aștepta, când, cu o întârziere de trei sferturi de oră – o oră, actorii au sosit, scuzându-se. „Am aruncat un ochi prin Florența, căci suntem pentru prima dată aici.” El le-a răspuns atunci: „Ce e Florența? Rafael, Galeria degli Uffizi... Florența voastră este aici!”

„Florența este scena” – Jovet s-a închis în teatru. Nu ieșea deloc. Era ceva

sacru în această claustrare. Rămânea în meserie. Într-o zi, mi-am luat inima în dinți și l-am întrebat: „Ce gândiți cu privire la politică?” „Multe lucruri” mi-a răspuns el. „Dar votați câteodată pe cineva?” Cred că nu vota, nu se angaja de nici o parte. Era un călugăr, un călugăr laic. Viața sa era monahală, nu era dedicată lui Dumnezeu, ci teatrului. Și restul, viața și dragostea... nimic din toate astea nu-l interesa. Teatrul era un absolut. În acel moment am înțeles că îmi lipsea ceva. L-am părăsit pentru ca el să continue să facă un foarte bun teatru, un foarte bun cinema, iar eu m-am îndreptat către cea de a patra cetate.

Cea de a patra cetate îi aparține lui Brecht. L-am întâlnit din întâmplare, înainte chiar să fi pus în scenă vreuna din piesele sale. Era la Berlin – l-am abordat foarte intimidat: „Maestre...” „Nu sunt un maestru, mi-a răspuns el, nu fac decât propuneri.” Apoi am început să vorbim și a sfârșit prin a avea cu mine raporturi pe care nu le avea cu colaboratorii săi. Din cauza aceasta mergeam des la Berlin, ca să mă duc în teatrul său. Să rămân alături de el în timpul repetițiilor, să discutăm puțin, o jumătate de oră pe ici, pe colo. Mă învăța cum să fiu uman cu Dumnezeu sau fără Dumnezeu, cu Florența sau fără Florența, cu Marx sau fără Marx. Trebuie să fim ființe umane, dar având întotdeauna idei personale, convingeri, căci astfel, spunea el, putem face teatru cu adevărat. Dacă tu, „actor dezincarnat”, cum spunea Jovet, acționezi cât de cât în viață, poți să te apropii de Hamlet. Dacă compari, dacă atacă și dacă ești atacat, dacă iubești, dacă înșeli, pe scurt dacă ești în glodul vieții, atunci poți să înțelegi și să povestești povestea lui Hamlet. Și asta pentru că dispunem de materialul nostru propriu, pentru că el este o parte din mine, o parte din ființele umane din epoca noastră

¹ În Franța, textul a fost jucat sub titlul *Elvire Jovet 40*, în regia lui Brigitte Jaques în 1986 la Théâtre National din Strasbourg și la Théâtre de l'Athénée Louis Jovet din Paris cu Philippe Clevenot în rolul lui Jovet (Premiul Molière pentru interpretare), Benoît Jacquot filmează în alb – negru spectacolul în 1986. Strehler l-a pus în scenă și jucat cu actrița Giullia Lazarini la Piccolo Teatro în aceeași perioadă.

pe care o pun în acest rol... Brecht m-a învățat, de asemenea, că putem înțelege lucrurile într-un anume sens, și apoi să ne facem autocritica, să realizăm că am făcut o greșeală. În acea clipă am înțeles că puteam repeta cu înverșunarea lui Jovet și, în același timp, să mă duc să votez. Brecht m-a făcut să descopăr uzajul dialecticii nu numai în teatru, ci și în viață. El m-a învățat îndoiala, curajul de a pune la îndoială propriile mele certitudini. Când mă gândesc la el astăzi, ceea ce mă doare este să îi văd pe unii dintre adversarii săi prezentându-l ca pe omul care deținea întregul adevăr.

Poate teatrul să schimbe lumea? „În fiecare zi mi se pune această întrebare!” spunea Brecht. Poate s-o schimbe, ca și muzica sau celelalte arte, cu un milimetru. Cine știe, poate că nu schimbă nimic, ci doar pe el însuși. Pentru asta, artistul trebuie să aibă curajul să fie el însuși, să-și apere ideile. Și în aceleași timp să le distrugă pentru a evolua. Îndrăzneala de a-și recunoaște greșeala – câtă noblețe!

Am înțeles că drumul formației mele se terminase în momentul când am intrat în cea de a patra cetate. Ea nu a fost instituțională. Am desăvârșit-o făcând teatru. Totul a fost trăit, încercat, admis, criticat în exercițiul practicii teatrale cotidiene, practica de la Piccolo Teatro. Chiar când l-am părăsit pentru trei ani, din 1968 până în 1971, pentru a constitui o trupă independentă, grupul *Théâtre et Action*, mi-am continuat formația, marcată de experiența celei de a patra cetăți. Am acționat în spiritual lui Mai '68, dar diferența venea din faptul că trupa nu era formată din tineri care voiau să devină actori, ci din profesioniști care lucrau în teatru, care nu aveau probleme de șomaj, dar care voiau să se reunească în jurul meu pentru a se angaja într-o practică autonomă. Lucram în autogestiune. A fost

dificil, depindeam de succes, de rețeta din fiecare seară... în vreme ce ceilalți strigau „vom face revoluția”, și nu au făcut-o, în aceeași vreme un grup de actori se străduia să facă teatru de artă în afara circuitelor obișnuite. Era felul nostru de a fi în dezacord. Eu, care am fondat un teatru, m-am situat de cealaltă parte a baricadei, împotriva teatrului, împotriva propriului meu teatru... După trei ani, experiența s-a terminat, mai întâi pentru că istoria a evoluat într-un fel straniu, apoi pentru că fericirea de a fi împreună s-a transformat neapărat în ceva rău, ci mai degrabă într-o neînțelegere reciprocă. Situația generală s-a modificat, și cum Paolo Grassi, care a fost chemat să conducă Scala din Milano, nu voia să accepte oferta dacă eu nu mă întorceam la Piccolo, am revenit. Am revenit în cuib, întărit de aventura pe care o trăisem. Să reiau Piccolo era pentru mine o datorie civică. Atunci, unul din asistenții mei m-a întrebat: „trebuie să acceptăm să călcăm în picioare pe cineva care are idei sau gusturi pe care nu le împărtășim?” M-am gândit și i-am răspuns: „nu, nu trebuie să călcăm în picioare nici viermele cel mai mizerabil, nemuritor sau nu.” Fraza asta îmi amintește puțin de Cehov, ea vine aproape de la el, căci port în mine cele patru cetăți, fără să o sacrific pe nici una. Nu am vrut să fiu elevul celui dintâi ori al celui de al doilea, sau al celui de al treilea sau al patrulea. Am vrut ca cetățile să se regăsească împreună la Piccolo Teatro. A fost lupta și pariul vieții mele.

Am lucrat la Piccolo, care sărbătorește acum cinzeci de ani de existență. Din cele 350 de spectacole prezentate, 225 sunt semnate de mine. Las în urma mea o mare bibliotecă teatrală, un patrimoniu... Am repetat, m-am închis în teatru, dar am făcut totul ca să fur puțin timp pentru a căuta în cărți cuvintele care-

mi lipseau, să înțeleg viața și să cunosc afecțiunea, sau, să zicem, să am puțină dragoste. Pentru că am intrat în cea de a patra cetate am înțeles datoria de a ne dăruia vieții. Și doar luând parte din plin la ea, la dialectica ei, fiind în acord și în același timp în dezacord cu ea, am putut deveni mai uman și poate am înțeles mai bine o piesă. Pentru a înțelege ceea ce Cehov i-a spus lui Stanislavski trebuie mai întâi să fii bogat în interiorul tău. Pentru asta, trebuie să-ți cunoști propria natură și să ai curajul să te arunci din plin în viață. O spun adesea elevilor mei și v-o repet acum, cu toate că nu îmi sunteți elevi: „Să nu trăiți cu pumnii strânși în spatele unui zid, cu spaima de vid... veți ajunge poate astfel să trăiți nouăzeci de ani. Veți trăi mult timp, dar la ce vă va servi? Nu, faceți ce vreți, la sfârșit veți fi suferit, veți fi fost dezamăgiți, dar veți fi ființe umane. Viața trăită astfel merită trăită. Altfel, nu!” Ceea ce spun aici este, de asemenea, valabil pentru un teatru de artă. Nu e vorba numai de a face o operă de artă.

Mi se pun întrebări legate de elevii mei. Dar cum eu însumi nu am fost format la o școală pot spune că, la rândul meu, am format multă lume în afara școlii. Actori, regizori, am lăsat o urmă, un apus de soare înainte de căderea nopții. Bob Wilson spunea că s-a hotărât să facă teatru când a văzut luminile din spectacolele mele. El, care este maestrul luminii în teatru, nu mi-a copiat luminile, dar grație mie a înțeles importanța lor. Atunci când facem ceva pe deplin, instruiți întotdeauna pe cineva.

Ceea ce contează este să nu fii niciodată satisfăcut, să nu te oprești. Pentru a defini teatrul de artă așa cum l-am înțeles întotdeauna, voi întrebuința un cuvânt faustian, dificil de tradus: *streben*. Ceea ce vrea să spună „a tinde către”, „a se epuiza pentru a ajunge la”... *streben* indică o mișcare către ceea ce nu este prezent. Aceasta cere neapărat un efort important, fără să poți spune despre ce lucru e vorba; poți numai să-i simți nevoia. Și când îl atingi, ai sentimentul că altceva se profilează, mai departe, și te împinge să continui. Trebuie să te îndrepti fără încetare către... Astfel putem defini istoria teatrului de artă, un teatru în mișcare ce dorește să atingă întotdeauna ceva mai bine decât ieri, să dezvăluie întotdeauna mai adânc misterele acestei vieți pe care teatrul o exaltă, chiar când e vorba de tragedii. De altfel, aceasta este cauza pentru care oamenii pot suporta tragediile, căci la sfârșit morții de pe scenă se ridică și îi mulțumesc publicului la fel cum mortul așezat în acest fotoliu se poate ridica pentru a spune „Mulțumesc.”

Sala de la Vieux-Colombier se ridică și îl ovaționează maestrul care vorbește pentru ultima oară.

Cine o știa atunci, pe 28 noiembrie 1997?

*Cuvinte culese de George Banu.
Traducere din limba franceză de
Mirella Nedelcu-Patureau*



Alexandra Pâzgu

Moartea personajului în teatrul postmodern. Studiu de caz: Rodrigo Garcia

In postmodernism, suntem martorii unei largi palete de practici și teorii teatrale care co-există. De la teatrul clasic, care respectă structura dramatică, până la experimentele teatrale de tip improvizații și happening-uri care propun o cu totul altă structură a teatrului, totul este permis: dramaturgie clasică sau contemporană, reînscenări ale unor piese,

reprezentării care rămân fidele textului sau experimente de tip post-dramatic în care textul rostit pe scenă rezultă din experiența scenică. Care este situația personajului în acest context?

Personajul teatral, copil cheie, de sorginte grecească, al artei dramatice, a evoluat pe parcursul istoriei, parcurgând diferite etape de adaptare și dezvoltare, până în contemporaneitate, când



caleidoscopul teatral îi oferă diferite opțiuni de încarnare. Care este rolul său în spectacolul postmodern și în ce fel este prezența sa periclitată de importanța crescândă a spectacolului și a evenimentului teatral în locul poveștii din spatele ei?

Teatrul postmodern este un teatru al contingentei, al trăirii clipei pe scenă, beneficiind de o structură dramatică care depășește condiția teatrului clasic, fundamentat de existența personajului narator, și care cere o nouă definiție a personajului și a importanței sale ca element ordinator al constructului dramatic.

Pornind de la accepțiunea aristotelică de *mimesis*, conceptul de *personaj* a evoluat de-a lungul timpului, marcând diferența dintre cel care interpretează și rolul interpretat, chiar dacă terminologia nu a rămas aceeași. Deși teatrul european a cunoscut multe forme de exprimare, conceptul de personaj a rămas același până în secolul al XX-lea, când, odată cu teatrul lui Bertold Brecht și teoriile lui Antonin Artaud despre un teatru de-teatralizat, se schimbă accepțiunea termenilor de *spectacol* și *personaj*. Condiția artei ca simplă reprezentare a realității este pusă în discuție, iar termenul de *mimesis* își pierde treptat sensul inițial. Termenul de *reprezentare* este dezbătut din perspectiva unei lumi haotice, industrializate, tehnologizate, în care omul nu își mai cunoaște propriile limite și idealuri. Existența personajului devine imposibilă într-o lume în care arta caută a oferi bucăți alternative de realitate.

Teatrul nu se mai preocupă de redarea unui eveniment sau a unei povești care a avut deja loc, ceea ce din punctul de vedere al actorului reprezintă reinterpretarea unui rol, sau a unui personaj, ci valorificarea clipei prezente, asumarea și trăirea

secvenței scenice jucate. Actorul nu mai interpretează, el *este*.¹ Acțiunea scenică nu este o reprezentare a textului, o descriere; ea are loc simultan, textul rostit și acțiunea scenică se completează, nu se ilustrează.

Premise teoretice: Postmodernismul

Termenul de „postmodernism” a fost folosit pentru prima dată de criticul englez Arnold Toynbee: „perioada postmodernă este marcată de ascensiunea clasei muncitoare industriale, și de constituirea unei societăți de masă cu sistemele corespondente de educație de masă și cultură de masă”.²

Majoritatea criticilor care au tratat la început curentul postmodern au oferit conotații negative termenului, privindu-l ca pe un rezultat al crizei ideologiilor de la sfârșitul erei moderniste. Irwing Howe explică, în eseuul său *Societatea de masă și ficțiunea postmodernă*, cauzele tranziției de la modernism la postmodernism care „se datorează apariției societății de masă, în care diferențele de clasă devin mai vagi decât oricând în trecut, în care nucleeele tradiționale de autoritate, cum este familia, tind să-și piardă forța de a-i uni pe oameni, în care pasivitatea devine atitudinea socială generală, iar omul se transformă într-un consumator, el însuși produs de masă, ca și produsele, divertismentele și valorile pe care le absoarbe”.³

Postmodernismul preia de la mișcările moderniste trăsături și tehnici de creație, cum ar fi antielitismul, anarhia, nihilismul (provenite din doctrina dadaistă a „antiartei pentru antiartă”), ideea de

¹ O idee formulată și de Edward Gordon Craig în 1903 în *On the Art of the Theatre*.

² Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, p. 119

³ Idem

hazard (care susține tehnica scrisului automat, ori a obiectului suprarealist). Postmodernismul se naște într-o lume care a fost deja învățată de modernism să accepte orice în domeniul estetic, ceea ce a dus la o devalorizare totală a sistemelor de valori estetice. Progresul civilizației, dezvoltarea tehnologiei, viteza propagării informației sunt toate ingrediente care au sporit atmosfera de haos existențial și artistic, arta și antiarta devenind ambele expresii ale cotidianului.

Ihab Hassan explică punctul de legătură al modernismului cu postmodernismul: „Întreaga cultură europeană este obsedată de limbaj, de sens, de discurs, dar, în mod paradoxal, cu cât discursul devine mai conștient de sine însuși, mai întors asupra propriei sale ființe, cu atât el încetează a mai oglindi altceva decât forma sa goală și scânteietoare, despre care nu mai poate spune nimic... modernismul sfârșește în tăcere... postmodernismul pornește de la evidența tăcerii.”⁴

„Evidența tăcerii” presupune pierderea oricărui ideal și renunțarea la iluzia artei ca furnizor al unor răspunsuri estetice, în alte cuvinte, prăbușirea utopiei iluministe și proliferarea culturii de masă.⁵

În *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu definește mișcarea postmodernistă oferind detalii asupra caracteristicilor curentului, fixând unsprezece trăsături majore, inspirate din teoriile lui Ihab Hassan despre postmodernism. După părerea lui Cărtărescu „postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic și, în cele din urmă, literar al postmodernității, calitate în care el reflectă toate trăsăturile filozofice și ideologice ale acesteia...

perspectivismul nietzschean, pierderea simțului realității, estetizarea existenței, asocierea constantă cu societatea democratică, înalt tehnologică, informatizată și mediatică de astăzi”.⁶

O primă caracteristică a postmodernismului este *indeterminarea*, care presupune pierderea încrederii în valorile absolute, descoperirea aleatorului, a hazardului, a ambiguității și a fragmentarului, elemente care transformă arta zilelor noastre într-o „artă a oscilării, a instabilității”.⁷

Datorită faptului că nu mai există o viziune unitară asupra existenței, discursul se transformă într-un fragment alcătuit din alte segmente, ceea ce explică *discontinuitatea și fragmentarea textului*.

Cultura postmodernă se caracterizează, în special, prin decanonizarea culturii, demistificarea cunoașterii, deconstrucția limbajului. Limbajul își pierde referențialul, devenindu-și sine însuși suficient. Tot Cărtărescu anunță faptul că opera postmodernă este o operă a distanțării realizate prin folosirea ironiei, a parodiei și folosește tehnici precum autocitarea, intertextualitatea, farsa. Genurile și stilurile devin impure, formele câștigă în vitalitate, sporind polifonia stilistică și narativă. Textul este interactiv și cere participarea receptorului. Așa se explică și apariția „happeningului”, a artei ambientale sau a „body-art”-ului. Postmodernismul cere implicarea publicului în procesul artistic, urmărind ca scop final estetizarea completă a existenței și nu redarea vieții prin artă. Acest proces va duce, inevitabil, la pierderea conceptului de realitate, deoarece lumea devine ficțiune iar ficțiunea devine realitate „lumea se dizolvă în limbaj iar limbajul în lume”

⁴ Apud Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, București, 1999, p. 87

⁵ Idem

⁶ Idem, p. 79

⁷ Vattimo, G. *Societatea transparentă*, apud Cărtărescu, Mircea. Op. cit., p. 67

favorizând tehnici ca *intertextualitatea*, *metatextualitatea*, *hipertextualitatea* și *funcția autoreferențială*.⁸

Influențele postmodernismului în teatru

Practica teatrală ajunsă în era postmodernă nu rămâne indiferentă la impulsurile societății și culturii care o însoțesc, și nici la influențele celorlalte practici artistice sau curente teoretice.

În *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Steven Connor susține faptul că teoria teatrului postmodern se bazează pe teoria postmodernă a altor domenii culturale, datorită faptului că modernitatea nu a generat o versiune generală asupra evoluției teatrului în era actuală. Tot el insistă și asupra definirii termenului de teatralism, care, spune el, stă la baza debaterilor despre postmodernism. Autorul susține că „orice operă teatrală ilustrează tensiunea dintre produs și proces, deoarece existența ei nu se regăsește niciodată în întregime nici în versiunea ei scrisă, nici în interpretarea individuală dată acestei versiuni”.⁹ *Teatralismul*, ca formă fundamentală impură a artei, este definit de Michael Fried drept un simbol al tuturor acelor „separări denaturate care complică, difuzează și dislocă, în esență, identitatea organică a unei opere de artă, implicând astfel o serie de consecințe diferite care includ conștiința de sine a spectatorului, conștientizarea contextului și dependența de desfășurare în timp. *Teatralismul* este numele dat pentru poluarea oricărui artefact care este dependent de condiții

exterioare sau diferite de propriile sale condiții.”¹⁰

Astfel, condiția existenței teatrului este pusă în legătură cu caracteristicile majore ale epocii în care trăim. Teatrul este definit din prisma teatralității, ca principiu ordonator al societății postmoderne.

În ceea ce privește critica franceză, aceasta este reținută în oferirea unei definiții detaliate sau a unei clasificări a teatrului numit postmodern, deoarece atât modernismul cât și post-modernismul nu corespund unor momente istorice sau unor genuri determinate. În linii mari, postmodernismul în teatru este descris a fi „un crie de ralliement”, o etichetă comodă pentru a descrie un stil de joc, o manieră actuală de a face teatru. În linii mari, câteva din caracteristicile teatrului postmodern enumerate de Patrice Pavis sunt: îmbinarea de stiluri și prezentare de colaje, imposibilitatea stabilirii unei mizanscene, a unei tradiții sau moșteniri, a unui stil sau a unui interpret; reprezentarea este înlocuită cu prezența scenică, iar spectacolul devine *performance* („qui ne consiste plus en signes, mais en une errance des flux à une déplaçabilité et à une sorte d’efficacité par affects, qui sont celles de l’économie libidinale”)¹¹.

Contingența

„Spectacolul pur, pe care Pontbriand îl consideră ca fiind caracteristic teatrului postmodern, refuză să se rușineze de contingența sa, în contrast cu teatrul clasic (în care Pontbriand pare să includă și teatrul modern) care își recunoaște natura decăzută sau secundară. El își adoptă și chiar subliniază natura situațională, accidentală, accentuând sentimentul

⁸ Hassan, Ihab, apud Cărtărescu, Mircea. Op. cit., p. 104

⁹ Connor, Steven. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*. Editura Meridiane, 1999. p. 181

¹⁰ Op. cit., p. 182

¹¹ Lyotard, François, apud Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. p. 264

unor „aici” și „acum”. Prin „apariția sa” temporală „pe lume”, spectacolul postmodern mai degrabă prezintă decât reprezintă”¹².

Teoreticienii postmodernismului înțeleg teatralul ca pe o negare a ideii de operă în sine în favoarea operei ca proces. Astfel, teatrul nu poate exista fără un text creat în vederea înscenării. „Spectacolul nu este ceva auxiliar, accidental sau superfluu care poate fi deosebit de piesa propriu-zisă. Piesa propriu-zisă există în primul rând, și exclusiv, atunci când este jucată. Spectacolul aduce pe lume piesa, iar interpretarea ei reprezintă piesa în sine... Astfel, opera nu poate fi diferențiată de reprezentarea ei, deoarece ea există numai acolo, numai materializată. Ajunge să existe în reprezentare și în întreaga contingentă și specificitate a momentelor apariției sale”¹³.

„Începuturile teatrului postmodern sunt frecvent fixate în timp în perioada anilor '60, odată cu dezvoltarea artei interpretative, cu acele happenings, spectacole, combinații teatru-dans etc. Una dintre direcțiile fundamentale ale teoriei teatrului din acel timp și de mai târziu a căutat să elibereze spectacolul de subordonarea degradantă față de textul preexistent. Patrice Pavis susține, de exemplu, că teatrul postmodern, de genul celui scris de americanul Robert Wilson, se caracterizează prin disponibilitate, prin disprețul manifestat pentru succesul său ori pentru textul care garantează supraviețuirea și repetabilitatea unui spectacol, cu prețul paralizării spontaneității sale. Urmând această estetică a efemerului, ceea ce contează nu sunt

calitățile burghez-represive ale memoriei, moștenirii și repetabilității, ci calitățile eliberatoare ale caracterului nemediat și ale unicității. Singura amintire pe care cineva o poate păstra este cea a percepției, mai mult sau mai puțin atente, a spectatorului sau a sistemului, mai mult sau mai puțin coerent și concentrat, de reluare și aluzie la acesta. Opera, odată transpusă în spectacol, dispare pentru totdeauna. În mod paradoxal, exact în epoca în care tehnica reproductibilității tinde să atingă perfecțiunea, s-a ajuns la conștientizarea naturii non-reproductibile și efemere a teatrului și a inutilității încercărilor de a reproduce partitura în scopul reproducerii spectacolului”¹⁴. În ce măsură mai este justificată atunci crearea de texte, sau cum ar trebui ele să fie construite pentru a face posibilă existența spectacolului postmodern?

În postmodernitate, viziunea mimetică asupra artei riscă să nu mai corespundă profilului unei societăți confruntată cu performanțele vitezei și ale rapidității informației. Se renunță astfel la viziunea unitară asupra unei lumi în care realitatea și ficțiunea sunt clar delimitate, în favoarea unei viziuni care încearcă să redea printr-o multitudine de tehnici imaginea unei lumi fragmentate, în care realul este invadat de ficțiune. După cum susține și Bonnie Marranca în introducerea la un studiu despre teatrul experimental al anilor '70, „este un teatru, care elimină toate considerentele de ordin teatral, așa cum sunt ele înțelese, în mod convențional, în termeni de subiect, personaj, decor, imagini și mișcare. Actorii nu creează 'roluri' în schimb, ei funcționează ca mijlocitori prin intermediul cărora dramaturgul își exprimă ideile; ei sunt folosiți ca imagini-

¹² Modern Drama, 1982, apud Connor, Steven. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*. Editura Meridiane, 1999. p. 190

¹³ Weinsheimer, J., apud Steven Connor, op. cit. p. 183

¹⁴ Modern Drama, 1977, apud Steven Connor, op. cit. p. 184

reprezentare și imagini. Textul este doar un pretext – un scenariu”¹⁵.

Teatrul postmodern oferă o nouă perspectivă asupra procesului teatral. Nu se mai pornește de la perspectiva nevoii înscenării unui text deja existent, și de la necesitatea creării unui univers scenic care să corespundă universului textual al personajului. Teatrul postmodern se bazează pe contingenta actului scenic. Prezența actorului într-un spațiu deschis spectatorului este preocuparea sa majoră. Din această perspectivă sunt construite textele și personajele teatrale. Statutul personajului clasic este influențat de redefinirea raportului textualitate-teatralitate, dintre scris și spus (făcut). Pornind de la construcția unor acțiuni

¹⁵ apud Steven Connor, op. cit., p. 185

scenice, actorul părăsește „halatul” septic al personajului tradițional, îmbrăcând șorțul unui pictor care amestecă diferite culori pe scenă. Personajul teatral dispare, în sens tradițional, de pe scena postmodernă, fiind înlocuit de termenul *figură teatrală* și asigurând veridicitatea prezenței actului scenic.

Moartea personajului – tendință în teatrul postmodern.

Studiu de caz: Rodrigo Garcia – teatrul postdramatic

Rodrigo Garcia face parte din generația autorilor contemporani care au redefinit rolul regizorului în teatru, relația



Notas de cocina - Compania Distrito Producciones

acestui cu actorii și cu restul ansamblului teatral cât și raportul text – imagine scenică. Bruno Tackels îi dedică volumul al IV-lea din seria *Écrivains de plateau* apărută în anul 2007 la editura „Les Solitaires Intempestifs”. Tackels dedică câte un volum fiecărui creator de teatru (Romeo Castellucci, François Tanguy, Anatoli Vassiliev) care practică metode și au rezultate diferite în arta teatrului, dar care au în comun o trăsătură ce îi permite autorului să definească o nouă formă de practicare a regiei teatrale. Este vorba despre demersul artistic în care regizorul își asumă rolul de „scriitor pentru scenă” sau „écrivain de plateau”. Autorul observă că nu este vorba de o nouă școală de teatru sau de o nouă estetică în teatru.¹⁶ Sintagma se referă strict la maniera de „a fi prezent” și nu doar de a produce pe scenă, sau pentru scenă – acțiune care revalorifică relația actorului cu povestea, a piesei cu spectacolul. Este vorba despre originea textului, care nu mai este biroul unui dramaturg izolat de spațiul scenic, ci însăși scena și corpul actorului.

Textele lui Rodrigo Garcia sunt rezultatul travaliului îndeplinit de regizor cu actorii săi. Pornind de la o temă, sau de la o viziune, autorul parcurge un drum al cunoașterii cu actorii, fixând textul în funcție de aptitudinile fiecărui actor în parte. Textele lui Rodrigo Garcia pot fi schimbate, adaptate, ajustate de fiecare dată, în funcție de locul și anul reprezentării și al echipei de actori care îl susțin. Un aspect important este faptul că textul nu este scris pentru a fi interpretat, sau reprezentat. În viziunea artistului, textul servește ca instrument al realizării acțiunii scenice. Jocul actorilor nu are scopul de a ilustra textul rostit, cele două

se completează, oferind spectatorului opțiunea interpretării personale. Autorul textului își asumă, în același timp rolul de regizor, scriitor și scenograf.

Teatrul lui Rodrigo Garcia este un teatru al deconstrucției. Deconstrucția ca instrument al teatrului postmodern presupune o restructurare de fond și formală. Acest principiu este pus în practică atât prin renunțarea la structura dramatică, la forma dialogată a teatrului, creându-se un teatru liric, al monologului și al povestirii fragmentate, cât și prin tematică și punctul de vedere asupra lumii susținut de autor. Stilul lui Garcia constă în maniera de a vorbi despre gesturi cotidiene având conștiința universală a lucrurilor. Prin ironia cu care prezintă acțiunile unei societăți capitaliste care se îndreaptă spre dezastru, ne amintește de valorile umane elementare pe care sistemul riscă să le înăbușească. Substanța fondatoare a umanității care asigură progresul și care ar trebui să fie cel mai de bun preț al nostru, este în proces de degradare. Observăm repetarea unor teme în toate spectacolele sale: copilul și degradarea copilăriei, degradarea animalului, a corpului și a mâncării. Barbaria lumii noastre civilizate este denunțată: consumismul, homosexualitatea, pedofilia, violența, denaturarea relațiilor familiale sunt, toate, efecte ale unei societăți ce riscă să devină victima propriului sistem. Teatrul lui Rodrigo Garcia nu este un teatru politic, și nu dorește implicarea publicului în spectacol din dorința de a trezi o nouă conștiință sau un angajament politic, ci dorește să arate că gesturile noastre cele mai anodine sunt complicele celor mai mari mascarade politice.

Se spune despre teatrul lui Rodrigo Garcia că ar fi un teatru al violenței corporale, care șochează. Violența ce reiese din spectacolele sale constă

¹⁶ Tackels, Bruno. *Rodrigo Garcia, Écrivains de plateau IV*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007

în devotamentul regizorului față de îndeplinirea logicii textului pe scenă. Spectacolele sale nu evocă noutăți sau nu crează monstruoziități de dragul de a șoca, ci dau formă unor aspecte care există și persistă în societatea noastră postmodernă, o societate aflată în derivă și prinsă în capcanele consumerismului. Deși acuzat că practică un teatru al provocării, autorul susține că singurul aspect provocator al teatrului său este acela că vorbește despre lucruri reale, tragedia nefiind aceea de a prezenta pe scenă aceste dezastre, ci faptul că ele există în viața de zi cu zi. Profund critice și moraliste, spectacolele sale stârnesc curiozitatea și incitarea publicului în primul rând prin titlurile alese: *Connaître les gens, manger de la merde, Je crois que vous m'avez mal compris, Fallait rester chez vous têtes de noeud* etc.

Dramaticitatea piesei în lipsa structurii dramatice și a personajului

Teatrul lui Rodrigo Garcia este catalogat drept teatru postdramatic, enunț prin care înțelegem depărtarea de canoanele dramei și renunțarea la orice fel de instrument folosit în structura clasică a acesteia. Se renunță astfel la intrigă, conflict, personaje, acțiune. Se pune întrebarea în ce condiții mai deține acest teatru caracteristica dramatică fondatoare a dramei, din moment ce se renunță la toate ingredientele care o susțin structural. Răspunsul constă în faptul că teatrul postdramatic nu renunță integral la toate ingredientele teatrului dramatic, ci le împrumută, schimbându-le sensul. Teatrul lui Rodrigo Garcia este fondat de acțiune. Dar nu mai este vorba de acțiunea reprezentată, importată pe scenă din

domeniul literar, ci de acțiunea ca urmare a prezenței actorului pe scenă. Se renunță la intriga unui subiect înțeles în sens literar, deoarece prezența actorului pe scenă și raportul său cu spațiul și obiectele întâlnite sunt imprevizibile. Actorii nu interpretează roluri, ei trăiesc clipa și situația la care îi supune imaginația regizorului, apropiindu-se de caracteristicile performerilor. Nu putem vorbi, totuși, de o identificare a teatrului postdramatic cu performance-ul, deoarece arta performance-ului presupune o continuă schimbare și adaptare la fiecare reprezentație, în timp ce teatrul postdramatic păstrează forma stabilită de regizor cu actori la repetiție. Și atunci, este sau nu dramatic teatrul lui Rodrigo Garcia?

Răspunsul este: DA!

Termenul de „dramă” provine din limba greacă în care semnifică „acțiune”. Civilizația europeană a folosit acest termen oferindu-i diferite conotații, adaptându-i sensul: în franceză, termenul este folosit pentru un anumit tip de dramă (drama burgheză din sec. XVIII, drama romantică și dramă lirică din sec. XIX). „În sens general drama este poemul dramatic, textul scris pentru diferite roluri având o acțiune conflictuală”.¹⁷

Teatrul lui Rodrigo Garcia folosește texte scrise nu pentru roluri, ci pentru actori, iar relația conflictuală nu reiese din conflictele instaurate între personaje, sau principii diferite, ci din modul reprezentării. Trăvialiul reprezentării comportă și el schimbări de sens.

¹⁷ Pavis, Patrice. Op. cit., p. 109, *Drame*, traducerea autoarei

Înlocuirea personajului cu dialectica realitate-ficțiune

Pentru Rodrigo Garcia, sensul propriu și cel metaforic al unui termen sunt depolarizate pe scenă. Ceea ce este literar devine act, gest și este pus în scenă (Borges este aruncat în aer și devine mâncare pentru suporteri), iar ceea ce este act, realitate comună, este mistificat devenind artă (suporterii care cu gurile pline de Borges strigă „goooooo!”). Perspectiva personală este aclamată prin susținerea textului la persoana întâi, și pe de altă parte criticată prin afirmația că orice

experiență personală este o experiență negativă. Subiectivitatea este prezentă ca singură alternativă a exprimării și a înțelegerii semnelor care ne înconjoară și, în același timp, condamnată pentru a crea sensuri și acolo unde nu e cazul „Est-ce qu'il faut mettre des références culturelles dans tout ce qu'on dit?! Pas un seul mot honnête?!¹⁸”. Comunicarea îi este necesară lui Rodrigo Garcia, de aceea teatrul său pornește întotdeauna de la un înțeles comun al lucrurilor, accesibil publicului, pentru ca după ce și-a asigurat credibilitatea și atenția spectatorului, să arunce în aer orice fel de așteptare. La fel este experiența tânărului care îi admiră pe cei doi poeți de talie mondială, Borges și Octavio Paz, în cafeneaua Tortoni, și care nu are curajul de a-i aborda, pentru a realiza în final că și ei nu sunt altceva decât produsul societății în care trăim.

Înainte de a introduce figura scriitorului în text, autorul crează o descriere a lumii în care trăiește și care constituie o realitate confundată pe alocuri cu realitatea spectatorului: o lume a corupției (în care cetățenii refuză să dea bani cerșetorilor, fiind convinși că banii sunt utilizați pentru vicii), a depravării („car la planète est bourrée – à plus ou moins quatre-vingt-dix pourcent...”), a pierderii încrederii într-un destin („le pire, tu lui tombes dessus. Et ce n'est pas vrai que chacun tombe sur ce qu'il mérite”). Desigur că realitatea propusă de autor nu este o descriere în stil documentar a realității lumii. Autorul face apel în multe cazuri la ironie, sarcasm și exagerări. Tocmai aceste exagerări conferă textului o notă de supranatural, de poezie; perspectiva auctorială este una de revoltă prin exagerarea tuturor însemnărilor pe marginea vieții și a experienței personale:

¹⁸ Garcia, Rodrigo. Op. cit., p. 31



sursa: www.edescena.net

„le monde devrait déjà connaître par coeur la fameuse phrase: Toute expérience personnelle est une expérience négative”. Întâlnirea cu Borges este premeditată de pregătirea intelectuală a tânărului de 17 ani care chiulește de la școală pentru a merge la Biblioteca Națională pentru a citi opera lui Schopenhauer *Lumea ca voință și reprezentare* alăturată altor lecturi, precum cea a operei lui Seneca.

Dezamăgit de întâlnirile cu Borges în repetate rânduri, prima dată la cafeneaua Tortoni, când eu-ul narativ nu poate intra în discuție din lipsă de subiect („Je me suis levé deux fois pour aller pisser, rien que pour raser leur table, histoire de choper quelque chose au passage, et quand j'allais leur adresser la parole, je ne leur adressais pas la parole, parce que je n'avais rien à dire.”¹⁹) și a doua oară la o conferință, când în urma unor serioase pregătiri bibliografice, naratorul face unele afirmații cu privire la Schopenhauer („Et le vieux... me répond: 'Schopenhauer est le pinacle'”²⁰. „Quatre ans à préparer ma question et je ne comprends pas la réponse”²¹.) naratorul decide să se răzbune. Răzbunarea este pe cât de poetică, pe atât de literală: „Je vais l'attendre à la sortie pour lui flanquer une bonne raclée. Je vais lui mettre un coup de bifteck. Un coup de gigot.”²² Referirea la Borges în aceeași frază în care se face, din nou, trimitere la „orbi”, ne plasează într-o zonă poetică, după care amenințările răzbunării continuă într-un prezent continuu care face legătura între realitatea unei posibile întâlniri cu Borges și imaginația celui care dorește o răzbunare: „Je lui donne un coup sur le front avec l'os de mon gigot, il y a du sang

partout.”²³ Discursul poetic se accentuează ca o dovadă textuală a conflictului existent între violență și intelect, gest și idee, artă și istorie: „Le vieux dit: 'Héraclite s'est arraché les yeux pour penser, le temps a été mon Héraclite'. Moi, je l'attrape par le cou et je lui hurle: Mais quel sang froid! Tu es aveugle et même de ça tu ne peux parler honnêtement”²⁴. Iată gestul final al răzbunării „Je lui dynamite sa tombe au vieux, tant et si bien que ses restes volent jusqu'à l'obélisque”. Dramatică și în același timp bogată în poezie, această axă verticală a vieții și a morții descrisă de resturile trupesti ale scriitorului, care, într-o poetică proprie lui Rodrigo Garcia, pornesc din pământ pentru a atinge obeliscul și a se reîntoarce pe pământ! „Une moitié est retombée à côté de l'obélisque et le reste devant la porte 7 du stade de Boca: au fond, côté sud. Au milieu du kop, chez les ultras.”²⁵ Borges devine hrana celor de pe stadion, transformat în bucăți de carne prăjite pe grătar și servite suporterilor „Ils crient goal la bouche pleine de Jorge Luis Borges, ils postillonnent quelqu'un d'important, attention!... Ciao Spinoza! Ciao Stevenson! Ciao Keats...”²⁶ Dispariția lui Borges semnifică sfârșitul intelectualității, al inteligenței pentru cel care trăiește în realitatea seacă a unui sistem capitalist degenerat. Dramaticul este prezent în viața de zi cu zi, care pentru unii înseamnă a scrie poezie și literatură fantastică, și pentru alții instincte animalice și violente (comportamentul suporterilor de fotbal, de exemplu).

Cei doi poli opuși, arta și divertismentul, sunt prezentați ca două

¹⁹ op. cit., p. 15

²⁰ op. cit., p. 27

²¹ op. cit., p. 15

²² op. cit., p. 29

²³ Idem

²⁴ op. cit., p. 31

²⁵ op. cit., p. 35

²⁶ op. cit., p. 37

posibilități de evadare a condiției efemere pe care ne-o asumăm ca oameni: „On glorifie les extrêmes-ce qu'on peut vendre et acheter: la culturaille inaccessible ou bien ce qui est ressassé jusqu'à l'épuisement, et

résultat: rien ne sert à personne pour vivre et pendant que je répète vivre-vivre, je pense mourir”.²⁷

²⁷ op. cit., p. 39

Bibliografie:

- Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale Modernității*, Editura Univers, București, 1995
 Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
 Connor, Steven. *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Editura Meridiane, 1999
 Garcia, Rodrigo. *Borges, Les Solitaires Intempestifs*, Becançon, 2002
 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Armand Colin, Paris, 2004
 Tackels, Bruno. *Rodrigo Garcia. Écrivains de plateau IV*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007

Actorul în imposibilitatea unei „camuflări” totale

Teatrul, ca artă heteroclită, integrează în spectacol elemente naturale – care sunt împrumutate din real, din cotidian, fără să opereze vreo modificare de substanță (corpul actorului) – și artificiale (decorul sau masca, semn al semnului). Prin mască, teatrul se refuză pe sine ca duplicat al realului, „distruge” „felia de viață”, proclamându-și autonomia ca act de creație.

Operând însă în mod direct cu acest element natural, corpul actorului, implicit psihicul lui, se ajunge ca, de la un anumit nivel, orice formă de autocontrol să se dovedească a fi fără rezultat. Psihicul este viu și își proclamă independența, nu poate fi îngrădit de nici o formă a regulilor teatrului, de nici o cerință a textului, de nici o limitare a spațiului de joc. Astfel, acest „complot” al scenei riscă în orice clipă a fi demascat de un mecanism incontrollabil.

Actorul acceptă conștient condiția de alteritate, îmbracă hainele și totodată comportamentul personajului, își asumă istoria lui, îi poate iubi partenera, copiii, îi împrumută felul de a vorbi, de a privi, de a atinge, însă niciodată în totalitate, propria identitate rămânându-i într-o stare latentă, oricând susceptibilă a se declanșa.

Actorul, când pășește pe scenă, deși îndoctrinat dinainte cu tot ceea ce înseamnă personajul interpretat, având un puternic bagaj de cunoștințe legat de acțiunile, motivațiile și dorințele acestuia, de ceea ce îi este permis sau nu să facă pe scenă, uită în proporție destul de mare întreaga istorie conștientă a personajului, accesând însă, propria experiență, cunoștințe, mod de a fi, apropiat sau dimpotrivă diferit de cel al personajului interpretat. Acesta se preface că respectă regulile jocului, „ghidajul” regizoral, însă odată ajuns singur pe scenă, preia controlul acestui „joc”, acaparându-l în totalitate; nu numai că refuză „parteneriatul” regizorului, ci operează mici modificări (mai mult sau mai puțin conștientizate) în structura reprezentației. Următorul pas este acela de a-i declara antipatia spectatorului, singurul în măsură să îi pună în pericol autonomia asupra „scenei”. Reprezentația scenică pornește încă de la început sub semnul „conflictului” între actor și spectator, între conștiința autonomă a actorului și conștiința autonomă a spectatorului, ambele la fel de îndreptățite.

Actorul se postează în față scenei cu dorința, cu nevoia unei dominații totale,

spațiale și temporale, prin invadarea timpului spectatorului, disimulând simpatia pentru a atrage spectatorul în „jocul” său. Acesta începe prin a încerca să îl păcălească prin convenție, îi hrănește orgoliul, făcându-l să creadă că-i este superior prin conștientizarea actului teatral ca act de creație și nimic mai mult, însă, pe de altă parte, își asigură întreaga atenție din partea spectatorului, „momindu-l” cu o mică victorie pentru care mai târziu își va lua revanșa.

Acum însă, se impune întrebarea: ce îl face pe actor să nu uite niciodată de sine?

Modelul „jocului” său este însuși jocul copilului, acesta știe că nu e „adevărata” și că e „numai în joacă”, însă proclamă seriozitate din partea celui alt și mai ales din partea adultului privitor. Copilul se joacă de dragul jocului, însă, mai mult decât atât, atunci când se simte privit, „iluzia” realității este mai puternică înscenată, el parcă luptând cu arme nu atât de naive cât par la prima vedere, pentru a domina adultul, a-i acapara atenția și a-i demonstra că el știe că e doar un joc, „joc” însă în care adultul a intrat. Putem spune că scena, operând cu tot felul de mecanisme psihice, printre care și memoria afectivă a unui model de joc original, nu dă voie actorului să uite de sine.

În momentul în care acest „prag” este călcat, ca într-un spațiu al ritualului, sunt declanșate amintiri, sunt trezite memorii inaccesibile în viața reală, un instinct al autenticului iese la suprafață, iar în interiorul actorului se duce o luptă de „exorcizare” de personajul interpretat. Amintirea, cunoștințele, experiența și dorințele necunoscute ale actorului luptă cu personajul, este o luptă de anihilare reciprocă, intrări și ieșiri din transă, mediate de starea conștientă și de zgomotele, murmurul, vociferările sau tăcerea publicului.

La fiecare reprezentație, regulile jocului scenic, interdicțiile de orice ordin și tabuurile moștenite se suprapun peste propriile reguli, interdicții și tabuuri ale actorului, astfel că gestul lui este și nu este al lui, mișcarea îi aparține și nu îi aparține și ceea ce contează este transferat în maniera de a face un lucru, nu lucrul în sine. Fiecare actor face același gest într-un mod diferit, se dezbracă, se îmbracă și pășește altfel decât un altul. Chiar dacă regizorul ar cere o identitate totală, în acest spațiu al incontrollabilului, această identitate ar fi imposibilă, în primul rând datorită psihicului viu al actorului, nealterat de „iluzia” scenică sau de „convenția teatrală”.

Dar, mai presus de actor și spectator, „există un *eu* care face parte din spectacol, dar și din asistență și care, precum spectatorul, asistă la propria reînscrisere neîncetată și violentă în mașina aritmetică. *Eu* – un termen care se diseminează, un germene care-și poartă în sine termenul.”¹

Interesant de urmărit este cum funcționează această mascare și demascare a actorului și în ce măsură este scena un spațiu favorabil, un spațiu care ascunde sau care relevă. Dar textul, ajută el actorul în mascare, sau dimpotrivă, îl demască pe actor? „Textul face să se rotească scena” spune Derrida în *Diseminarea*, și se referă atât la necesarul *rondou* scenic, cât și la faptul că prin această rotație continuă, actorul ne apare când mascat, când demascat, textul îi arată când chipul real, când masca.

Scena este un spațiu al detaliului, în care totul este mărit ca printr-o lupă și nimic nu scapă cu vederea ochiului critic al spectatorului. Cu cât actorul încearcă să ascundă mai mult, cu atât adevăratele intenții devin mai vizibile, cu cât încercarea

¹ Derrida, Jacques, *Diseminarea*, editura Univers Enciclopedic, București, 1997, p. 230

de „camuflare” este exagerată, cu atât acesta ne apare „gol”, în imposibilitatea unei „camuflări” totale și reale. Resorturile psihologice ale actorului, gesturi care îi aparțin și le împrumută personajului, până și privirea, trădează și demască.

Oricât de bun cunoscător al psihologiei gestuale ar fi și oricât ar încerca să facă totul mecanic, abordând metoda autocontrolului, actorul nu face decât să își îngroașe propria personalitate, atitudinile cotidiene.

Corpul uman – o mașinărie vie, care își poartă trecutul din viața de zi cu zi... în teatru

Ceea ce îl singularizează pe individ este faptul că numai el are la dispoziție o „pereche” de coduri: unul verbal și unul nonverbal. „Acele două mecanisme sunt orchestrate în mod rafinat la nivelul performanței; totuși ele slujesc unor scopuri separate, substanțial diferite unul de altul.”²

Același lucru este valabil și în teatru, repertoriul uman de semne nonverbale funcționează în așa fel încât secvențele lexicale și gramaticale sunt nepotrivite și viceversa. Cele două sisteme s-au dezvoltat laolaltă și ambele procese au evoluat în forme complexe de artă, muzică, balet, poezie; și chiar în viața de toate zilele, complexitatea comunicării nonverbale depășește cu mult ceea ce știm că poate produce orice altă ființă.

În toate activitățile omenești, corpul uman (și totodată psihicul uman) este o verigă între natură și cultură. John Blacking afirmă că trupul omenesc este modelat, sau cel puțin influențat de

² Sebeok, Thomas A., *Jocul cu fantasmă. Semiotică și antropologie*, traducere și postfață de Mariana Neț, editura All Educational, București, 2002, p. 250

cultură, în timp ce o serie de fenomene aparent culturale, cum ar fi limbajul, au o bază biologică.

Fiecare ființă umană culturală posedă o pereche de corpuri sau de întrupări ale eu-lui, încorporate unul într-altul. Infrastructura conținută poate fi înțeleasă cel mai bine în termeni imunologici, adică biochimici: invazia acestui corp fizic este inițial determinată de reacția de imunitate – adică de o reacție specifică prin care animalul individual ține să neutralizeze sau să oblitereze corpurile străine sau antigenelor, cum ar fi populația de bacterii. Reacția sistemului îi demonstrează și adaptabilitatea – de exemplu, dezvoltarea unei memorii, sau o trăsătură crucială care îi permite să reacționeze la *stimuli neașteptați* sau, cu alte cuvinte, să manifeste aptitudini semiotice crescânde.”³ Aceste reacții de imunitate apar pe suprafața celui mai mare organ uman, pielea, care filtrează fluxurile de energie ale materiei.

„Sinele semiotic este conținut în spațiul dintre piele și un perimetru exterior sau un prag de filtrare a informației, descoperit de Heini Hediger în 1935.”⁴ Cercetătorul face distincția între două modalități extreme de comportare vertebrată: tipurile de contact și tipurile de distanță. Omul reprezintă cel de-al doilea soi de specie, fiind înconjurat de o distanță individuală bine definită și intolerant la vecinătatea fizică. (Există desigur și câteva excepții, de exemplu atunci când se află în activitatea de reproducție).

Pornind de la aceste premise, acelea de apropiere și distanțare, dictate de însuși corpul omenesc, se poate trece la o altă temă care face obiectul acestei lucrări, temă importantă pentru explicarea schimburilor și confruntărilor de emoții,

³ Ibidem, p. 258

⁴ Ibidem, p. 259

reguli, chiar și tabuuri în cadrul unei reprezentări teatrale, între actori, și chiar între actori și spectatori.

Teatrul – o privire spre celălalt întoarsă spre sine

„Se spune că la teatru vinovații
Sub farmecul și-ndemănarea scenei
Se simt atât de zdruncinați că-ndată
își dau nelegiuirile-n vileag;
Deși lipsindu-i limba, crima totuși
Grăiește-n chipul cel mai nefiresc.”
(*Hamlet*, actul II, scena 2)

Martin Buber, în cartea sa *Eu și Tu*⁵, privește lumea și îi caută înțelesul prin prisma relației Eu – Tu, Eu – Celălalt, relație care este imaginea relației perfecte Eu – Absolut. Omul nu se poate „privi” sau înțelege pe sine decât într-o relație cu Celălalt care să poate să îl oglindească. „Subiectul se poziționează în lume în funcție de întâlnirile sale cu lucrurile și nu în raport cu lucrurile în sine, el este condiționat de existența alterității și nu se constituie ca interioritate, ceea ce obligă ’inter-locutorul’ (oricare ar fi acesta) la un *răspuns*, cu alte cuvinte, la reciprocitate. Din această clipă, obiectul încetează a fi un Acela, pentru a se prezenta ca un Tu *în relație* cu Eu.”⁶

Această nevoie de „ogindire” este, de fapt, nevoia unei „aprobări” din partea Celuilalt, faptele, acțiunile omului își dobândesc valoarea și capătă importanță doar în momentul în care există cineva care să le „recunoască”.

Omul, singur, fie el și geniu, este lipsit de valoare, căci valoarea în sine este dată de „relația cu celălalt, recunoașterea celuilalt,

⁵ Buber, Martin, *Eu și Tu*, traducere din limba germană și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, editura Humanitas, București, 1992

⁶ Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, p.109

de complicitatea sau de dezaprobarea lui, izolat de ceilalți, este mort, el nu poate exista decât datorită lor, căci orice acțiune umană este bazată în fond pe o relație; La început a fost relația.”⁷ Astfel, Eu-ul (individual) trebuie să se „reimagineze” pe sine împreună cu un Tu. „A doua pereche, Eu – Acela, se înscrie pe palierul obiectivării, singura în care Dumnezeu pare a fi absent și care marchează o criză în ordinea simbolică. Compensarea este invocată de relația Eu – Tu etern, cea care desăvârșește Tu-ul individual.”⁸

În teatru, această relație Eu – Celălalt este realizată prin forma dialogului, a conflictului, căci orice dialog are un conflict, iar teatrul înseamnă în primul rând conflict. Materializarea acestui model de relație se poate realiza între protagoniști, între personaje, uneori chiar între actori, – astfel ca avem o dublă relație: personaj-personaj și actor-actor – dar mai ales între actor și spectator, care pare să traducă cel mai corect relația Eu-Tu din viața cotidiană.

Adresându-se structurii bazale a omului, teatrul operează cu „sensibilitatea”, astfel că o relaționare de acest fel se poate realiza pe un teren propice. Din anonimatul sălii, spectatorul poate să se identifice sau să se distanțeze, în ambele cazuri, însă, acesta „relaționează”.

Actorul și spectatorul „față-n-față” nu pot fi „parteneri”; își declară simpatia reciprocă, însă este o falsă simpatie, între ei existând un conflict, acela al „recunoașterii” reciproce. Astfel că actorul se luptă cu spectatorul pentru a-l determina să îl recunoască ca model „autentic” al unei acțiuni, însă spectatorul refuză să uite faptul că se află în fața unei „înscenări”. Acesta din urmă, la rândul său, pretinde „controlul” asupra realizării actului artistic în sine. (Spectatorul ar

⁷ Ibidem, p. 111

⁸ Ibidem, p. 111

putea să se ridice și să plece, însă nu are cum, pentru că asta ar însemna să „trădeze” înseși regulile relației). Astfel că rămâne să lupte până la capăt, lăsându-se angrenat în întregul „joc”.

Tot ceea ce se întâmplă pe scenă este dublat în sală, printre spectatori. Chiar dacă se află în fața unei reprezentații teatrale și nu în fața adevărului vieții, în spectator este „trezit” un instinct al „autoimpunerii” și, involuntar, acesta accesează propria experiență și percepe ceea ce se întâmplă pe scenă ca adresându-i-se în particular, astfel că i se pare normal să fie de acord sau să contrazică, să tacă sau să se revolte.

În momentul în care „intentio autoris” sau „intentio operis” nu corespund cu „intentio lectoris” (în cazul nostru intenția spectatorului) se iscă și conflictul, iar atunci când corespund, recunoașterea. Să luăm ambele cazuri și să le punem în balans în ceea ce privește regulile, interdicțiile și tabuurile dintr-o piesă de teatru, pornind de la autorul dramatic al acesteia, până la realizarea scenică, ajungând la spectator. Pentru a înțelege mai bine aceste lucruri, vom face referire la eseul lui George Banu, legat de *Teatrul Memoriei*, deoarece, atunci când este vorba despre tabu, este implicat automat acest factor, memoria – o memorie involuntară, care se declanșează automat. În teatru, memoria e paradoxală. „Teatrul se cufundă întotdeauna în ceea ce vine de altădată, iar actorul împlinește în el însuși celebrarea căsătoriei dintre timpul trecut și cel de acum.”⁹ În timpul reprezentației dramatice, trecutul se încarnează devenind prezent, astfel că realității i se adaugă o proiecție subiectivă: „Memoria teatrului, memoria actului există, dar ea nu se fixează într-o realitate care ne-ar permite întoarcerea: uitarea o macină, iar amintirea

o transformă. Memoria este aici complet dependentă de om. Ea e supusă lui, gusturilor lui, pasiunilor lui. „Memoria teatrului este mai ales ceea ce l-a mișcat pe om”.¹⁰ Primul caz este cel mai simplu, reprezentația scenică îi trezește spectatorului „memoria” unui cod de legi cu care este și el de acord și pe care îl acceptă și îl vede, asumându-și niște interdicții care i-au fost impuse și lui, la rândul său, și recunoaște niște tabuuri moștenite. Însă dacă operează o ruptură între spectator și ceea ce se întâmplă pe scenă, între sistemul lui de legi și cele prezentate, atunci are loc „distanțarea”, dezaprobarea, refuzul spectatorului de a crede ceva din ceea ce vede.

„Când privim teatrul, la prezentul privirii se adaugă conștiința dispariției și implicit a memoriei ca șansă unică de salvare.”¹¹

Reguli, interdicții, tabu – mediul de dezvoltare, definiții, diferențieri

Pentru a înțelege mai bine acest fenomen de „naștere” a regulilor într-un context social, voi face referire la stereotipuri, fundamentul acestora, modelul și „necesitatea” lor.

Psihologia subliniază faptul că individul nu dispune de nici un privilegiu aparte în relația sa cu ceilalți și mai ales cu propria persoană. Pentru a se „autocunoaște” are nevoie de „exotopia” altuia, imaginea de sine este mijlocită de cunoașterea de altul, de imaginea unui „altul generalizat”.

În psihologia socială sunt considerate stereotipuri clișeele de apreciere sau de reacție ce corespund unor opinii „gata făcute” într-un anumit grup de oameni.

⁹ Banu, George, *Teatrul Memoriei*, traducerea de Adriana Fianu, editura Univers, București, 1993, p.34

¹⁰ Ibidem, p.42

¹¹ Ibidem, p. 43

Aceste clișee influențează judecata fiecărui individ în parte, impunându-se ca un adevăr obiectiv. Stereotipul reprezintă o imagine sau o judecată – tip, preluată de „conștiința” colectivă a grupului. Poate conține la origine o parte dintr-un adevăr, însă, în același timp, poate să fie o eroare integrală, o simplă prejudecată. Aceste clișee apar ca rezultat al interacțiunilor dintre membrii unui grup în reglarea conduitelor reciproce, promovând apropieri sau distanțări și pot supraviețui realității obiective care le-a dat naștere.

În formarea acestor stereotipuri, un rol important îl are jocul proceselor psihologice spontane. Un individ, ca membru al unui grup, poate face obiectul aprecierii luat izolat; de asemenea poate fi judecat și grupul luat în ansamblu. „Problematika este asimilabilă *stimulilor complecși*. Se constată că judecățile ce au loc asupra unor asemenea stimuli sunt exagerate în raport cu media judecăților fiecăruia din elementele lor componente luate în parte. Este vorba despre accentuarea asemănării în interiorul unui grupaj de stimuli și accentuarea diferențelor între grupe distincte de stimuli. Când două colecții sau grupaje de stimuli se disting după un criteriu este rar să nu se deosebească – cel puțin la nivel subiectiv – și după alte criterii, fapt ce duce la accentuarea sau radicalizarea diferențelor.”¹² Aici este vorba despre o „polarizare” a reprezentărilor ca efect de grup, ceea ce împinge spre „caricatură”. Alături de aceste efecte spontane, care generează stereotipul elementar, întâlnim reprezentări induse de moștenirea ideologică a grupului.

Lucrurile pot fi abordate și de pe o poziție „exterioară”. Pentru a defini percepția sau studierea unui fenomen

psihosocial din interior și cea din exterior, ne vom folosi de perechea de sufixe „emic” și „etic”, utilizată în antropologie și psihologia interculturală. S-a pornit de la un exemplu cu valoare de prototip în lingvistică și anume de la analiza fonemică și fonetică.¹³ În limbajul de fiecare zi, de la o regiune la alta, chiar de la un individ la altul, același fonem are variante multiple, subfoneme. În pofida acestor diferențe de pronunție, de accente, vorbitorii aceleiași limbi percep un singur sunet, fonemul esență, care determină sensul și gramatica cuvintelor. Analiza fonetică din exterior nu permite să se identifice anumite subfoneme cu fonemul de bază, numai vorbitorii „nativi” putând decide acest lucru. Aceștia, prin practica vorbirii și comunicării, atribuie „înțelesuri” unor fragmente acustice, altfel neutre. Astfel că modul de abordare fonetic, din exterior, trebuie corelat cu cel fonemic, al semnificațiilor interioare. K. Pike a transpus în antropologie distincția fonemic – fonetic prin cuplul terminologic emic – etic pentru a marca deosebirea dintre modul de percepție și explicare a propriilor realități de către grupul însuși, pe de o parte, și de către un observator extern, pe de altă parte.

De-a lungul vremii, comunitățile umane – cu privire la universul lor natural și social – au realizat anumite clasificări, decupaje, moduri de ordonare, descriere și apreciere a lucrurilor sau evenimentelor. Abordarea etică cercetează faptele de pe o poziție exterioară, făcând abstracție de sensurile interne, pe când abordarea emică analizează faptele utilizând categoriile aplicate de însăși populația studiată.

¹² Radu, Ioan, Iluț, Petru, Matei, Liviu, *Psihologie socială*, editura EXE S:R:L, Cluj-Napoca, 1994, p.175

¹³ Fonemele sunt unități fonetice (sunete) elementare ale unei limbi, redată în scris prin același semn grafic, numărul lor fiind limitat într-o limbă dată

Abordarea „emică”	Abordarea „etică”
Consideră conduita din interiorul sistemului	Consideră conduita de pe o poziție din afara sistemului
Studiază o singură cultură	Studiază mai multe culturi, comparându-le
Structura, matricea interpretativă este descoperită de analist	Structura, grila de clasificare este elaborată de analist
Criteriile sunt relative la caracteristicile interne	Criteriile sunt considerate a fi generale, universale

Perechea de termeni emic – etic nu formulează o disjuncție, ci o complementaritate, astfel că în interiorul unei culturi, a unei psihologii colective, funcționează cadre de receptare și apreciere care sunt de la sine înțelese și alcătuiesc un apriorism de care purtătorii lui nu își dau seama, deoarece, în cazul participării la aceeași cultură, codul comun al comunicării funcționează ca experiență trăită *in actu*, deci ca un subconștient colectiv și nu ca un act de conștiință reflexivă, o cunoaștere afectivă. Trăirea unui fenomen nu este echivalentă cunoașterii sale, cunoașterea presupunând distanțarea.

Pentru o bună funcționare în interior este nevoie de un „cod comun” cu funcția de limbaj universal pentru toți membrii grupului, nevoia de apartenență la un sistem logic, valabil moral, civil și uman, astfel că se vrea imperativă apariția *regulii* – factor de „ordonare” dar și „dezordonare”, cum vom vedea mai târziu.

Plecând de la definiția din DEX a termenilor „regulă”, „interdicție”, „tabu” se va încerca explicarea lor, pornind de la înțelesul de bază, până la nuanțele ce le implică valențele artistice, psihologice, sociologice și psihiatrice, pe care acești termeni le comportă:

„Regulă, *reguli*, s.f. 1. Normă, lege pe baza căreia are loc un proces, se desfășoară o activitate sau se produce

un fenomen; precept. Mod de a rezolva o serie de probleme care au anumite caracteristici comune. Obicei, linie de conduită, principiu conducător. 2. Rânduială, ordine, regularitate. - din lat. Regula, it. Regola (cu unele sensuri după fr. Règle)”¹⁴.

Există reguli universal valabile, indiferent de timpul și spațiul geografic la care se referă, și reguli care țin de o anumită arie geografică, o anumită categorie de indivizi și un anume timp istoric.

Structura omului presupune, datorită esenței sale duale, acceptarea sau încălcarea regulilor. Deoarece acestea au un sens neutru, psihologic, omul acceptă regulile, însă în momentul în care apare imperativul interdicției, la nivel psihologic este declanșat un stimul care trezește în el o nevoie aproape organică de încălcare a ei.

Potrivit „Dicționarului explicativ al limbii române”, *interdicție*, interdicții, s.f. 1. „Prevedere legală prin care se interzice săvârșirea anumitor fapte sau acte. 2. Măsură legală sau judecătorească aplicată unui răufăcător sau unui alienat mintal, care constă în interzicerea exercitării anumitor acte juridice. 3. Stare în care se află aceste persoane. Din fr. Interdiction, lat. Interdictio, - onis.”¹⁵

¹⁴ *Dicționarul explicativ al limbii române*, editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 910

¹⁵ *Ibidem*, p. 498

Termenul „interdicție“ comportă însă și o altă accepțiune, în psihologie de exemplu, când apare explicitat ca barieră morală. Această barieră morală „delimitează posibilul și reliefează dezirabilul, asigurând o protecție individuală, împiedicând violența și plăcerea dincolo de limitele de apărare.”¹⁶

Puterea și locul proclamat a ceea ce este interzis țin de figuri de referință, iar prin supunere, identificare și introiecție progresivă, interdicțiile se transformă în interdicții interiorizate la nivelul conștiinței morale (supraeul). După felul în care se integrează, ele se pot structura, astfel încât să conțină, să deplaseze și să orienteze procesele dinamice ale dezvoltării psihice. Interdicția este corelată cu legea, cu transgresiunea, cu reprimarea, fiind dispoziția care stabilește un refuz. Această dispoziție este situată de antropologia structurală și de psihoanaliză, plecând de la interdicțiile fundamentale ale incestului, canibalismului, uciderii. Interdicția deține o triplă funcție: structurală, structurantă și simbolică, deoarece orice raport cu realitatea este „mediat de legea care precedă pulsivitatea și, prin intermediul limbajului, exprimă cerințele.”¹⁷

Interdicțiile ocupă un loc important în alcătuirea vieții psihice, aflându-se la originea mecanismelor de apărare, de refulare, de compromis, de sublimare. Ele alimentează conflictele intrapsihice și stările de angoasă ale conștiinței, ele structurează stările nevrotice.

Aceste conflicte intrapsihice presupun o opoziție a unor tendințe afective, care aparțin sferei instinctuale. Această opoziție se adresează normelor

etico-morale, sociale, care formează eul social. Potrivit concepției psihoanalitice „pulsivitățile instinctive neconforme exigențelor socio-culturale, prin așa numitul fenomen al cenzurii, sunt refulate, dar nu și lichidate.”¹⁸ Refularea este un mecanism de apărare, în care subiectul respinge sau păstrează în inconștient gânduri, imagini sau amintiri legate de sexualitate. Conceptul de refulare este fundamentat de Sigmund Freud în teoria sa asupra seducției, capitolul dedicat isteriei. Pentru Freud, esența sa constă în faptul că îndepărtează și menține la distanță de conștient reprezentări și nu afecte care nu pot fi decât reprimare. Aceste reprezentări, care constituie refulatul, sunt atrase de alte reprezentări preexistente, care sunt un fel de nuclee inconștiente, reprezentând refulatul original, presupunând o primă etapă ipotetică: refularea originală. În raport cu aceasta, refularea propriu-zisă este o refulare secundară. Refularea în sens restrâns nu este decât al doilea timp al refulării în sens larg, care comportă un al treilea timp, întoarcerea refulatului sub formă de simptome, vise, acte ratate.

În timpul primei faze a refulării, care nu poate fi cunoscută decât prin efectele sale, „preluarea în conștient este refuzată reprezentantului psihic (reprezentant – reprezentare) al pulsivității. Acesta este însoțit de o fixație: reprezentantul corespunzător subzistă din acel moment fără o modificare posibilă și pulsivitatea rămâne legată de el.”¹⁹

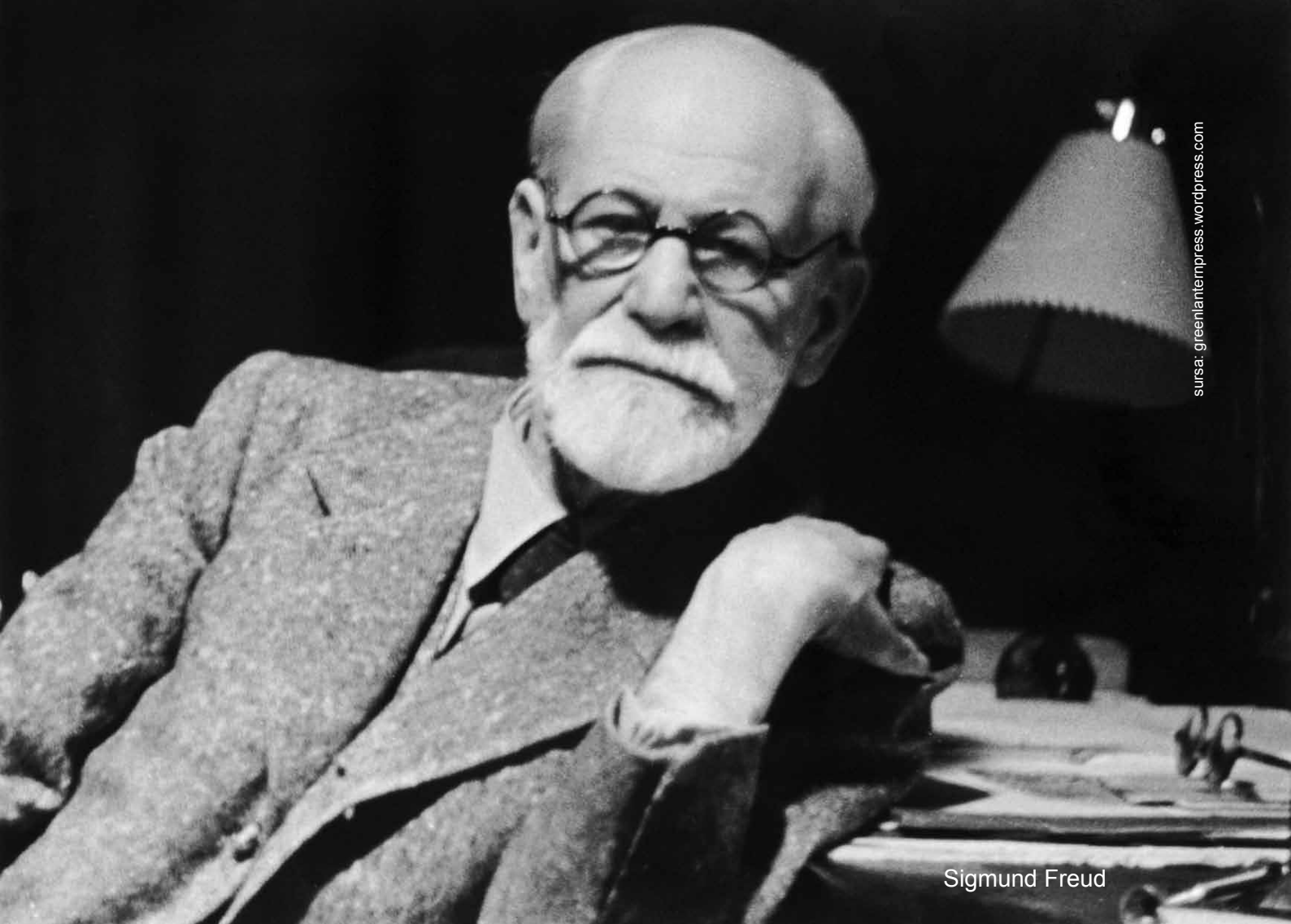
„Această primă refulare, care s-ar putea datora unor cantități prea mari de excitație și efracției protecției de excitație, este constituită și menținută exclusiv de contrainvestire, atunci când i se adaugă

¹⁶ Doron, Roland, Parot, Françoise, *Dicționar de psihologie*, editura Humanitas, București, 1999, p.416

¹⁷ Ibidem, p.417

¹⁸ *Psihiatrie clinică*, editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 290

¹⁹ Apud Sigmund Freud



Sigmund Freud

retragerea investirii preconștiente în refularea secundară.”²⁰

Refularea trebuie, într-adevăr, să fie menținută prin contrainvestiri permanente susceptibile a fi reinvadate de elementele pulsionale refulate, de unde rezultă relația strânsă între refulare și întoarcerea refulatului și jocul complex de dezinvestiri²¹, reinvestiri și contrainvestiri.

²⁰ Doron, Roland, Parot, Francoise, *Dicționar de psihologie*, editura Humanitas, București, 1999, p.463

²¹ Pentru a înțelege ce presupune dezinvestirea, trebuie explicat termenul de investire utilizat în psihanaliză: încărcare cu energie, dar și cantitatea de energie investită sau suma excitației, valoarea afectivă. Sigmund Freud dezvoltă două teorii: energia investită este acea energie pulsională care provine din surse interne, excită o presiune permanentă și impune aparatului psihic sarcina să o transforme. În a doua teorie, sinele este polul pulsional de unde provin toate investiriile și de unde celelalte instanțe (eul și supraeul) își iau energia.

Din punct de vedere dinamic, aspirația pulsionii²² la satisfacție, departe de a genera plăcerea, suscită neplăcerea și angoasa în măsura în care ar amenința eul, determinând din această cauză apărarea, de unde în cel mai înalt grad, refularea.

Pentru a înțelege mai bine mecanismele de gândire ale omului și felul în care a transferat un act din cotidian în artistic, este nevoie să facem diferențierea între interdicție și o altă componentă semnificativă a „moștenirii” umane: tabuul.

Explică forțele angajate în activitatea psihică, în legătură cu obiectul de dorință, de iubire sau de ură. Dezinvestirea înseamnă orice retragere a investirii. Joacă un rol important în refulare.

²² Act instinctiv, nivel de vigilență, puseu care împinge spre acțiune

„*Tabu, tabuuri*, s.n. Interdicție cu caracter religios, în anumite societăți primitive, aplicată la ceea ce este considerat sacru; interdicție rituală; fig. Persoană, lucru despre care nu se discută de teamă, din pudoare. Fenomen de evitare a folosirii unui cuvânt și înlocuirea lui cu altul, din superstiție sau din pudoare; interdicție de limbaj – din fr. *Tabou*²³ Această definiție este, desigur, una minimalistă ce nu reține întreg înțelesul comportat de termenul „*tabu*”, înțeles ce va fi dezbătut în viitor. Încă de la început, se face o remarcă importantă și anume aceea că tabuul este o interdicție, deci, mecanismele de apariție și instaurare ale sale sunt aproximativ aceleași, cu mențiunea că ele sunt mult mai vechi, țin de universalitate, de o „moștenire” a societății primitive.

„Prima apariție a cuvântului tabu în limbile occidentale a fost înregistrată în relatarea celei de-a treia călătorii a Căpitanului Cook. În 1777, Cook s-a întâlnit cu șefii insulei Tongatabu, în Tonga, care nu puteau nici să se așeze, nici să mănânce pentru că era tabu.”²⁴ De remarcat este faptul că în multe din limbile occidentale ale Melaneziei, Biblia a primit numele de „*Buka tabu*” (Holy Book) ceea ce nu înseamnă că este sacră, ci faptul că un anumit număr de oameni nu au dreptul să o citească. Prima diferență și poate cea mai importantă între interdicție și tabu este cea legată de caracterul religios al tabuului, pe când interdicția ține de legi umane; astfel apare binomul om – Dumnezeu. Următoarea remarcă, potrivit căreia tabuul aparține anumitor societăți primitive, este incompletă deoarece tabuul se transmite de-a lungul timpului, se „moștenește”

ajungând chiar să nu mai aibă nevoie de o tradiție orală, fiind deja adânc înrădăcinat în memoria colectivă a oamenilor. Astfel că tabuurile, în esență, au rămas aceleași încă de la omul societății primitive, doar formele în care ele se manifestă și se încarnează, pervertindu-se în timp. De aici derivă o nouă diferențiere, și anume aceea că interdicțiile și regulile țin de o anumită perioadă de timp, se potrivesc unui anumit context istoric, unui anume spațiu geografic, într-o anumită epocă, pe când tabuul unește temporal și spațial originile cu perioada contemporană.

Proveniența termenul tabu este polineziană (*tapu*), însemnând în același timp *sacru* și *interzis*. Europa a cunoscut termenul prin lucrarea lui Cook, *Le voyage*. Tabuul se manifestă, în principal, printr-o interdicție de a atinge anumite persoane sau anumite obiecte sau de a îndeplini anumite acțiuni. Însă diferența constă în faptul că, spre deosebire de alte interdicții, violarea unui tabu nu este, în general, sancționată de societate: „pedeapsa decurge automat din transgresiune, ea este opera unei forțe magice (caz de moarte spontană după violarea unui tabu) și eventuala sancțiune socială nu survine decât dacă tabuul însuși nu s-a răzbunat.”²⁵

Sigmund Freud a observat asemănarea dintre interdicțiile compulsive ale nevrozei de constrângere (nevroza obsesională) și tabuuri. El subliniază faptul că, în tabu, ca și în aceste tipuri de interdicție, prohibiția se impune de la sine, neavând nici o motivație, dar în ambele cazuri, nucleul interdicției constă în interdicția de a atinge, înțeleasă în sensul ei propriu, de contact fizic, dar și în sensul figurat, de relație socială.

Tabuul, ca și interdicția compulsivă, sunt orientate împotriva dorințelor refulate, devenite inconștiente care vizează

²³ DEX, editura Univers enciclopedic, București, 1998, p. 1066

²⁴ Bonte, Pierre, Izard, Michel, *Dicționar de etnologie și antropologie*, editura Polirom, 1999, p. 659

²⁵ Doron, Roland, Parot, Françoise, *op.cit.*

la origine „o repetare halucinatorie a unei percepții anterior asociate cu satisfacerea, ceea ce explică tendința ei de a se manifesta în vis sau în fantasmă.”²⁶. Cele mai puternice dorințe refulate sunt cele incestuoase și cele de moarte împotriva persoanelor iubite. Acest lucru explică, pe de altă parte, caracterul contagios al tabuului și necesitatea interzicerii contactului cu obiectul tabu sau cu cel care a încălcat tabuul. Fiecare individ în parte are această tentație inconștientă de a viola tabuul, adică de a-și realiza dorințele refulate de incest și paricid. „Condiția tabuului este ambivalența sentimentelor și tabuul folosește la a supracompensa tendințele refulate. Din păcate însă, măsurile de protecție împotriva transgresiunii sfârșesc prin a se pune în slujba mișcărilor pulsionale refulate și servesc la întoarcerea refulatului, devenind astfel un proces ciclic, repetabil, din care individul nu poate evada. Din nevoia aproape organică de încălcare a tabuurilor se nasc cele mai puternice obsesii, incapabile a fi neutralizate, iar persoana asupra căreia acționează, cu cât încearcă mai tare să le îndepărteze, cu atât aceste fenomene câștigă o intensitate mai mare. Conflictul psihic se exprimă prin idei obsedante, compulsie la comiterea de acte indezirabile, lupta contra acestor gânduri și tendințe, ritualuri de exorcizare, etc. și printr-un mod de gândire definit mai ales prin ruminare mentală, scrupule și ducând la inhibiții ale gândirii și acțiunii.

Relevante, în cazul nostru, sunt o serie de nevroze, recognoscibile la diferite personaje sau comportamente culturale, cum ar fi, de exemplu, nevroza de destin, complexul lui Oedip și complexul Electrei. Nevroza de destin desemnează o formă de existență caracterizată prin revenirea periodică a unor înălțări identice de

evenimente, de obicei nefericite, înălțări cărora subiectul pare să le fie supus ca unei fatalități exterioare, deși, din punct de vedere psihanalitic, mecanismele trebuie căutate în incoștient și, în mod special, în compulsia la repetiție.

Complexul lui Oedip reprezintă un ansamblu organizat de dorințe amoroase și ostile pe care copilul le resimte față de părinții săi. În forma numită pozitivă, complexul se prezintă ca în legenda despre Oedip rege: dorința ca rivalul, care este personajul de același sex, să moară și dorința sexuală față de personajul de sex opus. În forma sa negativă, situația apare inversată: iubire pentru părintele de același sex și ura geloasă față de părintele de sex opus. De fapt, aceste două forme se regăsesc în grade diferite în forma completă a complexului Oedip.

După Freud, complexul Oedip atinge intensitatea maximă între trei și cinci ani, în timpul fazei falice; declinul său marchează intrarea în perioada de latență. La pubertate cunoaște o reactivare și este depășit cu mai mult sau mai puțin succes printr-un tip particular de alegere de obiect. Complexul Oedip joacă un rol fundamental în structurarea personalității și în orientarea dorinței umane. Psihanaliștii îl consideră „axa de referință majoră a psihopatologiei, încercând să determine pentru fiecare tip patologic modalitățile sale de manifestare și de rezolvare”²⁷. Antropologia psihanalitică încearcă să regăsească structura triunghiulară a complexului Oedip, a cărei universalitate o afirmă în culturile cele mai diverse și nu doar în cele în care predomină familia de tip european. Complexul Electra este termenul utilizat de Jung pentru a desemna varianta feminină a complexului Oedip, pentru a marca existența unei simetrii la cele două sexe, *mutatis mutandis*, a

²⁶ Ibidem.

²⁷ Internet, <http://www.srdp.ro/oedipd.html>

atitudinii față de părinți. Complexul lui Cain reprezintă existența unor sentimente de gelozie sau de invidie față de un frate, care conduc la ura față de acesta.

Aceste complexe au fost enunțate deoarece toate se găsesc în comportamentul uman inconștient, dar mai cu seamă în întreaga literatură dramatică, de la preteatru, la Antichitate până în zilele noastre. Perioada în care aceste obsesii,

interdicții, tabuuri, au funcționat din plin și în care se aflau în centrul preocupărilor umane, în centrul vieții sociale, personale, religioase, a fost perioada primitivă, a hoardelor de „sălbatici” care ne-au lăsat ca moștenire toate temerile, spaimile, angoasele lor.



Bibliografie:

*** *Psihiatrie clinică*, Dacia, Cluj-Napoca, 1978

Banu, George, *Teatrul Memoriei*, traducerea de Adriana Fianu, Univers, București, 1993

Bonte, Pierre, Izard, Michel, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Polirom, 1999

Buber, Martin, *Eu și Tu*, traducere din limba germană și prefața de Ștefan Aug. Doinaș, Humanitas, București, 1992

Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Dacia, Cluj-Napoca, 2007

Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Univers Enciclopedic, București, 1997

Doron, Roland, Parot, Françoise, *Dicționar de psihologie*, Humanitas, București, 1999

Radu, Ioan, Iluț, Petru, Matei, Liviu, *Psihologie socială*, EXE S.R.L, Cluj-Napoca, 1994

Sebeok, Thomas A., *Jocul cu fantasme. Semiotică și antropologie*, traducere și postfață de Mariana Neț, All Educational, București, 2002

Surse web:

<http://www.srdp.ro/oedipd.html>

Hanns-Dietrich Schmidt

O descoperire: Oreste al lui Euripide

O piesă necunoscută a Antichității într-o lectură nouă

Din cele aproximativ nouăzeci de piese scrise de Euripide s-au păstrat doar optsprezece. Dintre textele dramatice cele mai des jucate, prezente în repertoriul teatrului actual, fac parte *Medeea*, *Hipolit* și *Bacantele*. *Oreste*, în schimb, abia dacă a fost pusă în scenă în ultima vreme. Acest fapt este surprinzător, cu atât mai mult cu cât radicalitatea ei, structura epică neobișnuită, universul său tematic legat de trădare și teroare, prietenie, încredere și puterea de a rezista se potrivesc la perfecție cu teatrul actual.

Care e povestea? La șase zile după uciderea mamei sale, Clitemnestra și a amantului acesteia Egist, Oreste are, în timpul unor accese de nebunie, halucinația că e urmărit de Erinii. Cetățenii Argosului hotărăsc ce se va întâmpla cu ucigașul de mamă și cu sora acestuia, Electra. Polisul se decide pentru lapidare. Singura speranță a celor doi frați rămâne Menelau, fratele tatălui lor Agamemnon, care se întoarce acasă din războiul troian împreună cu Elena. Acesta îi va apăra, speră ei, în fața adunării poporului, întrucât omorârea mamei era pedeapsa pentru uciderea tatălui lor. Însă Menelau se dovedește un tactician laș. Abia această experiență trezește în Electra și Oreste dorința de viață. Împreună cu prietenul lor Pylade își iau soarta în propriile mâini. Elena trebuie ucisă și, în plus, Electrei îi vine ideea să o ia ostatecă pe fiica lui Menelau, Hermiona. Începe confruntarea...

Terminată în 408 î. Chr., *Oreste* este ultima piesă pe care a scris-o Euripide înainte de a întoarce spatele pentru totdeauna patriei sale și pentru a se exila în Macedonia, unde va și muri. 408 î. Chr. este era lui Alcibiade, o perioadă a schimbării, a oportunismului, a redefinirii tuturor valorilor. Și cum reacționează Euripide? Ce fel de piesă le aruncă el în față spectatorilor săi? – *Oreste*, o joacă înfuriată cu forme dintre cele mai diverse, inteligentă și răutăcioasă, conștientă de efectele sale, ironică și pe alocuri cinică. Vechea tragedie sublimă este apusă pentru totdeauna – însă nu ies la iveală ruine sau fragmente obscure, căci teatrul propus de Euripide este unul extrem de inovator, de „altfel”. El prezintă oameni, cărora le-a ajuns cuțitul la os, care vor să supraviețuiască și care, în lupta lor pentru supraviețuire, se lasă târați în acțiuni aproape teroriste. Prezintă calculul

politic, egoismul pur, ipocrizia, naivitatea; teme explozive, „super-politice” și extrem de actuale pe vremea aceea, la fel ca și astăzi. Cum arată o societate care, după prăbușirea vechiului sistem trebuie să se regăsească în noile premise? Vechile valori sunt secătuite, nimeni nu mai știe ce e bine și ce e rău. Cum să te afirmi într-o astfel de situație? Printr-un comportament tactic, prin brutalitate, prin idealism? Un singur lucru e cert: nu mai există adevăr simplu. Tot și toate se pot justifica într-un fel. Cum să acționezi? Ce să faci, la ce să renunți? Toate acestea sunt întrebări adresate de Euripide publicului său, într-o perioadă în care vechea măreție a polisului apusese, iar noul, utopicul, democrația se descompuneau deja în figura lui Alcibiade, reducându-se *ad absurdum*. Însă el nu scrie o piesă lacrimogenă, ci oferă dramaturgii și structuri noi: nouă și vremii noastre nu ne mai ajunge decât thrillerul palpitant, povestirea detectivistă grotescă și răutăcioasă cu o porție de operetă și teatru absurd, piesa cu huligani garnisită cu elemente de western. Această bogăție scilipitoare se joacă cu virtuozitate maximă cu vechile forme, le pune la îndoială, le interpretează într-un fel surprinzător-inovator, face tăieturi ascuțite și sfârșește într-o autoironie răutăcioasă. Zeii? – De negăsit în mașinăria noii dramaturgi. Orgoliul uman și eșecul grandios, exemplar, se transformă într-o luptă pentru supraviețuire a tuturor împotriva tuturor, catharsisul devine deznodământ detectivist. Cu toate acestea, *Oreste* este o sărbătoare a teatrului, în care tragedia nu dispare, ci răsare în spiritul vremii și aproape de realitate.

Nu e de mirare că piesa a fost cea mai iubită în Antichitatea târzie, iar în Grecia mai este și în ziua de azi. După sute de ani de strâmbat din nas, filologia clasică a făcut în ultimii ani o întoarcere

de 180 de grade și o consideră acum o operă majoră. Doar teatrul contemporan mai șchiopătează în urmă, și prea adesea personaje ca Oreste par a fi acaparate de Goethe și de clasicismul de la Weimar – cel puțin în Germania.

Cum se manifestă noul, diferitul în *Oreste*? Mai întâi, prin reinterpretarea miturilor cunoscute pe vremea aceea de toată lumea. În prefaceri de acest fel s-a reflectat dintotdeauna opinia principală a fiecărui tragedian. Nimeni nu a mers însă atât de departe ca Euripide în schimbarea motivațiilor și a dramaturgiei personajelor sale. El unește întâmplări, dislocă povestea suferinței Tantalizilor, schimbă, uneori cu transparență provocatoare, alteleori cu o claritate subtilă destinele individuale. Cel mai pregnant la Pylade: acesta era un rol mic la Eschil, la Sofocle chiar un personaj mut, iar Euripide îl transformă într-un precursor al lui Mefisto, într-un „sfetnic” sofistic rău, brutal, prefăcut și mincinos care se întreabă cum pot fi influențate părerea poporului și, în general, opiniile despre politică? Cum poți seduce masele, astfel încât să nu ajungi tu însuși sub picioarele lor? Spectatorii îl vor fi recunoscut pe Alcibiade. Din contră, Oreste este, la început, un personaj absolut nesigur, dependent de delirurile sale. Cochetarea Elenei cu propria frică și nesiguranța Hermionei în relație cu societatea sunt, de asemenea, noi. Sunt atitudini pe care fiecare spectator de la acea vreme le cunoștea, respectiv le trăia pe pielea sa. Întrebarea legată de vină se referă, și ea, la toate personajele: „Ai voie” să îți ucizi mama, să omori un om în cazul extrem?

În ce măsură trebuie să te supui relațiilor interumane, în ce împrejurări ai voie să te revolți sau să lupți?

Cum trebuie să te porți în societate? Fiecare personaj își are punctul de vedere foarte personal, propria atitudine cu privire la acest aspect. Însă toate personajele se află la începutul fricii moderne în toată exhibarea și comicul ei.

Dar ce face Euripide cu povestirea solului, *highlight*-ul fiecărei tragedii? Aceasta nu redă aici o întâmplare teribilă sau un caz spectaculos, ci o subtilă descriere de ansamblu a părerii poporului, un spectru larg de caracterizări exacte ale indivizilor, de la bogătaș la sărăntoc. Iar corul? Ce drum lung de la marile coruri ale lui Eschil și până aici! Nu există nici o intrare pompoasă în scenă, ci un anti-parodos absurd, o anti-apariție comică. Corul trebuie să fie silențios și precaut, iar cel mai bine ar fi ca întregul grup să tacă. De fapt, corurile nici nu mai funcționează, pare să ne demonstreze Euripide cu ironie. Într-o poveste detectivistă, ele apar, în cel mai bun caz, pe post de paznici. Alte personaje se dovedesc aici cu mult mai capabile de evoluție. Frigianul de exemplu, în care este tematizat comportamentul vizavi de străin. E singurul supraviețuitor al unui masacru pus la cale de defavorizații pe care grecii îi numeau, cu nemărginită aroganță, barbari moleșiți, negând cultura lor veche și bogată. Euripide îl transformă într-un personaj absurd-comic întrebând în același timp: cum te porți cu străinul aparent „umil”? – Iar întrebarea actuală: cine sunt astăzi „frigienii” în societatea noastră?

Dar finalul? – Redă pe scena acelor vremuri o imagine grandios-bizară pe mai multe planuri: jos se află corul, furios și aflat doar pe jumătate în cadru; apoi Menelau cu soldații săi amenințând în fața intrării palatului, deasupra trioul Oreste, Electra, Pylade cu ostateca lor, Hermiona. Pentru câteva secunde totul



e pe muchie de cuțit, personajele îngheață amenințătoare în fața noastră, speriate de propria îndrăzneală. „Ce facem, dăm foc teatrului sau mai dăm o dată drumul unui zeu să zboare?“, pare să se întrebe Euripide cu sarcasm. Și îl mai lasă să se arate încă o dată pe Apollo. Tocmai pe Apollo, „cel mai grec“ dintre toți zeii, care îi era, în același timp, extrem de suspect autorului, pe care acesta îl disprețuia chiar, ca fiind un hingher nelegiuit de oameni. Apollo ignoră plictisit verdictul polisului și prezintă cea mai absurdă dintre toate soluțiile: Oreste va fi absolvit de vina uciderii mamei și se va căsători tocmai cu acea Hermiona căreia încă îi mai ține cuțitul în dreptul gâtului; Pylade o primește pe Electra, iar Menelau ar face bine să își caute o altă soție, căci la Elena trebuie să renunțe toată lumea, ea urmând să fie „mutată” pe tărâmul zeilor și să funcționeze pe viitor ca zeiță a corăbiilor și a marinarilor. Ce soluție grozavă!

Însă nu doar acest final dement este tipic pentru noul teatru al lui Euripide. O altă caracteristică e comportamentul său față de peripeții, răsturnările cursului normal în desfășurarea acțiunii. El folosește cezuri dintre cele mai puternice, tăieturi ascuțite, care schimbă radical și arată totul din puncte de vedere noi. Astfel se nasc diverse forme de tensiune. De exemplu, felul cum, sub conducerea lui Pylade, Oreste și Electra, care la început par atât de pasivi, ajung să ia ostatici, ba devin chiar atentatori sinucigași într-un thriller politic, denotă o adevărată impertinență. Dacă ar fi existat pe vremea aceea bombe, putem fi siguri că Euripide i-ar fi pus să le arunce înspre public.

Toate acestea sunt doar în aparență neclare și confuze, căci Euripide le mânuiește cu viteză și cu o exactitate aproape existențialistă. Este vorba despre o tensiune rafinată, despre *ce* se întâmplă. Nu mai e vorba despre *cum* se petrece arhicunoscutul.

Drumul cel dificil, dar previzibil, spre autocunoaștere, spre penitență al lui Oedip cel creat de Sofocle e *passé*. Nu mai există adevăr.

Drive-ul piesei, acel „se salvează cine și cum poate!” ajunge la punctul culminant în ultima treime a piesei într-o mașină de forță exuberantă. Toate întrebările și temele centrale, care îl preocupă pe Euripide și care ne interesează astăzi în mod special, sunt prezentate încă o dată cu radicalitate: confruntarea brutală într-o societate în care vechile norme s-au prăbuși, îmbogățirea cu orice preț, comportamentul tactic, polarizarea, schimbarea straturilor sociale, instrumentalizarea încrederii în relațiile familiale, pierderea vechii morale. Brutalități, lașități, imprevizibilitate. Omul nu mai găsește apărare împotriva

oamenilor, „homo homini lupus est”. O sălbăticie amenințătoare pătrunde în lume – în lumea noastră. Dar oare trebuie să se termine astfel? Ce înseamnă responsabilitatea în aceste condiții noi, cum se pot forma din nou un stat și o societate?

Sunt întrebări la care Euripide nu ne dă un răspuns. Dar el ni se adresează nouă ca să găsim soluții pentru a pune la îndoială șiretenia, lipsa de scrupule și cinismul pur.



Traducere din germană de Alina Mazilu

Poezia populară, sursă fundamentală de spectacol

Inițierea mea în acest mister, al poeziei populare, s-a petrecut încă din copilărie, când bunica și bunicul meu, dar și întreaga ambianță familială m-au instruit în acele *povești și taine, ghicitori, eresuri*, pe care le-a evocat unul din idoli mei. Dar nu numai atât: fenomenul poetic, odată convertit în materie, substrat, punct de plecare a unui spectacol adresat unui public larg, încetează, prin tocmai această largă împărtășire a lui, să mai fie unul strict și limitat, dependent de o condiție auctorială acut individuală, așa cum este el definit de poeticile tuturor marilor vârste ale culturii. Comunicat unui public de dimensiunea și consistența unei adevărate mulțimi, versul își estompează valențele lui personalizate și câștigă o perspectivă și o dimensiune largă, colectivă, comunitară și devine bun comun. Aș îndrăzni să avansez ipoteza că versul recitat iese de sub zodia culturii culte, definite prin preeminența personalității auctoriale unice și intră în aceea a culturii comunitare; versul spus de pe o scenă oarecare și împrăștiat, asemeni unei sămânțe, într-un

sol comun, devine bun comun. Statutul său cultural se schimbă, căci poezia recitată încetează să mai fie strict a unui autor anume, învăluit în identitatea lui personală, și versul devine al tuturor care-l ascultă și în sensibilitatea cărora germinează și întreține fiorul poeziei, cum îl numeau cei vechi, energia ei creativă, după percepția noastră. Aici este, în acest punct de impact, în această schimbare de statut, rațiunea principală care mi-a argumentat și impulsionat interesul pentru problematica și statutul special al culturii populare: să văd cum anume se definește ea, care îi sunt termenii principali și relațiile intime și cu care dintre ele poate fi asociat acest fenomen insolit al trăirii comune, a interpretului, a poetului prin mijlocirea lui și a ascultătorului/spectator, întru poezie.

Contactul meu intuitiv, atât de timpuriu cu acest întreg univers a fost continuat, prin ani, cu apropierea de poezia populară și problemele ei în ipostaza de domeniu al culturii culte, de astă dată, întemeiat pe un întreg sistem

de texte și studii, care reprezintă, astăzi, unul din cele mai importante capitole ale culturii române scrise. Dacă voi desena o anumită hartă a cunoștințelor însușite în acest domeniu, o voi face nu cu intenția de a epuiza materialul care ar putea să-mi stea la dispoziție, ci numai cu aceea de a fixa acele repere care mi-au marcat fructuos atât înțelegerea poeziei, cât și încercările mele de a-i tălmăci mesajul în semne de altă expresivitate decât aceea a lecturii comune.

Cât privește sursele textuale propriu-zise ale poeziei populare, pentru mine cărțile de bază au fost culegerile de folclor realizate de doi poeți emblematici ai literaturii române, Mihai Eminescu și Lucian Blaga, care s-au impus preferinței mele nu numai prin autoritatea numelor celor care au cules nestematele versurilor populare, dar mai ales prin calitatea fără cusur a selecției, prin instinctul sigur al valorii care a ales și reținut, din imensul material al producției populare de versuri, numai metalul absolut pur, din care poezia esențială strălucește ca firul de aur într-o rocă de steril. Firește că, pentru o documentare mai detaliată, mai ales în ce privește motivele, variantele și circulația lor, am apelat și la celelalte culegeri folclorice de prestigiu, care constituie, fiecare în felul ei, câte un adevărat monument al culturii române. În ce privește balada populară, monumentală ediție în trei volume, *Balade populare românești*, apărută la Editura pentru literatură, în 1964, cu introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu reprezintă sursa de maximă autoritate și valoare.

Două priviri de ansamblu asupra problemelor culturii populare și implicațiile lor asupra condiției spectaculare a poeziei: Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc* și Gheorghe Vrabie, *Folclorul*

Pentru o privire de ansamblu asupra problemelor culturii populare, solida monografie a lui Ovidiu Bârlea, intitulată *Folclorul românesc* și apărută în două volume, mi se pare una din cele mai cuprinzătoare și sistematice; de altfel, mărturisirea propriului program și a propriilor intenții și scopuri este cât se poate de limpede în primele pagini ale volumului I al acestui fundamental studiu: „am conceput o sinteză [...] în care am urmărit să fie puse în lumină rolul funcțional al fiecărei specii folclorice și mai cu seamă caracteristicile stilistice împreună cu modalitățile compoziționale de structurare poetică, menite să exprime cât mai adecvat tematica abordată cu atari mijloace poetice.” Lucrarea nu trebuie să lipsească din instrumentarul oricărui cercetător, cu atât mai mult cu cât, după cum însuși autorul recunoaște, „pentru ilustrarea convingătoare a caracteristicilor poetice, au fost inserate citate ample din operele folclorice, singura modalitate de a revela frumosul poetic [...]”¹ Cât se poate de utile s-au dovedit a fi atât documentatul istoric al termenului de *folclor*², cât și încadrarea creației folclorice românești în fluxul cuprinzător al creației folclorice

¹ Bârlea, Ovidiu. *Folclorul românesc*, București, Editura Minerva, 1981, p. 9

² id., *ib.*, pp. 17-18

europene³, trăsăturile definitorii ale folclorului, în comparație cu literatura cultă⁴. De o bogată relevanță mi se par și alte trăsături și caracteristici generale ale fenomenului, în interpretarea savantului citat; astfel, „viabilitatea tradiției e întrucâtva direct proporțională cu vechimea grupului folcloric în așezările lui actuale. Adică, cu cât viața folclorică a unui ținut s-a desfășurat mai organic, fără conturbări și discontinuități, cu atât repertoriul folcloric se vedește mai bogat și mai bine păstrat [...]”⁵. De asemenea, „tradiția se conservă mai îndelung la periferia culturii naționale, ariile laterale fiind mai conservatoare [...]”⁶, iar „speciile legate de anumite obiceiuri, având la bază substraturi rituale, se arată mai tenace în memoria populară [...]”⁷. Evoluția mentalității afectează speciile folclorice⁸, iar „încercările de a reanima un repertoriu decăzut din practica straturilor populare, oricât de bine reorganizate, nu au decât efect cu totul parțial, limitat la cei care îl învie și numai în atari prilejuri.”⁹

Astfel de considerații privitoare la statutul social al creației folclorice sunt urmate de pertinente reflexii pe tema creatorului în acest domeniu, care „nu exprimă idei și sentimente personale, nemaîntâlnite în operele anterioare, cum se străduiește creatorul din literatura cultă”, „întrucât el nu e diferențiat de restul colectivității, e un ins reprezentativ al acesteia, înscriindu-se în același orizont spiritual, împărtășind aceleași gusturi și

tendințe.”¹⁰ „Ca atare, insul creator e doar mesagerul poetic al colectivității, delegat să-i exprime sentimentele și ideile, vorbind totdeauna în numele tuturor, chiar când formularea este individuală, la persoana întâia.”¹¹ Și mai departe: „Poetul popular se adapă copios din laboratorul poetic oferit de repertoriul tradițional, preluând de-a gata tot ceea ce i se pare că exprimă mai eficient gândirea lui poetică. De aceea, în noua lui creație pot fi întâlnite metafore și comparații uzuale, unele circulând chiar în limba de toate zilele, epitete care însoțesc în chip constant anumite substantive, apoi o serie de formule, de exprimări poetice cristalizate de o îndelungată tradiție poetică. Mai mult, se poate formula chiar legea după care cu cât o nouă creație folclorică e mai tributară arsenalului poetic, incluzând mai multe asemenea prefabricate poetice în urzeala ei, cu atât e mai realizată din punct de vedere estetic, mai frumoasă și deci mai pe placul colectivității.”¹² De altfel, criteriul impactului social reprezintă condiția de bază a viabilității creației folclorice, care presupune o audiență neîntreruptă; de unde, perfecționarea prin circulație și prin proliferarea variantelor¹³. Din acest unghi al difuzării ei, creația folclorică formează și întreține diferitele funcționalități particulare ale slujitorilor ei, începând cu *autorul*, care este, de regulă, anonim, și continuând cu *interpretul*, care, la rândul lui, poate fi purtător pasiv sau purtător activ al repertoriului, care își asumă și anumite funcții auctoriale: „Căci creația folclorică are însușirea de a invita oarecum prin structura ei la intervenții, la acele sclipiri improvizatorice care dau o nouă strălucire produsului, adesea de

³ id., *ib.*, 19

⁴ id., *ib.*, p.23

⁵ id., *ib.*, p.25

⁶ id., *ib.*, p.26

⁷ id., *ib.*, p.27

⁸ id., *ib.*, p.28

⁹ id., *ib.*, p.28

¹⁰ id., *ib.*, p.29

¹¹ id., *ib.*, p.30

¹² id., *ib.*, p.30

¹³ id., *ib.*, p.31

vechime apreciabilă. Se vedește astfel că, în fapt, circulația este o continuare a actului de creație, spontaneitatea menținându-se constant în șirul de interpreți succesivi, cele două aspecte întregindu-se reciproc într-o manieră care diferențiază substanțial operele folclorice de cele culte.”¹⁴ „În felul acesta, produsul folcloric, oricât de vechi ca factură și geneză, devine mereu actual, eventual cu un nou conținut, adesea destul de diferit de cel anterior.”¹⁵

Cât privește una din trăsăturile definitorii ale folclorului, anonimatul, aceasta este, în înțelegerea autorului citat, „corolarul firesc al caracterului colectiv.” „Insul din popor consideră cântecul pe care îl interpretează drept o proprietate a sa, parcă anume creată ca să-i servească exprimarea stărilor sufletești oglindite în versuri și melodii.” În același timp, însă, „fiecare îl consideră ca un bun al tuturor, chiar dacă unii afișează o predilecție deosebită pentru el.”¹⁶ Altă trăsătură de bază, oralitatea, constă în faptul că „folclorul trăiește în memoria colectivității și el prinde consistență, începe să existe, doar în momentul reproducerii, numai pe buzele interpreților.” „El poate fi transmis numai prin învățare, din auzite și prin imitare cinetică a mișcărilor și gesturilor.”¹⁷ Oralitatea este în directă legătură cu creativitatea, întrucât „variarea, nereproducerea exactă nu se datorează deficienței memoriei decât în unele cazuri [...], ci unui impuls organic, cu totul condiționat de esența artei folclorice de a înscrie cu fiecare reproducere o nuanță nouă, uneori abia perceptibilă, care să creeze impresia de noutate.”¹⁸

¹⁴ id., *ib.*, p.31

¹⁵ id., *ib.*, p.32

¹⁶ id., *ib.*, p.36

¹⁷ id., *ib.*, p.37

¹⁸ id., *ib.*, p.39

Deosebit de utile au fost, pentru mine, caracterizările pe care savantul folclorist le-a făcut diferitelor specii ale poeziei populare, începând cu *colinda*, care provine din urât și rămâne legată de festivitatea urării: „Fiind urări cu anumită destinație, colindele se subordonează adânc funcției îndeplinite. Multiplicitatea funcțională aduce cu sine o caleidoscopie din cele mai neașteptate. Abia descifrarea acestora oferă cheia înțelegerii conținutului.”¹⁹ În *Plugușor*, „Urarea este încadrată într-o scenarizare a aratului, de la forma autentică a plugului mânat de boi cu care se trage o brazdă în curtea celui felicitat, până la înlocuirea simbolică a recuzitelor agrare prin bici și clopot, cu strigătele de îndemn aferente.”²⁰ Cât de vii sunt interpretările în diferite regiuni – colinda în Ardeal și *Plugușorul* în Moldova – ale acestor capodopere ale iernii religioase și laice și cât de diferit este impactul la public tocmai în funcție de *interpretare*! Mai sunt trecute în revistă *paparuda*, *caloianul* (care „continuă în straturile populare cultul străvechi al zeului vegetației, anual omorât și înviat, pentru a asigura propășirea vegetației.”)²¹, apoi momente speciale sau festive precum *claca* sau *nunta*, în care, în ciuda degradării succesive a învelișului ritualic, „de multe ori polisemantismul semnificațiilor aceluiași act rămâne în orbita rituală cu substrat magic mai evident sau mai abscons chiar dacă se întrevăd tendințe spre ceva mai evoluat.”²², întrucât „Totalitatea actelor din scenariul nupțial are în vedere asigurarea trecerii depline de la stadiul flăcău-fată la cel al oamenilor constituiți într-o familie ce își întemeiază

¹⁹ id., *ib.*, p.304

²⁰ id., *ib.*, p.382

²¹ id., *ib.*, p.400

²² id., *ib.*, p.428

virtual și o gospodărie proprie.”²³ În schimb, „Scenariul funebru se vădește mult mai unitar decât cel nupțial și mai cu seamă mult mai arhaic în structura lui rituală, cu o evidentă pecete conservatoare [...]. Misterul morții și teama de necunoscut au înlesnit transmiterea unor concepții străvechi împreună cu practicile aferente, în fond un gest de supremă apărare a vieții în fața insondabilului.”²⁴ De aici, poezia cu totul specială pe care o conțin cele trei specii literare-muzicale din ritualul funebru: *cântece rituale (și ceremoniale), bocete, versuri funebre*. Dintre acestea, bocetul, care „se deosebește fundamental de cântecul ritual funebru”, „urmărește îmbunarea mortului, iar în subsidiar asigurarea echilibrului psihic al celor îndoliați prin descărcarea durerii exprimate cu atâta vehemență.” El este „specia lirică cea mai elegiacă, un fel de superlativ al cântecului de tristețe [...]”²⁵ în care raportul între improvizație și respectarea motivelor tradiționale este deosebit de sensibil.

Aici aș dori să fac o paranteză pentru tânărul care aspiră să găsească magia rostirii versului, dar și uneltele care să-l ajute să pregătească „organul” rostirii.

În satele de tipul celui descris de Creangă drept „sat vechi, răzășesc, întemeiat în toată puterea cuvântului”, existau bocitoare tocmite pentru a plânge la căpătâiul mortului. Trei zile țipau, plângeau și se văicăreau într-una, iar după încheierea ritualului aveau glasul mai limpede, mai cristalin și mai sonor decât la început. Tehnica naturală de relaxare-eliberare a gâtului și de emiteră a sunetului numai pe expirarea coloanei de aer, le asigura ușurința și forța rostirii, dar și relaxarea care proteja coardele vocale și

le făcea să se dezvolte. În spiritul aceleiași tehnici, am văzut cantori de biserică ce, la fel, își conservau energia psalmodiind rostirea cuvântului numai pe expirația controlată din diafragmă, ajungând uneori la performanța incredibilă de a sparge geamurile sau de a alunga norii. De fapt, totul vine din reglarea naturală a respirației pe care copilul o stăpânește și pe care o pierdem grație „educației”. Copilul mic, când plânge, nu răgușește niciodată – spre disperarea părinților – pentru că are reglată emisia vocală pe expirarea coloanei de aer.

Revenind la folclorul românesc, deși apropiat, în unele privințe, de speciile amintite anterior, *cântecul de leagăn*, în care „invocarea animalelor auxiliare” nu pare, după autorul studiului, „să aibă vreun substrat de natură magică”²⁶, acesta deschide capitolul folclorului poetic dedicat al copiilor. Poezia respectivă este evident dependentă de ritual și cutumă, iar din perspectiva acestora, autorul studiului disociază după cum urmează: „în practicarea unor obiceiuri de către copii pot fi detectate două resorturi. Pe de o parte, credința că inocența atribuită vârstei ar avea singură eficiență în împlinirea dorințelor care stau la baza practicei rituale, iar pe de alta, părăsirea obiceiului de către maturi [...], copiii preluându-l și izbutind să-i inoculeze o nouă doză de revitalizare.”²⁷

Dragă cetitorule, de câte ori memoria afectivă îmi va aminti de experiențe exemplare, voi fragmenta discursul, lăsând loc amintirii pilduitoare. Târziu, în seară, când poveștile își curmau firul și geana-mi nu voia să se închidă, bunica îmi plăsmuia povești despre toate miracolele lumii – pentru că atunci când le rostea, le vedea, brusc, glasul ei se schimba. Cântecul ei pogora pe

²³ id., *ib.*, p.426

²⁴ id., *ib.*, p.447

²⁵ id., *ib.*, p.475

²⁶ id., *ib.*, p.389

²⁷ id., *ib.*, p.400

fruntea mea ca o boare, ca atunci când suflă în palme, iarna, pentru a le încălzi, luându-mi toată oboseala și „grijile de peste zi”. Mai târziu am învățat că această tehnică deschide toată cutia de rezonanță a feței, eliberând glasul rotund, cald, cu o sonoritate vibrantă.

Dintre aceste obiceiuri ale copiilor, „grupa cu producții infantile propriu-zise, practicate numai între copii, din nevoia de a-și împodobi joaca, vădește o unitate tematică, determinată de orizontul copiilor [...] [care reprezintă] o lume primară, peste măsură de arhaică, copilul fiind în substanță un primitiv [...]”²⁸ În folclorul poetic al copiilor, autorul studiului deosebește, mai întâi, *cântecele-invocații*, care „au fizionomia unor incantații adresate elementelor cosmice, apoi unor vietăți și plante prin care acestea sunt incitate să se manifeste în maniera lor benignă.”²⁹ Acestea pot fi: soarele, luna (nouă), ploile, tunetul, curcubeul, ninsoarea, melcul, ariciul, barza, mămăruța, fluturele, cucul, corbul, rândunica, uliul, pisica, taurul, câinele, bivolul, calul.

Eram la seceratul grâului și a început să plouă cu găleata. Ne-am ascuns între snopi. „Hai să prinzi curcubeul de coadă!”, mi-a strigat bunicul. M-a dus pe culmea coastei și m-a pus să strig la curcubeu. M-a învățat cum să mă proptesc în picioare ca să ajungă vorba până la el și cum, astfel înfipt în pământ, să pot să mângâi cu palmele cerul.

Prin studiu și antrenament tenace, mai târziu, am învățat exact același lucru: cum să trimiți glasul cu precizie în orice direcție și la orice distanță, echilibrând centrul de greutate între pământ și cer. Dar cerul îl mângâi tot mai rar...

²⁸ id., *ib.*, pp.402-403

²⁹ id., *ib.*, p.406

Vin apoi *numărătorile* „îndeplinind funcția de „sorti”, după care *cântecelele glumețe și satirice* care „oglesc plăcerea de a se lua după unii oameni mari și a-i tachina în mod glumeț [...]”³⁰ Aspectul strict lexical al poeziei populare a copiilor este marcat de înclinația lor de a se supune „imboldului funciar de a schimonosi fizionomia cuvântului, dându-i o formă aparte. În a doua etapă, forma e de nerecunoscut, iar după ce zăgăzurile semantice ale cuvântului au fost înlăturate prin atare denaturare a formei, dezmațul lingvistic devine preponderent. [...] Limbajul numărărilor devine un fel de argou, un limbaj accesibil numai inițiaților [...]”³¹

Apropiată, prin multe aspecte și caracteristici, de folclorul poetic al copiilor, *ghicitoarea* traduce „înclinarea omului pentru a descifra realitatea voalată în chip enigmatic, plăcerea de a detecta ceea ce se ascunde sub o încifrare artificială.” Pe de altă parte, „o serie de date o atestă ca un mijloc de verificare a maturității de gândire în riturile de trecere de la stadiul adolescentului la cel al inițiatului [...]”³² În *strigătura*, „Voioșia și verva dezlănțuite de mișcările coregrafice întrec cu mult puterea de descărcare numai prin dans, preaplinul sufletesc se cere exprimat și prin intermediul vocabulelor rostite sau cântate.”³³ „Mai relevante [decât aspectele lirice sau epice] se vădesc trăsăturile ce decurg din funcția coregrafică a speciei. Fiind o întregire necesară a jocului, strigătura se cere debitată într-un anumit fel și în împrejurări care impun o anumită culoare tematică.”³⁴

³⁰ id., *ib.*, p.420

³¹ id., *ib.*, p.415

³² id., *ib.*, p.346

³³ id., *ib.*, p.269

³⁴ id., *ib.*, p.270

În capitolul liricii populare, tematica erotică ține primplanul, iar din materia ei, *dorul* se întrupează în chipul cel mai felurit. „*Cântecele de jale* alcătuiesc a doua grupă tematică după cele erotice, însumând aproximativ o cincime din totalitatea repertoriului liric în colecția Bartok și în cântecele mai amănunțit cercetate din ținutul pădurenilor din Hunedoara.”³⁵ Cât privește *cântecele* propriu-zise sau *doinile*, „Unele oglindesc întâmplări momentane, locale, care nu pot depăși cercul celor afectați, în opoziție cu altele care exprimă stări mai largi, sentimente încercate de mai mulți chiar de-a lungul generațiilor, acestea alcătuind ceea ce s-ar putea numi stocul clasic al liricii populare.”³⁶ *Cântecul propriu-zis* se delimitează prin suflul său liric, chiar dacă parțial absoarbe și elemente epice, și prin faptul că nu e legat de nici un prilej, putând fi debitat ori de câte ori interpretul simte nevoia descărcării prin cântec.”³⁷ Mai este numit *doină*, în Transilvania *hore* (*horie*), în Maramureș *hore lungă*, în ținutul gorjenesc *cântec lung*. Punându-se problema de a stabili primatul *melodiei* sau al *textului*, evocând *disputele sterile* pe această temă, folcloristul susține ideea legăturii organice și interdeterminării stricte între cele două aspecte, întrucât „melodia se vedește aptă de a crea ea însăși acea stare specifică propice poeziei, punând sufletul în vibrație pentru a se putea transpune mai cu ușurință în acel diapazon poetic, atât de diferit de stadiul comun de toate zilele. Aspectul se vedește arhaic, caracteristic se pare numai sufletului primar [...]”.³⁸

Din spațiul epicii populare este evident că *balada* ține fruntea și în acest

studiu. Geneza ei este legată de „obiceiul pomenirii prin cântece” care „a fost viu nu numai la curțile domnitoare, cum relatează mărturiile încă din *Odișee* până la Moldova lui Nicolae Costin, ci și în straturile de jos.” Balada se bazează pe acceptarea convenției după care „cele narate s-au petrecut aidoma, cântecul nefiind decât o cronică fidelă a evenimentelor din *illo tempore*.”³⁹ Aceste cântece alcătuiesc, în ansamblul lor, *istoria populară*, care „are la bază jaloane mitice, întrucât acestea se vădesc singurele compatibile cu memoria orală colectivă.” Balada „cere o audiență mai largă și mai cu seamă festivă [...]”. De aceea, după toate mărturiile, ea prima în ospetele cu caracter felurit, de la masa festivă domnească până la masa mare a nunții țărănești [...]. Se pare că numai în atari întruniri festive fluidul evocator al baladei își poate dezvălui deplina eficiență, când cântăreț și auditoriu se confundă într-o entitate organică, generând un fel de duet cu reverberații adânci, dincolo de cenușiul cotidian. Căci cântarea baladei se revelează ca unul din spectacolele cele mai mărețe, tocmai pentru că dezvăluie cu evidență funcția ei primordială de a stabili o punte de legătură între sufletul colectiv și trecutul eroic.”⁴⁰ Numai recitarea în condițiile specifice poate pune în valoare deplină atât conținutul cât și calitățile cu totul particulare ale speciei; reconstituirea, în paginile acestui important studiu, a evenimentului unei recitări, cu întreaga lui atmosferă, transcende limitele cercetării și studiului din aria propriu-zisă a folcloristicii, ridicându-se în planul unei inspirate reînvieri a unei arte pierdute, încât mă simt dator să o reproduc în întregime și întocmai, ca pe un document artistic de preț:

³⁵ id., *ib.*, p.199

³⁶ id., *ib.*, p.176

³⁷ id., *ib.*, p.168

³⁸ id., *ib.*, p.172

³⁹ id., *ib.*, p.65

⁴⁰ id., *ib.*, p.66

„La masa mare de la nuntă, colo mai târziu, după ce lumea s-a încălzit de băutură și voie bună, cineva, de obicei nașul din capul mesei, cere lăutarilor să zică un cântec bătrânesc. De îndată ce se aude *taxânul*, formula muzicală cu funcție introductivă, local una pentru orice baladă, îndeosebi în Oltenia, ori numai melodia baladei unde lipsește atare introducere instrumentală, zgomotele amuțesc ca la un semn miraculos. Nu se mai aude nici măcar vreun clinchet de pahare sau tacâmuri, lumea de la mese a înmărmurit, tăcerea dinăuntru fiind învăluită de cea a nopții care îi îngroașă adâncurile pentru a o face mai demnă de isprăvile mari ce se vor istorisi. Dintr-odată, cântărețul se simte altul. El nu mai e cel de toate zilele, care umblă desculț prin pulberea drumului, cu hainele peticite, deoarece s-a ridicat acum pe soclul ales de aed, bard sau rapsod și stă drept, cu fruntea sus, în fața ascultătorilor. Căci prin vraja cuvântului și arcușului său, faptele mărețe de odinioară prind rând pe rând consistență. Din cuvinte și sonuri se încheagă o istorie miraculoasă, potrivită pentru sufletele încălzite de atare prilej festiv. Nici ascultătorii nu se mai sunt cei dinainte, înveseliți de cântecele lirice despre *bade* și *lele*, învăluiți de glumele și vorbele de duh împintenate de voia bună, divizați în grupuri și grupulețe spre o mai bună comunicativitate, ci au devenit o singură ființă, cu atenția captivată de zicătorul baladei. Luarea aminte trebuie să fie maximă, pentru a nu scăpa vreun cuvânt de pe buzele lăutarului. Ca împietriți ascultă istoria vreunui *Corbea*, *Badiu*, *Tanislav*, cu ochii ațintiți la rapsod. Din mulțimea lor se vede cum sufletele li se încarcă de substanță epică și intră în comuniune cu o lume apusă, fictivă pentru cărturar, adevărată pentru ei. Lăutarul deapănă povestirea avântându-se din strofă în strofă și ascultătorii percep pe

rând tresăririle lui la emoția pricinuită involuntar de cele debitate. Acestea transpar în căldura glasului, dar mai cu seamă în zvâcnirile arcușului petrecut peste corzile viorii în străfulgerări intempestive, aparent ne semnificative, totuși cu virtuți enorme de a completa atmosfera sugerată de cuvintele versului. Când povestirea devine mai palpitantă, lăutarul renunță la haina muzicală și cu vioara într-o mână și arcușul în cealaltă, se răstește ca într-o ceartă, rostind versurile, întâi în ton ridicat, apoi ușor descendent spre sfârșit. Dramatizarea câștigă acum preponderență, ochii i se aprind, iar cu arcușul arată undeva spre locuri înalte sau îndepărtate, ca singură mărturie de invocare, în vreme ce intonația se modelează după cum dialoghează protagoniștii sau se trece la firul pur expozitiv. Pe nesimțite, se apropie familiar de meseni, se apleacă spre ei ca și cum le-ar dezvălui cine știe ce taină știută numai de el, apoi se îndreaptă și ridicând brațele cu arcușul întins și cu vioara spânzurând, strigă ca apucat de o spaimă subită. Atare debit maxim pare menit să reliefeze și mai mult culmea dramatică a pasajului, în fapt, el e cel mai adesea un procedeu de a-și birui emoția prea puternică și a-și stăvili lacrimile ce l-ar scădea în fața mesenilor, mai cu seamă când e bătrân și știe să strecoare în fiecare detaliu căldura reacțiilor trăite în împrejurări înrudite. Broboanele de sudoare și le șterge cu mâneca largă a cămășii petrecută în fugă peste obraz și frunte, iar când scena narativă s-a încheiat și simte nevoia de puțină odihnă, trece la interludiul instrumental, îngânând pe vioară melodia baladei. Întreruperea e binevenită nu numai pentru a-și întrema puterile glasului, dar și pentru a-și reaminti versurile strofei următoare. Mai necesară se vedește însă pentru auditoriu, căci trebuie să se descarce de povara emoțiilor

înmagazinate. Acum, fețele se întorc unele spre altele, ca spre a-și împărtăși impresiile, strigătele tari izbucnesc din gâtleurile încinse, adesea condimentate de sudalme pipărate, în vreme ce brațele se agită prin aer, ațintind cine știe ce vedenie incomodă ce s-ar fi aciuit prin preajmă sau descriind rotocoale ce s-ar traduce în nedumeriri de o clipă. După ce lolota s-a potolit, lăutarul reia firul narativ, alternând cântarea cu recitarea, două modalități ce se întregesc reciproc atât ca valoare expresivă, prin contrastul cântare-declamare, cât și ca funcție recreativă, recitarea necesitând un efort mult mai scăzut al vocii. Fluctuațiile debitării epice atârnă de ponderea expresivă a pasajului. Uneori, cântărețul izbucnește în câte un *Doamne!* exclamativ, menit să trădeze emoția pricinuită de trăsătura uluitoare ce o conține versul următor, dar mai adesea strigă răstit, cu arcușul ațintit undeva în depărtare, ca și cum ar vedea înaintea ochilor pocitania de arap *negru și buzat... cu mustăți de rac, c-o mână de fier, cu una de lemn*, sau l-ar zări apropiindu-se în goana calului pe faimosul Manea al „câmpilor”, intrigat de popasul idilic al lui Toma Alimoș. Ascultătorii urmăresc istorisirea cu sufletul la gură, tribulațiile eroului le apasă inimile, iar spre sfârșit, când de obicei moare, durerea se poate citi în ochii umeziți, ațintiți la buzele lăutarului, ca și cum ar aștepta de acolo vreo dezmințire. Pentru un răstimp de câteva ore, toți au fost strânși într-o singură ființă care s-a mlădiat, exultând și lăcrimând, după peripețiile prin care a trecut protagonistul îndrăgit, și-au simțit o singură inimă bătând în întâmpinarea eroului proslăvit de cântec, spre a servi de pildă veșnică. Pentru încheiere, o ultimă specificare, privitoare la mecanismul de împrăștiere a vrăjii epice și revenire la confortul stării obișnuite: „La sfârșit,

lăutarul trece întotdeauna într-o melodie de joc” care „are rolul de a estompa atmosfera gravă [...] constituind în același timp și o formă de tranziție, de la comuniunea concentrată într-o singură ființă colectivă [...], la stadiul firesc de petrecere obișnuită [...], în limitele permise de ceremonialul tradițional rural.”⁴¹

Atmosfera pe care o crează acest citat, figurile pe care el le reînvie, îmi readuc în memorie cuvintele inspirate prin care Platon, părintele filosofiei, a conturat definiția și portretul rapsodului, în dialogul *Ion*, adresându-se partenerului său de discuție, el însuși poet și, mai ales, rapsod renumit.

Perspectivile deosebit de fructuoase, deschise de acest studiu în înțelegerea adâncă și nuanțată a fenomenului folcloric și a componentei sale principale, poezia populară, pot fi completate prin precizările și adausurile unei alte monografii importante asupra aceleiași teme, datorate, de astă dată, lui Gheorghe Vrabie, cu titlul *Folclorul*. Am reținut, din paginile acestui studiu, mai întâi, o definiție a folclorului pe dimensiunea istorică: „Creația orală face impresia că vine de dincolo de veac, e străveche și totuși actuală. E cel mai mare clasic al literaturii fiecărui popor.”⁴² Deosebit de importantă mi s-a părut, apoi, definirea folclorului ca expresie a unui *gen de viață*, din care derivă logic un anumit raport caracteristic între individ și colectivitate: „Individul izolat, rupt de ambianța folclorică tradițională, se simte degradat spiritualicește, devine amorf. Dimpotrivă, cufundat în mediul său propice, devine alt ins; însuși mediul capătă strălucire prin participarea acestuia la viața artistică a grupului din care face

⁴¹ id., *ib.*, pp.68-71

⁴² Vrabie, Gheorghe. *Folclorul*, București, Editura Academiei R.S.R., p.136.

parte.”⁴³ Deschiderea unei perspective comparatiste asupra problemei actualității creației populare reprezintă unul din punctele forte ale studiului datorat lui Gheorghe Vrabie. Retrospectiva începe, aici, cu un valoros folclorist român, Ovid Densușianu, care a promovat „ideea unui folclor mereu actual, prin care tradiția moștenită este mereu îmbogățită.”⁴⁴ Urmează Adolf Spamer, care pune accentul pe „purtătorii de valori folclorice...”⁴⁵; în aceeași idee, van Gennep identifică și deosebește acele „cercuri mai restrânse” în care folclorul s-a propagat și dezvoltat, cum este *mediul rural terestru*, dar și cel *fluvial* sau *maritim*, cel *urban* sau *muncitoresc*; acestora li se adaugă un *mediu masculin* sau *feminin*, unul al *bătrânilor*, *copiilor* etc. Varagnac se declară „adeptul unui folclor funcțional. Orice creație îndeplinește o funcție actuală în cadrul societății.”⁴⁶ După Krejc ar exista „câteva adevăruri cu valoare de legi pentru creațiile orale și anume: a) poezia populară precedă poezia scrisă (cultă); b) acolo unde păturile intelectuale au creat o literatură scrisă, muza poporului se refugiază în păturile necultivate [...]; c) în zilele noastre, când cultura a pătruns până în păturile de jos ale populației, poezia dispare, în general, izvorul naivelor melodii populare seacă, iar straturile de jos ale societății produc șlagăre (cântece de stradă); d) la popoarele care nu au nici o literatură, care au rămas pe o treaptă neevoluată, poezia populară înflorește.”⁴⁷ În continuare, este amintit Steinthal care, parafrazându-l pe Herder, „susține că poezia populară nu este o operă, ci un curent [...]” Abordând problema din

punctul de vedere al automatismului psihic, al psihologiei populare, o scoate „de sub predominanța filologico-istorică”, îndreptând-o „către alte căi, mai noi și mai eficiente.”⁴⁸ După Veselovski, în *Poetica istorică*, formele primitive de cântec, *pentru cult și ceremonial*, aveau un *caracter sincretic*, exprimând un *subiectivism colectiv*. Potrivit lui Otto Bockel, „poezia populară exprimă cea mai elementară stare sufletească, [...] o scurtă izbucnire nemijlocită, în strigăt [...]” După același savant, „în popor lipsește conștiința actului creator [...], cântărețul nefiind poet, ci un «Fortsetzer», un ins care duce mai departe creația orală, schimbând și modificând, adăugând ceea ce socotește potrivit cu starea sufletească a colectivității.”⁴⁹ Pentru John Meier, „în sfera poeziei scrise, actul creației este distinct de al reproducerii, pe când în cântecul folcloric unul se hrănește din celălalt, adică cântărețul nu «reproduce» o cunoscută bucată întocmai, ci o ‘produce’, o recrează [...]” Benedetto Croce nuanțează astfel: „nu numai clasele de jos compun poezie populară, nici numai cele instruite poezia cultă și rafinată.” „Deși poezia populară înflorește de obicei într-un mediu popular, aceasta nu înseamnă că se închide în el: glasul ei se face auzit oriunde se află inimi cu anumită dispoziție [...] pentru ca acel glas să răsună, trebuie numai ca anumiți oameni, deși ‘culți’, să fi rămas față de viață sau anumite aspecte ale vieții într-o simplitate sau ingeniozitate de simțire sau să se întoarcă la aceasta în unele clipe.” După Renata Dessauer, „cântecul popular nu este o noțiune literară curată [...]; supus unor determinante psihice, melodii și poezie ar fi supuse unui proces de sfârâmare a organismului folcloric existent și de

⁴³ id., *ib.*, p.134

⁴⁴ id., *ib.*, p.89

⁴⁵ id., *ib.*, p.91

⁴⁶ id., *ib.*, p.93

⁴⁷ id., *ib.*, p.96

⁴⁸ id., *ib.*, p.97

⁴⁹ id., *ib.*, p.103

regrupare apoi a elementelor izolate, în așa fel încât cititorul se află în fața unei noi realități.”⁵⁰ Julius Schwietering pare a completa ideea: „cântecul popular este chiar prin formă un cântec colectiv, căci el nu ia ființă din cuvinte, ci din formule pietrificate, noul se suprastructurează pe un schelet, dintr-o întreagă schemă dinainte găsită, mijlocită și creată în comun în fiecare grupă, absolut independentă de invenția poetică.”⁵¹ Dacă Andre Jolles a urmărit să scoată creațiile folclorice „din compartimentul mitologizant și istorist”, pasul decisiv în acest sens îl face Vladimir Propp care „introduce în planul cercetării sale [*Morfologia basmului*] elemente de compoziție, de formă și funcții.”⁵²

Prețioase mi s-au părut, la Gheorghe Vrabie, propunerile de sistematizare a unor viziuni de ansamblu ale unor importanți folcloriști, care proiectează liniile, trăsăturile și componentele creației populare asupra întregului ansamblu al vieții unei națiuni. Prioritate, în acest deosebit de semnificativ exercițiu, are marele folclorist român Tudor Pamfile, al cărui *plan folcloric* se razimă pe trei piloni fundamentali: *Icoana lumii trecute*, *Icoana lumii de azi*, după care nu mai poate urma decât *Sfârșitul lumii*. Cât privește *Icoana lumii trecute*, ea cuprinde următoarele teme: *Înainte de zidire...*, *Zidirea*, *Căderea diavolilor*, *Păcatul lui Adam*, *Cain și Abel*, *Potopul*, *Oamenii vechi*, *Pământul*, *Omul*. *Icoana lumii de azi*, în schimb, cuprinde *Spiritele*, *Apa*, *Plantele*, *Vietățile*, *Omul*; acesta din urmă este reprezentat prin *Starea pământescă* și în *Lumea cealaltă*. În *Starea pământescă* sunt cuprinse *Nașterea*, *Nunta*, *Stările obișnuite*, *stările sufletești rare* și *Moartea*. În *Stările obișnuite* se află *Sănătatea*, *Munca*,

Masa, *Petregerile*, *Somnul*, *Dragostea*, *Ura*, *Supărarea*. Felurile muncii sunt: *Agricultura*, *Creșterea vitelor*, *Albinăritul*, *Tăbăcăria*, *Lemnăria*, *Pescuitul*, *Vânatul*, *Negoțul*, *Preoția*, *Haiducia*, *Cărăușia* ș.a. La *Petregeri* sunt enumerate: *Jocurile*, *Cântecele*, *Gâcitorile*, *Poveștile*, *Povestirile*, *Anecdotele* ș.a.

Celălalt plan sistematic de ansamblu aparține folcloristului francez Paul Sebillat, care l-a comunicat în 1886, în *Revue d'Anthropologie*. După acesta, domeniul general al folclorului se împarte în două mari capitole: *I. Literatura orală*, în care sunt cuprinse *1. povești*; *2. cântece populare*; *3. melodii populare*; *4. proverbe*; *5. formule*; *6. ghicitori*. *II. Etnografie tradițională*, cu subdiviziunile: *I. Lumea fizică*: *1. pământul*; *2. lumea subterană*; *3. flora*; *4. zoologia*; *5. meteorologia*. *II. Lumea supranaturală*: *1. monumente preistorice*; *2. zânele*; *3. moroi*; *4. diavolul*; *5. aparițiile nocturne*; *6. vrăjitorii și vârcolacii*; *7. zeii și eroii*; *8. amintirile istorice*. *III. Omul și viața umană*: *1. naștere*; *2. moarte*; *3. tradiții și obiceiuri*. *IV. Meșteșugurile*: *1. meșteșugurile disprețuite sau suspecte*; *2. meșteșugurile orașelor*; *3. minerii*; *4. viața militară*. *V. Tradițiile și superstițiile*: *1. superstiții legate de locuri*; *2. literatura orală a orașelor*; *3. superstiția claselor conducătoare*. *VI. Dreptul folcloric*. *VII. Medicina superstițioasă*. *VIII. Legende, credințe, superstiții marine*: *1. marea, țărmurile*; *2. divinități și monștri*; *3. meteorologie maritimă*; *4. corăbiile*; *5. navigație*. *IX. Moravuri și credințe ale pescarilor*.

Am ținut să sistematizez această informație neprețuită pentru că ea reprezintă baza dramatică a ceea ce poate naște „jocul”, atunci când abordezi poezia populară sau cultă.

⁵⁰ id., *ib.*, p.111

⁵¹ id., *ib.*, pp.112-113

⁵² id., *ib.*, p.116

Toate ritualurile și jocurile care au prins credibilitatea timpului și au asigurat închiderea triunghiului autor – interpret – receptor, fiecare trecut în zona anonimatului, îmi dăruiesc o sursă infinită de inspirație, și în zona mijloacelor.

E o relație atât de specială între concret și anonim, individual și colectiv, astăzi și timp – încât munca efectivă de creație asupra textului poate să-și găsească miraculoase chei concrete în identificarea cu exactitate a surselor și apoi refacerea *personală* a actului creației.

Dimensiuni fundamentale ale creației populare:

Dimensiunea ritualică, coordonată fundamentală a spectacolului scenic:

Octavian Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*

Pe lângă aceste studii de amploare, privitoare la aspectele și problemele generale, de ansamblu, ale folclorului, am mai fost interesat de unele contribuții, de un înalt profesionalism, vizând detalii și componente, teme specializate din acest domeniu. În această perspectivă aș putea începe cu studiul lui Octavian Buhociu, privitor la *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*. Una din primele idei care mi-a reținut atenția în acest important studiu este aceea privitoare la *ordinea*, s-ar putea spune *strictă* în care se desfășoară ceremonialele marilor evenimente folclorice, începând cu *nunta* și terminând cu *îngropăciunea*, fără să excepteze nici funcționarea societăților feciorești, în manifestările lor *solstițiale* și *echinocțiale*, nici pe aceea a celorlalte grupuri de

vârstă; în acest cadru, colindele, care sunt considerate, toate, *magico-religioase*, își pun în lumină marea lor diversitate. Din acest unghi, autorul studiului deosebește „colindele de vânătoare, semne ale unui timp străvechi”⁵³. Cât privește poezia păstorească, ea este privită ca expresie a unei societăți păstorești, cu o cultură pastorală, care „dispunea de o forță de coeziune internă, ce se exprima prin unitatea de acțiune, de comportament, prin apartenența la biserica ortodoxă și la limba română. *Jus valachicum*, studiat de numeroși savanți, pe baza căruia se stabileau relațiile politice cu formațiile statale, implică organizație internă cu ierarhie proprie, cu voință de autonomie.”⁵⁴ „Cultura românească din unghi etnofolcloric indică o societate tradițională organizată cu elementele de bază ale vieții și civilizației păstorești la scară mare, și s-a putut vedea că ea a fost de nivel european și cu tot ce e dependent de ea: pășune, transumanță, negoț de vite, de piei, de lână, de produsele laptelui etc. Pe linie verticală e vorba de o societate ierarhizată: poporul, armata și domnul și o cultură spirituală adecvată cu marile domenii: magico-religios, artistic, juridic, politic, fără a uita o clipă viața agrară și ea vie, dar intrată în sinteză cu păstoria. Situația e comparabilă cu a oricărei societăți tipic păstorească, arhaică sau medievală, care nu ignoră agricultura.”⁵⁵

Demne de reținut mi s-au părut considerațiile privitoare la tema dorului în poezia populară; reproducem esențialul: „Dorul fără obiect ca motiv liric, în același timp păstoresc și haiducesc, este sentimentul trăit de un *tânăr suferind*

⁵³ Buhociu, Octavian. *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, București, Editura Minerva, 1979, p.154

⁵⁴ id., *ib.*, p.246

⁵⁵ id., *ib.*, pp.340-341

în neștire.” „De fapt, urmărind motivul în numeroasele lui variante, comune spațiului întregii Dacii, se poate constata că maladia apare spre sfârșitul primăverii, adică înainte de solstițiul de vară și că aparține propriu-zis viitorului haiduc. Un păcurar cu această suferință a inimii ,lasă berbecii’, cum spune un cântec, și merge în haiducie.”⁵⁶

Același context a dat naștere figurilor principale din poemul *Miorița*, cu extrem de numeroasele lui variante: „Chipul mamei bătrâne, care-și caută fiul plecat cu turmele la munte, sau plecat la război, a căpătat în cultura românească o mare valoare simbolică, confundându-se cu imaginea mitică a femeii-strămoș a românilor; după cum, chipul fiului, mort tragic, a devenit imaginea ideală a efebului român.”⁵⁷ Și: „Femeia-mamă e un excepțional impuls cultural, căci ,identificată’ cu stihiiile apa și pământul, îndeplinește în civilizațiile arhaice un rol primordial în apariția și creșterea vieții, de unde și prezența ei unanimă în riturile de fertilitate.”⁵⁸ De aceea, „Viersuirea cântului Mioarei unui public de sat ce nu și-a uitat sau părăsit credințele ancestrale provoacă în el frământări, temeri, emoții, pe care un intelectual nu le mai pricepe, căci el ignorează acele credințe și, în mediocritatea cunoștințelor sale, va vorbi de ,mistică’ și alte lucruri ce nu-și au nicidecum locul.”⁵⁹ Pe lângă aceasta, motive precum *Salga, Costea, Dobrișan-Oprișan, Mircea Ciobănașul*, împreună cu *cântul Mioarei*, „indică suficient existența unui mare ciclu epic păstoresc la români, pe care noi îl vedem bine legat în rădăcinile lui, dar felurit individualizat în dezvoltarea sa, ceea ce e firesc. Noi gândim în mod

permanent epica păstorească ca pe un ciclu epic unitar, organic chiar, în care cântul Mioarei, prin câteva variante-tip, a reușit cea mai înaltă expresie artistică.”⁶⁰ Dar nu numai atât: „Cântul Mioarei și celelalte cânturi orale [...] sunt expresia epică a aceluiasi mare mit ce a trebuit să fie la început de *origine* și de *fundare*, ca mitul întemeierii Moldovei, originar transilvan, trăit dinamic în țările intracarpatiche. În epica păstorească, mitul de origine implică peste tot o linie matrilineară prin mama sau mamele-surori, o amintire a unei îndepărtate parentări bi-liniare, ce n-a putut exista decât la deco-geți.”⁶¹ De altfel, întreaga comoară a epicii noastre populare cu această temă este văzută de Octavian Buhociu ca o creație unitară, reprezentând *epopeea noastră păstorească*.⁶² Ea „cântă îndeosebi trecerea de la societatea de tipul *gintei* la cea statală, care a fixat și tradiționalizat domnia, administrația, teritoriul, relațiile interne și externe. Dar această epopee *sui generis* vine în construcția ei interioară cu fapte de viață, în același timp sociale și religioase, împreună cu credințe magice arhaice, dintre care amintim mituri animaliere, rituri de calendar, de inițiere, de nuntă, de moarte, elemente de ordinul parentării, care în ansamblul lor nu se explică decât prin predecesorii daco-geți și prin continua viațuire, adică luptă permanentă, pe același teritoriu din preistorie până în zilele noastre.”⁶³ „Personajele, animale (oaie, berbec, câini) și umane (ciobani, feciori, fete mari, văduve, mame, care nefiind numite întrupează categorii sociale), conduc la o societate de străvechi tradiții culturale și

⁵⁶ id., *ib.*, p.280

⁵⁷ id., *ib.*, p.295

⁵⁸ id., *ib.*, p.297

⁵⁹ id., *ib.*, p.408

⁶⁰ id., *ib.*, p.398

⁶¹ id., *ib.*, p.423

⁶² id., *ib.*, p.445

⁶³ id., *ib.*, p.446

religioase [...]. În această societate s-a ivit conflictul cu tragedia care îl încheie.”⁶⁴

Impresionantă și valoroasă rămâne, în întregul interpretării datorate acestui savant, imaginea emblemă a eroului cunoscutei poeme: „Este un tânăr puternic, un cioban de-o frumusețe strălucitoare și cântăreț din fluier; e un domn sau un domn virtual, un om dotat care pe ce pune mâna crește, are turme cu tot felul de animale de rasă, domestice și sălbatice, ca Rhesos, miticul rege trac, are ‚comori’ de monede de aur și argint, după cum e și stăpân de oameni, căci are ciobani subalterni la vitele sale. Este și un artist ce farmecă oameni și animale, textele nu ni-l arată muncitor sau c-ar trăi din sudoarea frunții. Îl vedem mergând în mijlocul sau în fruntea turmelor, cântând din fluier sau convorbind cu unele din cele mai alese din animalele sale, îndeosebi cu oaia măiastră. Ni-l închipuim iubit de toate oile, vitele, caii, pe care le privește cu dragoste; este un păstor, un crescător de vite, plin de forță magică, harismatică, sursa a tot ce are în viață și a amintirii de

⁶⁴ id., *ib.*, p.447

neuitat după moarte, de unde și marea sa valoare. Puterea creatoare este constitutivă universului, iar când ea intră în cumpănă prin apariția unor forțe contradictorii negative, căderea ei se dezvăluie ca o fatalitate, căci nu mai este cu puțință o reconciliere, așa cum un cutremur de pământ, un uragan, o inundație, odată declanșate, apar ca fatale, căci nu mai pot fi oprite. În momentul când o valoare universală intră în tragedie, căderea ei ineluctabilă sau fatală e de același nivel. La această reflexie filosofică ne conduce tragedia din cântul Mioarei și de aceea, în acest context de gândire, eroul tragic nu e victima vreunui fatalism, ce i se aplică *a posteriori*, ci a tragediei însăși prin care se distruge o valoare universală.”⁶⁵

Pentru spectacolul de poezie nimic nu este în afara ritualului. Oricât de informal sau șocant ar fi gândit un astfel de spectacol, utilizând tehnici moderne sau sprijin din afara valențelor cuvântului, întâlnirea cu publicul *întru* poezie nu se poate face decât sub semnul unui ritual. Ritualul înseamnă *credință*. Ritualul

⁶⁵ id., *ib.*, p.432



înseamnă *asumare*. Ritualul înseamnă *respect reciproc*. Ritualul înseamnă *trăire comună*. Ritualul înseamnă *eliberare*. Ritualul înseamnă *înalță emoție*. Toate

aceste dimensiuni dau frumusețea și unicitatea comunicării întru poezie.



Continuare în numărul viitor:

Dimensiunea oralității, condiție principală a interpretării scenice

Dimensiunea retorică și posibilitățile pe care le oferă recitării

Bibliografie:

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

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

Studiul de față va discuta problema expresivității spațiului din comediile lui Ion Luca Caragiale, problemă deosebit de delicată, poate mult mai puțin ofertantă decât modalitatea de realizare a expresivității discursului (aspect discutat în *Jurnalul Artelor Spectacolului*, nr. 1 / 2009). Spațiul în care evoluează personajele autorului nostru este absolut esențial pentru ceea ce înseamnă particularitățile modalităților expresive.

Și de data aceasta avem intenția de a ne departaja de ceea ce am numit, cu insistență, poate, „etichetă nefericită” și „viziunea bibliografiei pedagogice” asupra operei dramatice a lui Ion Luca Caragiale, pentru că nu dorim să asociem discursul nostru critic termenilor realismului, cu care a fost până acum evaluat spațiul din comedii de cele mai multe ori și cu care a ajuns să fie, pe nedrept, asociat. Trebuie să mărturisim că aceasta ni se pare a fi o manieră analitică de-a dreptul limita(n)

tă. Vom aborda, din nou, aceeași metodă, cea a discutării textelor în ordinea în care acestea au fost scrise în ideea identificării unui numitor comun.

O noapte furtunoasă este un text important și pentru faptul că ne înfățișează un spațiu aflat în reconstrucție (mai degrabă reconfigurare), iar ceea ce pune în mișcare mecanismul comic al textului este o confuzie de ordin spațial, pentru că numărul șase este transformat (înlocuit) cu nouă. De aici vor rezulta întregile peripeții, de aici se naște furtuna care va pune stăpânire pe această noapte din viața personajelor. Șantierul care este curtea casei lui Trahanache ne poate trimite cu gândul la o lume care va renaște. Menționăm nu un text, ci un spectacol deosebit de important al ultimilor ani, este vorba despre *Hamlet*-ul regretatului maestru Vlad Mugur de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, care a transformat Elsinore într-un șantier, cu intenția de a arăta că ceea ce este putred în Danemarca

va dispărea, că la finalul spectacolului, odată cu intrarea în scenă a lui Fortinbras, lucrurile se vor înnoi.

Ar fi foarte ușor să aplicăm o asemenea grilă de interpretare pentru *O noapte furtunoasă*, dar credem că șantierul de aici, are, totuși, altă semnificație decât tendința spre nou. Mai degrabă suntem tentați să bănuim că semnificația la Caragiale nu este *noul*, ci *imposibilitatea de a finaliza o transformare*. Nu știm de câtă vreme durează șantierul, dar, după ușurința și lejeritatea cu care evoluează personajele noastre printre atâtea și atâtea „întortocheți”, cotloane și schele, suntem convinși că această stare de fapte durează de multă vreme.

Deși didascaliiile primei scene a textului nu menționează nimic din șantier, îl „vedem” acolo, în spate, îl ghicim:

„ACTUL I

O odaie de mahala. Ușă în fund dând în sala de intrare; de amândouă părțile ușii din fund, câte o fereastră. Mobile din lemn și paie. La stânga, în planul întâi și-n planul din fund câte o ușă; în dreapta, pe planul al doilea altă ușă. În dreapta în fund, răzemată de fereastră, o pușcă de gardist cu spanga atârnată lângă ea.”¹

Aproape nimic spectaculos, cu excepția a două elemente: primul este șantierul „din spate” pe care l-am menționat mai sus, iar al doilea este pușca de gardist. Este binecunoscută teoria lui A. P. Cehov, care ne spunea că dacă în primele rânduri ale unei piese ni se spune că există o pușcă, putem fi siguri că până la final cineva va trage cu ea, atenția noastră ar trebui să

fie sensibilă la amenințarea armei. Deci, nimic întâmplător în economia spațiului din acest text. Semnul șantierului este dominat de pușca de gardist din primul act.

Încă un detaliu legat de această piesă ne atrage atenția: este vorba despre grădina de la Union, spațiu care oferă prilejul intersectării privirilor lui Jupând Dumitrache și Ziței cu Rică Venturiano. Dacă literatura universală ne oferă o scenă celebră a *privirii la teatru*, fiind vorba despre scena de la teatru din Anna Karenina a lui Tolstoi, literatura română ne oferă scena celebră a *privirii de la teatru*, în *O noapte furtunoasă*, scena de la Union. Dar, nu trebuie în nici un moment să uităm că scena cu pricina nu este decât povestită de Jupând Dumitrache, filtrată deci de universul său spiritual, repovestită, adăugându-se înflorituri, fiind teatralizată chiar. Iată ce caz fericit, acesta al temei studiului nostru – particularitățile modalităților expresive din comediiile lui Ion Luca Caragiale, unde punctele care trebuie analizate se întrepătrund: concis, este vorba despre faptul că expresivitatea spațiului de la Union ne este oferită cu mijloacele expresivității discursului (pe care deja le-am supus analizei). În fapt, această întrepătrundere nu face decât să ofere un plus de valoare textului comediei.

Următoarea piesă, farsa *Conu Leonida față cu reacțiunea* este un caz cu totul special: spațiul în care evoluează personajele este unul extrem de simplu, poate chiar minimalist. Odaia modestă de mahala, cele două paturi, masa cu scaunele de paie – mai mult decât strictul necesar. Oricum, mare parte dintre obiecte se vor transforma în baricada ce va bloca ușa. Spațiul devine o expresie a universului casnic al celor doi „bătrâni”, dar trebuie să spunem că și aici se reia ideea din comedia precedentă: se construiesc două capete de pod, care vor fi unite cu „fandacsia”

¹ Caragiale, Ion Luca. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicola Bârna, Constantin Hârlov. Prefață de Eugen Simion. Editura Univers Enciclopedic, 2000. pag. 5

căreia îi cad pradă cei doi: în primul rând este vorba despre evenimentele din 11/23 Făurar, când a căzut tirania și când este momentul ca Leonida să strige „Vivat Republica!”, să își ia „Mițul” de braț și să se ducă și ei, îmbrăcați frumos, pe la „revoluție”, în plimbare până la teatru. Revoluția devine un *topos*, pentru intrarea în acest spațiu este nevoie de o pregătire specială, de îmbrăcarea celor mai bune haine. Spațiul asimilează revoluția, și este prilej de mascare (hainele cele bune), aproape tangent carnalescului. Acestui prim cap de pod, revoluției ca topos, îi este alăturat cel de-al doilea: spațiul intim, casnic, familial, al lui Leonida și a celei de-a doua soții, Efimița. Ceea ce ei consideră că este revoluție este, de fapt, un chef sănătos de lăsata secului – deci un eveniment este *mascat*, evaluat cu criteriile specifice unui alt eveniment. Maska acoperă situația, și chiar întreg toposul în mijlocul căruia evoluează personajele. Ceea ce unește cele două capete de pod este „fandacsia”, așa cum este ea numită de către Leonida. În ceea ce ne privește pe noi, cititorii textului, „fandacsia” este egală cu fabulația, deci iată că cele două spații – al revoluției și al universului casnic, sunt unite de puterea de a fabula, de imaginarul delicios al unui actant memorabil, expresivitatea acestui gen de topos fiind exploatată la maxim de penița autorului.

O scrisoare pierdută ne propune un tip cu totul diferit de spațiu teatral. Mediul este cel al conducătorilor politici cu pretenții, iar spațiul va fi, evident, adaptat în consecință. Din nou, trebuie să dăm atenție unei scene care nu este prezentă în text, o scenă povestită de Ghiță Pristanda – momentul în care era cât pe ce să pună mâna pe o anumită scrisoare. Dificil de redat scenic, precum toate scenele pe care personajele lui

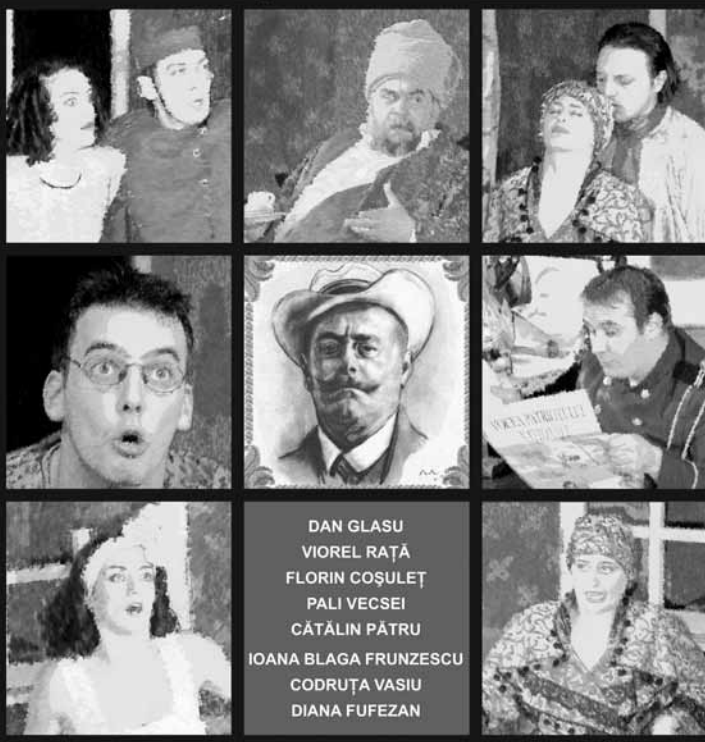
Caragiale doar *le povestesc*, momentul ne oferă un plus de spectacularitate datorat puterii de imaginație din timpul actului lecturii. Considerăm că scena cu cel mai mare potențial de expresivitate a spațiului este cea din deschiderea actului al treilea, în pretoriul primăriei. Dispunerea personajelor în această schemă ilustrează perfect raporturile dintre acestea, impresia cititorului fiind aceea a unui tablou. Ceea ce se întâmplă pe scenă cu ocazia adunării este la un pas (foarte mic) de un moment de teatru în teatru, căci fiecare dintre personaje este pe deplin conștient de *rolul* pe care trebuie să îl joace. Scenele din aer liber (rare în teatrul lui Ion Luca Caragiale, un teatru mai degrabă al interiorului) sunt expresia textuală a unei eliberări de energie și a *micimii* personajelor în raport cu universul.

Punctul culminant al problematicii expresivității spațiului va fi atins abia

TEATRUL NAȚIONAL „Radu Stanca” SIBIU

O noapte furtunoasă

de I.L. CARAGIALE



DAN GLASU
VIOREL RAȚĂ
FLORIN COȘULEȚ
PALI VECSEI
CĂTĂLIN PĂTRU
IOANA BLAGA FRUNZESCU
CODRUȚA VASIU
DIANA FUEZAN

decor și costume: Luana Drăgoiescu
Regia: Șerban Puiu

TEATRUL NAȚIONAL „Radu Stanca” SIBIU este o instituție publică de spectacole subvenționată de Consiliul Local al Municipiului Sibiu

odată cu *D'ale carnavalului*, unde suntem aruncați într-un univers cu totul special. Frizeria din primul act al piesei este un loc al transformării, topos aproape exclusiv masculin, unde își face intrarea personajul feminin Mița. Specificitatea frizeriilor la sfârșitul secolului al XIX-lea presupune ca acest spațiu să fie dedicat și rezolvării problemelor stomatologice (extracțiile dentare), deci, spațiul dedicat transformării feței umane (mascării ei, în fapt) devine și unul unde oarecari chinuri fizice se pot petrece.

Nu întâmplător ales ca topos al transformării și al mascării (renunțarea la barbă, mustăți și păr este tot un fel de mascare), frizeria devine un fel de anticameră a carnavalului ce va urma, un loc unde personajele noastre își vor pune măștile și unde confuzia de-abia începe, pentru a se împlini cu adevărat, la un nivel paroxistic, mai târziu, la bal. Să reținem esențialul, anume că frizeria ca spațiu este o primă treaptă a carnavalescului.

Sala de bal, carnavalul, sunt spații în care nu mai funcționează nici un fel de regulă, potrivit celor mai „clasice” reguli ale teoriei literare cu trimitere la carnavalesc. „*Carnavalescul* indică raportul personajelor cu istoria și viața «care se viețuiește» și căderea lor în temporalitate, nepăsare și dezordine. Tensiunea carnavalescă poate indica și o prezență a *celuilalt* (Satan, Nefrate, semen potrivit)”². Spațiul în care vor

evolua astfel de evenimente este sala de bal, pretabilă situațiilor dionisiace. Finalul piesei ne propune „decorul actului întâi, întocmai”, pentru că după aglomerarea de energii din timpul balului și al punctului culminant al carnavalului, este nevoie de o supapă, pentru a se putea elibera tensiunile acumulate. În acest sens, spațiul din frizerie este cel ideal...

Hazul și puterea de seducție a piesei stau în succesiunea și compunerea lanțului de secvențe scenice semnificative prin ele însele, iar această putere de semnificație, reverberând continuu și întretesându-se fără oprire, se adună și se concentrează, se cumulează treptat în articulațiile solide ale puternicei opoziții între iluzie și realitate, între diversele niveluri de existență din a cărei atât de dramatică simultaneitate se naște și se alimentează magia teatrală caragialeană.

Particularitățile modalității de expresivitate a dimensiunii spațiului din comediile lui Caragiale ne apar ca fiind strâns interrelaționate cu faptele de limbaj, dar și cu problematica discursului, căci acestea sunt elemente care își găsesc expresia într-un anumit topos. Încheiem, cu sublinierea importanței realizării unei diferențe între conceptul de *spațiu de joc* și cel de *topos*. Dacă primul se referă la o dimensiune strict teatrală, al doilea ne trimite spre un nivel superior, care îl conține pe cel dintâi.

² Derșidan, Ioan. Mateiu I. *Caragiale – Carnavalescul și liturgicul operei*. Editura Minerva, București, 1997. p. 11-12

Bibliografie:

- Caragiale, Ion Luca. *Opere. II. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*. Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicola Bârna, Constantin Hârlav. Prefață de Eugen Simion. Editura Univers Enciclopedic, 2000
- Derșidan, Ioan. Mateiu I. *Caragiale – Carnavalescul și liturgicul operei*. Editura Minerva, București, 1997

Bedeutungswandel eines ästhetischen Konzeptes: Das Groteske

Widersprüchliches: das Groteske als schwaches Konzept

Von allem Anfang an muss man die Tatsache unterstreichen, dass das Groteske ein sogenanntes *schwaches* Konzept ist, ein äußerst flexibler Begriff, der seine Bedeutung im Laufe seiner Entwicklung oft radikal verändert hat, der all zu oft auch abusiv gebraucht wurde. Man hat es demnach mit einer sehr komplexen, facettenreichen und allseitig einsetzbaren Einheit zu tun. Michael Hellenthal behauptet beispielsweise diesbezüglich: „es gibt noch keine allgemeingültige Definition für das Groteske obwohl sehr viel darüber diskutiert wird.“¹ Sich mit diesem Begriff zu befassen bedeutet demzufolge eine nicht unerhebliche

Herausforderung. Wenn man sich auf die Wörterbuchdefinition bezieht, so wird das Groteske bei Gero von Wilpert, im *Sachwörterbuch der Literatur* definiert als eine

Dichtart des Derbkomischen, Nürrisch-Seltsamen, die teils humoristisch, teils ironisch scheinbar Gegensätzliches und Unvereinbares, bes. das Komische und das Grausige, in paradoxem Phantasiespiel in übermütiger, verblüffender Weise nebeneinander stellt und in Zusammenhang bringt, teils selbst mit Lebensweisheit verknüpft; Gegenströmung gegen jeden Vernunftglauben einerseits und Zeichen einer Verfremdung gegen die Welt andererseits. Kennzeichnend ist das Umschlagen der Form ins Formlose, des Maßvollen ins Sinnlose bis geradezu Dämonische.²

¹ Hellenthal, Michael: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*, 1989

² Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 1979

An dieser Stelle muss man schon auf paradox klingende Aussagen hinweisen, wie zum Beispiel die des tschechischen Schriftstellers Milan Kundera, der sich besonders ausführlich mit dem Thema des Lächerlichen im Menschen und in den zwischenmenschlichen Beziehungen (vor allem in seinen Romanen *Der Scherz* und *Das Buch vom Lachen und Vergessen*) befasst hat. Dieser behauptet: „Es gibt kaum etwas, das das Schreckliche vom Komischen trennt“.

„Der Weise lacht nur mit Zittern“ erklärt auch Charles Baudelaire in seiner Untersuchung zum Wesen des Lachens.³ Beim französischen Dichter tritt ein ganz interessanter Standpunkt in den Vordergrund, und zwar wird auf die widersprüchliche Natur des Lachens hingewiesen: dieses entsteht aus einer erdachten Überlegenheit, beinhaltet jedoch – durch die nervöse, unkontrollierbare Zuckung – auch Schwäche und Elend. Der Weise fürchtet sich – so Baudelaire – vor dem Lachen, das eine Angelegenheit der Narren ist. Ebenfalls sind das Lachen, sowie das Komische, teuflischen, satanischen Ursprungs, also zutiefst menschlich – ein interessantes Paradoxon! Charles Baudelaire unterscheidet ferner zwischen Freude und Lachen, zwischen Komik und Groteske. Das Komische liegt im Betrachter eher als im Betrachteten, wobei das Komische eine Nachahmung, das Groteske jedoch eine Neuschöpfung darstellt.

Auch Friedrich Dürrenmatt lässt im Theaterstück *Romulus der Grosse* die Titelgestalt Romulus, den Vertreter friedlichen Zusammenlebens, programmatisch aussagen: „Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann

nur noch Komödien verstehen“ um nur ein paar Beispiele zu nennen. Wie sind all diese Gegensätze zu verstehen?

Gerade das Abstruse verlockte im Laufe der Zeit zahlreiche Theoretiker, sich mit der Problematik des Grotesken zu befassen. Als Referenzwerk zu diesem Thema gilt heute noch das 1957 erschienene Werk des bedeutenden Literaturwissenschaftlers und Germanisten Wolfgang Kayser. Dieses wird im nächsten Teil des Beitrags eingehend untersucht.

Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung als fundamentales Nachschlagewerk zur Thematik des Grotesken

Wolfgang Kayser analysiert in seiner Studie das Wesen des Grotesken und versucht, die Entwicklung des Konzeptes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart zu erfassen und dabei auf die wichtigsten Standpunktäußerungen einzugehen. Der Autor geht chronologisch vor. Er geht von der Etymologie des Wortes aus, beruft sich auf Vasari und bezeichnet das Monströse, das heißt die Vermischung des Menschlichen mit dem Tierischen, als charakteristisches Merkmal der Groteske:

Die Groteske bzw. grotesk und die entsprechenden Wörter in den anderen Sprachen sind Entlehnungen aus dem Italienischen. La *grottesca* und *grottesco*, Ableitungen von *grotta*, (Grotte), wurden als Bezeichnungen für eine bestimmte Art Ornamentik geprägt, auf die man am Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen zunächst in Rom und dann auch an anderen Stellen Italiens stieß. Es war eine bisher unbekannte Art antiker ornamentaler Malerei, die da entdeckt wurde. Bald ließ sich feststellen, daß sie gar nicht

³ Baudelaire, Charles: *Vom Wesen des Lachens. Und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst*, 1977

autochthon römisch, sondern erst relativ spät, um die Zeitenwende, als eine neue Mode nach Rom gekommen war. Vasari führte bei seiner Beschreibung der im sogenannten Tituspalast gemachten Entdeckungen die Stelle aus Vitruvs *De architectura* an, in der dieser Zeitgenosse des Augustus die neue barbarische Mode gekennzeichnet und verurteilt hatte: „...all diese Motive, die aus der Wirklichkeit stammen, werden jetzt von einer unbilligen Mode verworfen. Denn an die Wand malt man jetzt lieber Monstern als klare Abbilder der dinglichen Welt.“⁴

Kayser geht auf den Unterschied zwischen Grotteske, Arabeske und Maureske ein, Begriffe, denen unterschiedliche Autoren die gleiche Bedeutung zuschreiben. Ferner wird die Erläuterung des Grotesken aus dem *Dictionnaire de l'Academie* (1694) präsentiert, wo „grotesk“ so viel wie bizarr, lächerlich, extravagant bedeutet. Der Begriff des Grotesken entwickelte sich im Laufe der Zeit weiter. Für Wieland bedeutet er wirklichkeitsfern, widersinnig und subjektiv. Der Autor kennt drei Arten von Karikaturen: übertriebene, groteske und phantastische. In der Grotteske „zerbrechen die Ordnungen, die unsere Welt beherrschen“, so Wieland. Seine Auffassung vom Grotesken wird von Kayser wie folgt interpretiert:

Mehrere und offensichtlich widersprüchliche Empfindungen werden erweckt, ein Lächeln über die Deformationen, ein Ekel über das Grausige, Monströse an sich, als Grundgefühl aber, wenn wir Wieland so deuten dürfen, ein Erstaunen, ein Grauen, eine ratlose Beklommenheit, wenn die Welt aus den Fugen geht und wir keinen Halt mehr finden.⁵

⁴ Ebd., S.20

⁵ Ebd., S.32

Pieter Brueghel, auch Höllenbrueghel genannt, und Hieronymus Bosch sind markante Vertreter der Grotteske in der Malerei. Bei ihnen ist die Erscheinungsform des Grotesken höllisch, pandiabolistisch und grauenerregend. Die Wirkung des Grotesken ist dabei verwirrend und unheimlich, es ist das Lächerlich-Entsetzlich-Grauenvolle:

Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst.⁶

Kayser nimmt Stellung zu Wielands Theorie und erklärt den Unterschied zwischen dem Grotesken, der Karikatur und der Satire. Er unterstreicht dabei die Tatsache, dass das Wesen des Grotesken schwer zu fassen ist, zumal die Übergänge von einem Begriff zum anderen fließend verlaufen:

Wir setzen das Grotteske von der Karikatur etwas anderes ab, als es Wieland tat, ohne damit zu verkennen, dass die Karikatur und, wie hinzuzufügen ist, die Satire in der Nähe des Grotesken liegen und ihm geradezu den Boden bereiten können. Es wird sich noch an Großformen wie dem graphischen Zyklus oder dem Drama oder dem Roman bestätigen, wie leicht inmitten komischer bzw. karikaturistischer oder satirischer Gestaltung Grotteskes erscheinen kann. Aber als reines Phänomen ist das Grotteske von der spaßhaften Karikatur und der tendenziösen Satire klar unterschieden, so breit auch die Übergänge sind und die Interpretation im einzelnen Falle in Zweifel geraten kann.⁷

⁶ Ebd., S.38

⁷ Ebd., S.39

Auf die italienische Commedia dell'Arte wird nur flüchtig hingewiesen, was Michail Bachtin in seinem Werk *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* berechtigter Weise Kayser vorwirft. Dafür erkennt aber Wolfgang Kayser die Bedeutung des Grotesken für den Sturm und Drang. Er zitiert Klinger, der über sein Drama, das der Strömung den Namen gegeben hatte, behauptet, die Tragik wechsele ständig mit Lachen und Wiehern. Das zeitgenössische Publikum missverstand jedoch die Bedeutung dieser Mischung und die Intentionen des Autors, da ihm, wie Kayser glaubt, nur die Alternative zwischen Ernst und Lächerlichkeit bekannt war. Stattdessen wirkt das Ineinander des Grotesken verwirrend, und wird aus diesem Grund als mangelnde Gestaltungskraft des Dramatikers gebrandmarkt.⁸

Ferner erforscht Kayser eingehend die Einstellung der Frühromantik zum untersuchten Begriff. Dieser wird hier als Synonym für die Arabeske verwendet, die zwar keine anspruchsvolle Kunstform ist, dafür aber als legitime Grundlage für höhere Dichtung fungiert. Bereits bei Schlegel wird zwischen Arabeske und Groteske unterschieden. Unter dem Begriff „grotesk“ wird von nun an das Lächerlich-Grauerregende verstanden und auf dem Gebiet der Dramatik mit der Tragikomödie assoziiert. Für Jean Paul ist das Groteske ein Teil des Humors, ein Lachen, das noch einen Schmerz verbirgt. Als größter Humorist gilt der Teufel.

In der französischen Romantik erscheint bei Victor Hugo in der Vorrede zu *Cromwell* der Begriff „grotesk“ ganz deutlich als Gegensatz zu „sublim“. Grotesk bedeutet hier: hässlich („Le grotesque... est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre

le comique et le bouffon“). Hugo erkennt zwei Jahre später in der Vorrede zu *Les Orientales* das Hässliche als mögliche Vorgabe für die Kunst an. Grotesk gewinnt hier aber auch eine weitere Bedeutung, diesmal auf der Ebene des Geistlichen, wo es „das Infernalische“, „das Satanische“ bedeutet. Erneut wird auf die Furcht erregende Komponente des Grotesken hingewiesen, da dieses grundsätzlich die Weltordnung zerstört und den Boden unter den Füßen fort zieht.⁹ Der Traum, die Wachsfigur, das Motiv der Maske, des Maskenballs und des Spiels im Spiel sowie der Wahnsinn sind beliebte Mittel der Romantiker wodurch Groteskes entsteht, und der Wahnsinn ist als letzte Steigerung der Weltverfremdung und der Bodenlosigkeit zu verstehen. Bei Walter Scott bedeutet „grotesk“ so viel wie ungeordnet, unheimlich, düster; man kann diesen Begriff auch auf Landschaftsdarstellungen übertragen.

Shakespeares Weltanschauung, der die Welt als Bühne und den Menschen als Schauspieler sieht, diente Büchner als Grundlage seines Schaffens. Für ihn ist die Welt ein Puppenspiel. Der Mensch wird von einem fremden Es getrieben, er existiert nur als Marionette.

Im Realismus wird das Groteske, vor allem bei Hegel, der sich theoretisch mit der Erscheinung dieses Terminus befasst, abgewertet, als etwas Unangemessenes, Maßloses betrachtet:

Die Kunst der „phantastischen Symbolik“ kann insofern schon als Kunst gelten, als hier die Trennung zwischen dem Sinnlich-Einzeln und dem Allgemein-Geistigen empfunden und in einer Symbolik zu verbinden gesucht wird. Aber diese Symbolik geschieht völlig willkürlich, unangemessen und phantastisch. Solche Gebilde nun

⁸ Siehe dazu S.47

⁹ Siehe dazu S.62

bezeichnet Hegel als „grotesk“. Er führt vor allem drei Kennzeichen auf: grotesk ist die ungerechtfertigte Vermischung der verschiedenen Bereiche [...]. Grotesk ist weiterhin die „Maßlosigkeit“, die „Verzerrung“ [...]. Grotesk ist aber schließlich auch die widernatürliche „Vervielfältigung ein und derselben Bestimmtheit, die Vielköpfigkeit, die Menge der Arme usw.“. Immer aber gehört zum Grotesken das Unübersichtliche in einem Raum der höheren Mächte auf dieser Stufe der Geschichte noch ein undurchsichtiges Chaos durcheinanderwirkender Kräfte darstellt. [...]

An Hegels Begriff des Grotesken fällt auf, dass er zwar den Bezug auf das Übersinnliche und Außermenschliche enthält, der seit 1760 so stark in den Bedeutungsgehalt des Wortes eingeströmt war, dass er aber darüber allen Gehalt an Lächerlichkeit verloren hat. Und weiterhin ist bemerkenswert, dass in Hegels panhistorischem Denken das Phänomen des Grotesken an eine bestimmte geschichtliche Situation gebunden wird; es erscheint als Ausdruck einer vorklassischen und vorphilosophischen Geisteshaltung.¹⁰

Gottfried Keller entwickelt eine eigene Darbietungsform des Grotesken, indem er das Dämonische vermenschlichte und das Dingliche vergegenständlichte, konstatiert weiterhin Wolfgang Kayser. Ein wesentliches Motiv bei der Gestaltung des Grotesken ist der allein durch die Welt ziehende Körperteil, der sich auch in der russischen Literatur, vor allem bei Gogol einer großen Bedeutung erfreute. Dabei fehlt alles Unnatürliche, der Realismus erkennt dem Grotesken keine metaphysischen Valenzen zu. Trotzdem gelten, so Kayser, Autoren wie Lewis

¹⁰ Ebd., S.110

Carroll und Gogol, durch die Verfremdung vertrauter Formen, als Vorläufer des Surrealismus. Überhaupt ist das Groteske für die Entwicklung der bildenden Kunst und der Literatur im 20. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung:

Wenn man von der (ornamentalen) Groteske des 16. Jahrhunderts hat sagen können, sie sei der „Nährboden aller anticlassischen Bestrebungen in der Dekoration des Manierismus“ gewesen, so lässt sich ähnlich von dem Grotesken sagen, es sei ein Nährboden für weite Bereiche der Malerei und Literatur im 20. Jahrhundert geworden.¹¹

Wenn man auch nur *Frühlings Erwachen* des kontroversen Autors Frank Wedekind (Ovidiu Drimba wirft ihm in seiner Weltgeschichte des Theaters Maß- und Geschmacklosigkeit vor) heranzieht, kann man hier wichtige groteske Züge im Sinne des Surrealismus antreffen. Denn Wedekind braucht das Groteske, um übernatürlich zu wirken. Auch bei ihm findet sich die gleiche Auffassung wieder wie früher bei Lenz und Büchner, welcher zufolge der Mensch ausschließlich eine Marionettenexistenz führt:

Lenz, Büchner, Wedekind, - in allen drei Fällen führte eine Dramatik, die aus der Metapher von der Marionette ein Gestaltungsprinzip für die Menschen ihrer Bühnenwelt gewann, in die Nähe des Grotesken.¹²

Kayser besteht auf diese Nuancierung des Grotesken als Vorstellung des Menschen als Marionette; ähnlich wird der Begriff im italienischen grotesken Theater verstanden, dessen Wurzeln ebenfalls in Büchners dramatischen Modellen zu

¹¹ Ebd., S.140

¹² Ebd., S.143

suchen sind. Zu den wichtigsten Vertretern des Theaters des Grotesken zählt Kayser Pirandello, Chiarelli, Antonelli. Für sie gilt die Tragikomödie als vollendete Form des Grotesken. Sie waren der absoluten Überzeugung:

[...] alles sei eitel, alles sei hohl und die Menschen Marionetten in der Hand des Schicksals; ihre Schmerzen, ihre Freuden, ihre Taten [seien] nur Schattenträume in einer Welt des Dunkels und des Unheimlichen, die vom blinden Schicksal beherrscht werde [...].

Im grotesken Theater ist die Aufgespaltetheit zum durchgehenden Prinzip der Menschengestaltung geworden und die Vorstellung von der Einheit der Persönlichkeit grundsätzlich aufgehoben. Man hat Einflüsse von Nietzsche wie von Freud her erwogen. Aber wir begegnen in den Menschen der Dramen nicht nur dem vitalen Ich und dem unbewussten Trieb-Ich als Eigenpersonen; die Aufspaltungen sind vielfältiger.¹³

Der Autor geht auch auf die Dichtungen von Christian Morgenstern ein, der sich mit dem Grotesken in der Sprache befasste, um diese Sprache zu entbürgerlichen, zu zerbrechen, zu verfremden. Schließlich wird auch dem Surrealismus größere Aufmerksamkeit geschenkt.

Kaysers Auffassung zufolge umfasst das Groteske immer auch etwas Düsteres, Grauerregendes, Beängstigendes und Ekelerregendes. Vor allem wird der romantischen und surrealistischen Spielart des Grotesken Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei wird das Mittelalter völlig außer Acht gelassen und der bürgerliche Realismus nur flüchtig untersucht.

¹³ Ebd., S.145

Michail Bachtins weiterführender Beitrag

Wolfgang Kayser's Untersuchung wurde von dem russischen Semiotiker und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin in seinem Buch *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* scharf kritisiert, obwohl Bachtin die Bedeutung dieses Ansatzes keineswegs verkennt. Bachtin wirft Kayser vor, sich, ausgehend von der Moderne, vor allem auf die Auffassung des Grotesken in der Romantik bezogen zu haben, und die essentielle Rolle der karnevalistischen, der volkstümlichen Einflüsse auf das Groteske und auf das Lachen völlig ignoriert zu haben, denn „die wirkliche Natur des Grotesken, die von der volkstümlichen Lachkultur und vom karnevalistischen Weltempfinden nicht zu trennen sind, bleibt deshalb unverstanden.“¹⁴

Bachtin schlägt in seiner bemerkenswerten Stellungnahme eine Deutung des Grotesken vor, die Heiterkeit mit einbezieht. Auf der Grundlage von Schneegans erklärt der russische Literaturtheoretiker, dass das Groteske dort entsteht, wo die Übertreibung phantastische Züge annimmt, wo zum Beispiel aus einer menschlichen, eine tierische Nase wird. Dabei erklärt Bachtin, was Schneegans bei seiner Interpretation entgangen ist:

Die Vermengung menschlicher und tierischer Züge ist tatsächlich eine der ältesten Formen der Groteske. Jedoch die Bedeutung der Nase in grotesken Gestalten versteht

¹⁴ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, 1985, S.25

Schneegans nicht. Die Nase vertritt nämlich stets den Phallus [...].

Von allen Zügen des menschlichen Gesichts sind für die groteske Gestalt des Leibes nur Mund und Nase wesentlich, wobei letztere überdies den Phallus vertritt. Die Form des Kopfes, die Ohren und selbst die Nase erhalten nur dann einen grotesken Charakter, wenn sie tierische oder dingliche Formen annehmen.¹⁵

Von einer Unterscheidung zwischen dem normalen Körper und dem grotesken Leib ausgehend, gelangt Michail Bachtin zur Einsicht, dass der groteske Leib in ganz anderen Verhältnissen zur Umwelt steht als es in der klassischen oder naturalistischen Kunst beschrieben wird: „Den grotesken Gestalten liegt eine besondere Vorstellung vom körperlichen Ganzen zugrunde. Die Grenzen zwischen Leib und Welt und zwischen Leib und Leib verlaufen in der grotesken Kunst ganz anders als in der klassischen oder naturalistischen.“¹⁶

Alles, was die Grenzen des Leibes überschreiten will, ist, für Bachtin, grotesk. Der Mund dominiert in der Gestaltung der Groteske. Ein aufgerissener Mund steht für einen werdenden Leib, der niemals fertig, niemals abgeschlossen ist. Wesentlich sind eben die Stellen, wo der Körper über sich hinaus wächst, seine Grenzen überschreitet. Aus dieser Perspektive gesehen, hat man es mit dem Grotesken immer wieder dort zu tun, wo das Leibliche und damit die natürlichen, primären Bedürfnisse des Menschen zum Vorschein kommen – alles, was sich an der Grenze zwischen Individuum und Umwelt befindet, kann als grotesk gedeutet werden. Überall, wo es zu einem Austausch zwischen dem Körper und

seiner Umwelt kommt, wo das Leibliche seine Grenzen zu überschreiten versucht, entsteht Groteskes:

Die wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes, sozusagen die Akte des Körperdramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib – alles das vollzieht sich an den Grenzen von Leib und Welt, an der Grenze des alten und des neuen Leibes.¹⁷

In diesem Sinne kommt Bachtin mit seiner Theorie dem französischen Philosophen Henri Bergson sehr nahe. Dieser weist in seinem Beitrag *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* auf die Beziehung zwischen Körperlichkeit und Komik hin. So zum Beispiel erweckt der Schüchterne den Eindruck eines Menschen, dem der Körper lästig geworden ist und der sich nach einem Ort umsieht, wo er diesen deponieren könnte.¹⁸ Bergson unterstreicht die Tatsache, dass der tragische Gehalt einer Situation gefährdet wird, sobald die Körperlichkeit in den Vordergrund tritt:

Sobald man sich mit dem Körper beschäftigt, ist eine Infiltration der Komik zu befürchten. Deshalb sollen die Helden einer Tragödie weder trinken noch essen noch sich wärmen, ja sich womöglich nicht einmal setzen. Sich mitten in einer Triade setzen hieße sich erinnern, daß man einen Körper hat.¹⁹

¹⁷ Ebd., S.17

¹⁸ Vgl dazu Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, 1988, S.40

¹⁹ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über*

¹⁵ Ebd., S.15-16

¹⁶ Ebd., S.15

Michail Bachtin unterscheidet zwei Formen der Groteske im 20. Jahrhundert: der modernistischen – in der Tradition der Romantik (die Kayser bevorzugend berücksichtigt) – und der realistischen Groteske – in der Tradition des volkstümlichen Lachens und des Karnevals. Der russische Literaturtheoretiker verweist auf Kayser und stellt fest, dass das Groteske um einen Teil amputiert wird, wenn man ihm seine befreiende Funktion verkennt. Kayser kennt kein fröhliches Lachen, glaubt mit Recht Bachtin, für ihn ist alles düstern, Schrecken erregend, unheimlich. Stattdessen sind im mittelalterlichen Denkselbst dem Tod komische Elemente eigen, da der Tod zu der Zeit als eine neue Etappe, symbolisch als Erneuerung des Lebens und als Verjüngungsmöglichkeit, als Rückkehr zum Goldenen Zeitalter galt.

Weiterhin erklärt Bachtin, wie sich das Leben des mittelalterlichen Menschen zwischen der offiziellen Leidens- und Bußeethik und dem ernsten Ton des kirchlichen Diskurses auf der einen Seite, und dem befreienden kompensatorisch-erheiternden Karneval auf der anderen Seite abspielte, denn „das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor.“²⁰

Das Groteske ist die Gestaltung des „Es“. Kayser versteht das „Es“ jedoch weniger im Freudschen als im existenzialistischen Sinn, und sein „Es“ ist eine fremde, unmenschliche Macht, die über die Welt, die Menschen, ihr Leben und ihre Handlungen regiert. Deshalb spielen bei Kayser das Motiv der Marionette und das Motiv des Wahnsinns eine so wichtige Rolle. In Wirklichkeit bedeutet das Groteske sowie das Lachen

aber eine Möglichkeit sich von inneren Ängsten zu befreien, unterstreicht Michail Bachtin.

Demnach kann man das Lachen als Überwindung der Furcht ansehen, da es die hierarchischen Grenzen für eine bestimmte Zeit lang auflöst. Es ist eine frei zu handhabende Waffe in der Hand des Volkes, die die Kirche nie außer Kraft setzen konnte. Im Karneval wurde alles möglich, alles erhielt einen ambivalenten Charakter: „Der Karneval vereint, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtem.“²¹

In Bachtins interessanten Studie bleiben jedoch zwei Aspekte unberücksichtigt: erstens der Akt des Sprechens, der ebenfalls einen Austausch zwischen Innenwelt und Außenwelt vermittelt und der zwischen Komik und Tragik sich wie ein Seiltänzer hin und her bewegt – es hängt immer vom Inhalt der Aussage ab, ob das Gesagte eine komische oder eher eine tragische Situation hervorbringt – und zweitens der Ausdruck „groteskes Lachen“, der in diesem Sinne als pleonastisch gelten dürfte, da ja das Lachen als solches schon als grotesk gelten würde.

Schlussfolgerungen

Man merkt schon: die Ergebnisse der Untersuchungen zum Thema Groteske weichen stark voneinander ab. Immer wieder kommen neue Aspekte und neue Einstellungen zum Vorschein. Eine Erklärung könnte in der Komplexität dieses Begriffes liegen. Das Groteske bleibt weiterhin ein problematisches Konzept, da ihm im Laufe der Jahrhunderte und im Spiegel der verschiedenen

die Bedeutung des Komischen, 1988, S.40-41

²⁰ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, 1985, S.38-39

²¹ Ebd., S.49

Theorien vom Grauerregenden zum Fremdartigen, Bizarren und Lächerlichen bis hin zum Komischen alles zugetraut wurde. Bei jeder literarischen Strömung, ja sogar bei jedem einzelnen Autor lassen sich eine persönliche, subjektive Auffassung vom Grotesken sowie

neue Kombinationsmöglichkeiten und Verwandtschaften zwischen diesem Terminus und den bedeutungsnahen Begriffen wiederfinden.



Bibliographie:

- Bachtin, Michail (1985): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt Berlin Wien, Ullstein Materialien
- Baudelaire, Charles (1977): *Vom Wesen des Lachens. Und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst*, in: *Sämtliche Werke / Briefe*, Band I, München, Heimeran (S.284-305)
- Bergson, Henri (1988): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt, Luchterhand Literaturverlag
- Fietz, Lothar, Fichte, Joerg O., Ludwig, Hans-Wagner (Hg.) (1996): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Tübingen, Niemeyer
- Hellenthal, Michael (1989): *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen, Die Blaue Eule
- Kayser, Wolfgang (1961): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Hamburg, Gerhard Stalling Verlag, zweite Auflage
- Wilpert, Gero von (1979): *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 6. Auflage

Christian Jürgen Koch

Extras din teza de doctorat cu titlul
De la romanul românesc la filmul cinematografic și de televiziune

Romanul și filmul. Abordări teoretice

Obiectul cercetării noastre fiind romanul, în speță romanul românesc, în raporturile sale cu prelucrările cinematografice, este firesc să ne întoarcem la problema definirii romanului ca specie narativă. Cum, în această accepțiune, romanul este cea mai răspândită dintre toate întruchipările discursului narativ, dispunând de o foarte bogată bibliografie critică și teoretică, teoria romanului fiind cel mai amplu capitol al esteticii narativității, din profuziunea cvasi-inepuizabilă de abordări definitorii pe care le-a provocat, pentru a nu ne pierde în hățișul cu care ni se îmbie și care ne-ar putea copleși, optăm pentru o soluție tranșantă și profitabilă, alegând, din tot ceea ce bibliografia lui imensă ne propune, un proiect sintetic și coerent, descoperit în cercetările profesorului nostru, Mircea Tomuș, asupra temei. Este o încercare

de definire a acestui model atât de greu de definit prin prisma a patru dimensiuni fundamentale: dimensiunea demiurgică, cea problematică, apoi dimensiunea diegetică și, în fine, cea sintetică.¹

Prima dintre ele, dimensiunea demiurgică, are în vedere raportul complex care funcționează între termenul auctorial al romanului și produsul finit al acestuia. Este vorba de un raport între eul auctorial/referențial și spațiul intern/extern al romanului, pe de o parte, iar, pe de alta, de diferitele dimensiuni de confundare/limitare între autor, dar și cititor, sau critic și existența interioară/exterioară a cărei imagine romanul o reprezintă; între aceste tendințe, există unele de definire cantitativă, prin extensiune/limitare,

¹ Mircea Tomuș, *Luntrea lui Caron ca roman al concretului autobiografic, istoric și geografic*, în *Meridian Blaga*, V, tom 1, literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, pp 245

după cum există și tendințe de coerență și unificare, apoi forțe de automișcare și autodefinire pe fragmente și în întreg, ca și starea fluidă care caracterizează narativitatea romanescă, prin aspecte de fragmentarism și pluralitate, o anume tensiune de deschidere a închiderii cât și una de avansare și retragere a principiului auctorial. Sunt aspecte ce caracterizează statutul termenului auctorial în modelul romanes, într-o foarte clară diferență de statutul aceluiasi termen în cadrul modelului liric, spre exemplu, pentru care funcția acestui termen se exercită pe cu totul alte coordonate.

Dimensiunea problematică a romanului completează acest prim set de trăsături; în roman, spre deosebire de alte modele literare și chiar narative, dimensiunea problematică este deschisă spre libertatea totală, fiind, cu toate acestea, închisă în propriul ei program. Aici intră conținutul, materia romanesă propriu-zisă, substanța lui pur epică, cu determinările ei cantitative, conturul ei unitar, coerența, dar și încheierea, finalitatea ei; apoi treptele succesive prin care se realizează, printr-o anumită gradare, prin mijloace specifice artei narative adaptate la cerințele specifice romanului.

Dimensiunea diegetică ar consta în mișcarea proprie a fluxului narativ de ansamblu, dar și în mișcarea actanților, împreună cu semnificația întâmplărilor pe care romanul le cuprinde.

În fine, dimensiunea simfonică prevede atât construcția simfonică a celulei narative a romanului, cât și armonia/dizarmonia ei pe grupuri și ansamble. Există o serie întreagă de norme ale orchestrării care pot fi surprinse în funcționarea lor în roman, precum norma contrastului, a similitudinii, norma contrastului atenuat/accentuat ca și cea

a similitudinii atenuate/accentuate; ar mai fi norma seriilor liniare, gradate sau paralele, precum și a celor mixte. Toate se cumulează în armonia întregului, care însumează și împlinește dimensiunea simfonică a arhitecturii romanești.

Luând, acum, modelul filmului artistic de cinematograf, care este, cel puțin în liniile lui mari, tot un model narativ, nu este dificil de recunoscut că această schemă abstractă i se potrivește aproape fără nici o excepție. Începând cu dimensiunea auctorială, spre exemplu, care pare a pune, pentru film, în raport cu romanul, cele mai mari dificultăți, în lipsa acelui discurs vorbit la persoana I care ilustrează cel mai fidel angajarea auctorială. Dar filme „povestite” la persoana I sunt destule, unele chiar cu un text narativ explicit și coerent; pe de altă parte, în roman, dimensiunea auctorială nu se exprimă numai prin dicteul subiectiv; nici cel mai rece și obiectiv roman nu scapă acestei reguli a implicării auctoriale, mijloacele discursului fiind doar altele, în acest caz, de-personalizate. Dar nu s-ar putea spune, despre *Comedia umană* a lui Balzac, ori despre *Război și pace*, al lui Tolstoi, că, în ciuda aparenței de relatare distanțată, care îmbracă, uneori, chiar haina textuală a unui proces verbal, a unei cronici sau a unui tratat de istorie, că nu reprezintă altceva decât câte un lung poem, o amplă confesiune mascată în dosul imaginilor aparent obiective cu care ne captează interesul primordial și de minimă adâncime al lecturii? Orice roman poartă în sine, topită, uneori, până la nerecunoaștere sau chiar și până la discurs polemic cu ego-ul auctorial, ființa cea mai intimă, personalitatea întreagă și reală a autorului său. În același fel, în ciuda aparenței de răceală și distanțare a imaginilor vizuale și chiar în ciuda constituirii termenului auctorial din mai multe persoane: regizor, scenarist, alți eventuali colaboratori, fiecare

film poartă, topită în sine a sa ascunsă, ființa autorului său, fie că este o persoană sau un grup de persoane cu vederi și idealuri estetice comune.

Dar nici dimensiunea problematică nu are altfel de statut în film; deschiderea problematică a cinematografului spre libertatea totală este unul din principiile lui absolute de existență, iar închiderea în propriul program este o fatalitate de care trebuie să asculte pentru a nu se dizolva în neant. Substanța pur epică și determinările ei cantitative, conturul ei unitar, coerența, încheierea și finalitatea sunt mai mult decât simple caracteristici sau calități ale filmului, adevărate norme care îl definesc și îi reglează identitatea. Treptele succesive, apoi, gradarea și mijloacele specifice sunt mai mult decât simple auxiliare, reprezentând adevărate valori ale artei cinematografice.

Aproape de prisos a mai verifica, în continuare, potrivirea celorlalte dimensiuni ale modelului romanesc, așa cum le-a desenat sursa după care ne ghidăm, cu substanța reală și intimă a filmului de cinematograf. Cel puțin dimensiunea diegetică sare în ochi, încă de la prima vedere, producțiile cinematografice, chiar și cele de o mai slabă rezistență, fiind, am putea spune, dependente de această dimensiune și componentele ei. Un film fără mișcare proprie este un non sens, după cum un non sens este și un film fără mișcarea actanților și suita proprie de întâmplări, al căror coeficient de semnificație conferă, de fapt, și parte importantă din coeficientul lui valoric. Dacă, după cum am văzut, romanul și filmul se suprapun atât de mult prin schemele lor de principiu, nu înseamnă, desigur, că romanul este film, iar filmul roman. Nici, cel puțin, că transpunerea unuia în celălalt ar fi o simplă chestiune de translație mecanică. În fond, suprapunându-se atât

de apropiat prin schema lor de principiu, care nu este altceva, totuși, decât un desen abstract, o ecuație transcrisă în termeni specifici, romanul rămâne roman, iar filmul rămâne film. Ceea ce înseamnă că nu componentele proiectului lor narativ abstract le deosebesc și le stabilesc identitatea proprie fiecăruia, ci altceva. Iar acel altceva este, cu termenul cel mai simplu și cuprinzător, totodată, limbajul.

Problema este, de fapt, una de suprapunere a mai multor limbaje. Avem, mai întâi, la un prim nivel, un limbaj narativ abstract, acela al celor patru dimensiuni: auctorială, problematică, diegetică și simfonică, un limbaj comun pentru ambele modele narative, și pentru cel literar, și pentru cel cinematografic. După care, la un alt nivel, avem câte un limbaj specific, care traduce, am putea spune, în altă limbă, deci în alte semne, în altă semioză, limbajul narativ, semioza narativă de bază. Romanul face transpunerea în semioza lingvistică de obște, comună, în ceea ce numim, în mod obișnuit și curent, *limbă* și are variantele naționale și regionale cunoscute. Filmul, pe de altă parte, realizează această transpunere a semiozei narative primordiale, abstracte, în semioza imaginilor, în ceea ce se numește limbajul imaginilor; cinematografice, desigur.

Omul comun nutrește iluzia liniștitoare că ar cunoaște natura, identitatea limbajului său lingvistic; nici specialiștii altor domenii și nici chiar bună parte din cei ai științei lingvistice propriu-zise nu sunt scutiți de această liniștitoare, în fond, iluzie. Pe de altă parte, cercetările pozitive și căutările de natură general filosofică în această direcție, a naturii și identității limbajului lingvistic, sunt destul de bine cunoscute unui cerc mai restrâns, e drept, de specialiști. Pentru scopul pe care ni l-am fixat în teza noastră, considerăm că nu este nevoie să înaintăm dincolo de limitele

acestei iluzii; pentru așezarea noastră teoretică, o înțelegere a limbii vorbite, a limbii din cuvinte, a limbii lingvistice, de calitate și extensiunea înțelegerii comune aproape că este suficient; o critică a teoriei limbajului ni se pare de prisos. Ceea ce ne pare, însă, absolut necesar, în acest moment al studiului nostru, este să evidențiem faptul că abordarea limbajului lingvistic, din perspectiva înțelegerii comune, ne poate arăta suficient de convingător că această înțelegere comună a acestui strat sau fel al limbajului a orientat cercetările critice în aproape toate domeniile științelor umaniste și, mai ales, în cel al științei literaturii, spre o anumită zonă problematică dominată, cu precădere, dacă nu chiar în mod absolut, de semnificații; iar dintre semnificații, partea leului, ca să spunem așa, a revenit celor general umane: religioase, filosofice, morale, sociale, istorice, politice; mai în urmă, etnografice. De la Bergson și discipolii săi încoace, psihicul uman a căutat primplanul; Freud și școala lui au adus în față domeniul inconștientului, cu depozitele sale ascunse de mecanisme specifice, precum refulări, complexe, compensații. Structuralismul s-a preocupat de o anume formulă cvasi-matematică a organizării intime a fenomenului. Semiotica a urmărit funcționarea specifică a semnelor. Și așa mai departe. Vrem să spunem, prin aceasta, că rareori această știință a coborât în zona mecanismelor particulare a fiecărui model literar în parte, critica literară fiind, în cea mai mare parte a ei, o critică de generalități mai mult sau mai puțin aplicabile fiecărui fenomen în parte.

Nici critica filmului nu a debutat și nu a continuat, în fluxul ei cel mai substanțial și mai vizibil, altfel și pe alte cărări. Bună parte din critica cinematografică, cel puțin din cea adresată marelui public, nu numai în România, s-a mulțumit să fie o critică literară, cel mult general culturală

și sincretic-artistică, aplicată asupra filmului. În această perspectivă, intenția de a cerceta raportările filmului, în speță ale celui românesc, la literatură, cu precădere la roman, chiar și numai în virtutea inerției, se vede îndrumată către o astfel de abordare generală și generalizantă. Și totuși, particularitățile evidente ale procesului destul de complicat, chiar dacă facil, la prima vedere, de transpunere cinematografică a unor cunoscute opere literare, mai precis: romane românești, poate ascunde, în cutele lui intime, aspecte de detaliu care să ne depărteze de la această privire de la distanță și considerare în ansamblu. În fond, ceea ce reprezintă o ecranizare a unui roman este un laborios proces de echivalență, de transpunere dintr-un limbaj în altul și care, prin forța lucrurilor, este obligat să coboare în zona concretă și precisă a amănuntului primordial, a celulei de bază a produsului artistic, fie el model original sau produs finit. Astfel încât, prin această de-construcție și re-construcție pe care o impune, nu numai o presupune, ecranizarea, fiecare obiect artistic este de așteptat să-și scoată la iveală, să-și trădeze câte ceva din secretele compoziției și mecanismului său intim.

Aceasta fiind ținta de principiu a întreprinderii noastre și cum putem considera că mare parte din problemele limbajului lingvistic ca și din acelea ale actului critic, ale hermeneuticii dezvoltate pornind de la acest limbaj sunt îndeajuns de cunoscute, ca să revenim cu o privire amănunțită asupra lor, ne rămâne să ne interesăm de ceea ce considerăm emisfera mai umbroasă a cercetării noastre, limbajul cinematografic ca modalitate de expresie mai puțin familiară, cel puțin în subtilitățile ei de detaliu, publicului larg.

Cum și în această temă bibliografia ajutoare este, totuși, destul de bogată și

cum de ceea ce are nevoie proiectul nostru de cercetare nu este o critică a diverselor teorii asupra limbajului cinematografic, ne putem sprijini, și de această dată, pe un singur sau, cel mult, două, în orice caz, pe mai puține repere, care să ne dea acel minim de siguranță care să ne susțină logica de urmat în cercetare.

Fiind vorba, deci, de limbajul cinematografic, alegem un studiu chiar cu acest titlu, *Limbajul cinematografic*, al specialistului francez Marcel Martin, reprezentant al celei mai prestigioase, poate, școli de estetică a filmului, școala franceză, apărut în varianta originală în 1955, iar în traducerea românească în 1981. Prefațatorul ediției românești, cunoscutul om de film Florian Potra, avertizând asupra unor posibile scăpări sau insuficiențe, subliniază, totuși, evidenta utilitate a contribuției cineastului francez, constând din teze etern valabile, cum ar fi „credința nestrămutată a lui Marcel Martin într-o 'gramatică normativă a filmului'”, „o experiență pragmatică de cinefil împărtășită tuturor celor care vor să se inițieze în 'lectura' analitică a produselor și operelor celei de a șaptea arte, - adică o reală contribuție la 'alfabetizarea' cinematografică a unui strat de spectatori și cititori destul de întins, care e deprins totodată cu elemente de 'morfologie', 'sintaxă' și 'stilistică' a filmului [...]”. Deși operând în principal cu modele clasice ale cinematografei mondiale, această carte, spune prefațatorul român, „nu este nicidecum o carte inactuală: ea corespunde într-un fel acelor clasice tratate de anatomie pe care studenții în medicină le caută cu asiduitate tocmai pentru factura lor transparent descriptivă și sistematică

[...]”² Adică, nădăjduim noi, tocmai de ceea ce avem nevoie, într-o cercetare ca a noastră, care urmărește raportările a două importante arte pornind de la general spre particular și interesându-se, în principal, de valorile lor consacrate, înscrise tocmai în acea perioadă istorică pe care o are în vedere și cineastul francez.

Concepția lui Marcel Martin cu privire la limbajul cinematografic se bazează pe convingerea că filmul a fost, de la începuturile lui, o artă, chiar și în primele lui manifestări care au fost „uimitor de fotogenice. Caracterul cvasimagic al imaginii filmice apare astfel cu deplină claritate: camera de luat vederi creează cu totul altceva decât o simplă dedublare a realității.” Ca și pictura, care s-a aflat în serviciul magiei, „Mai întâi spectacol filmat sau simplă reproducere a realului, cinematograful a devenit, încetul cu încetul, un *limbaj*, adică un mijloc de a nara și de a transmite idei [...]”. Drept urmare, continuă autorul studiului, acesta „își propune să demonstreze că filmul este un *limbaj*, analizând numeroasele *procedee de expresie* pe care le folosește cu o pricepere și o eficacitate comparabile cu acelea ale limbajului verbal.”³ În sprijin, cineastul francez convoacă nume importante ale artei filmului într-un pasaj pe care îl reproducem în întregime: „astfel, pentru Jean Cocteau '*un film este o scriere în imagini*', în timp ce Alexandre Arnoux consideră că '*cinematograful este un limbaj al imaginilor, cu vocabularul, sintaxa, flexiunile, elipsele, convențiile,*

² Marcel Martin, *Limbajul cinematografic*, Prefață de Florian Potra. Traducere de Matilda Banu și George Anania, București, Editura Meridiane, 1981, p. 7. Tema și la Bela Balazs, *op. cit.*, și la John Howard Lawson, *Film și creație. În căutarea unei structuri și a unui limbaj audio-vizual*, Traducere din limba engleză de Laura și Dorian Costin, București, Editura Meridiane, 1968.

³ Id., *ib.*, p. 19.

gramatica lui'; și Jean Epstein vede în el 'limba universală' și Louis Delluc afirmă că *un film bun este o teoremă bună*.⁴ Întâmpinând și demontând câteva aserțiuni contrare acestei teze, Marcel Martin continuă: „Odată cu filmul, apar și vorbesc ființele și chiar lucrurile: nici un mediator între ele și noi, confruntarea este directă. Semnul și lucrul pe care acesta îl semnifică sunt una și aceeași ființă. Avem de gând să utilizăm ca argument acest lucru pentru a afirma că filmul este un limbaj, mai ales dacă ne dăm seama că astfel sunt suprimate ambiguitatea și imprecizia care au făcut din limbajul vorbit un paravan între lucruri și noi, chiar o prăpastie între oameni. Cuvintele, care sunt semne, sfârșesc, din degradare în degradare, prin a nu fi într-adevăr decât simple forme goale, absolut goale, sau cel puțin sunt deschise oricărui conținut, atât de variate sunt accepțiunile pe care le pot căpăta la diverși indivizi. Dimpotrivă, imaginea filmică [...] este absolut precisă și univocă, cel puțin prin ceea ce reprezintă, dacă nu și în prelungirile ideologice pe care le implică la fiecare spectator. Este clar, deci, că limbajul filmic, bazat pe *imaginea-idee*, e mult mai puțin echivoc decât limbajul vorbit și, datorită rigorii sale, ne duce cu gândul la limbajul matematic [...]”. Drept urmare, anunță autorul citat, „Obiectul precis al acestei lucrări este să întreprindă un recensământ metodic și un studiu detaliat al tuturor procedeelelor de *expresie* folosite de cinematograful [...]”⁵

Pentru a ne face o idee mai precisă despre elementele concrete care compun și determină calitatea de *limbaj* a producției cinematografice, putem spicui câțiva termeni din sumarul studiului pe care îl folosim. Astfel, autorul francez vorbește despre *cadraj*, *diferite tipuri de planuri*,

unghiurile de filmare, *mișcările de aparat*, *iluminat*, *costume*, *decoruri*, *culoare*, *jocul actorilor*, *elipsele de structură*, *elipsele de conținut*, *racorduri de ordin plastic*, *racorduri de ordin psihologic*, *metafore*, *simboluri*, *zgomote*, *muzică*, *bazele psihologice ale montajului*, *funcțiile creatoare ale montajului*, *tabele de montaj*, *montajul ritmic*, *montajul ideologic*, *montajul narativ*, *profunzimea câmpului*, *diferitele tipuri de dialoguri*, *visul*, *visarea cu ochii deschiși*, *amețeala*, *leșinul*, *halucinația*, *moartea*, *spațiul diversele structuri temporale ale povestirii*, *trecut și viitor*.

Am apelat la formula de manual a sursei pe care am folosit-o mai sus, pentru a clarifica și apoi a lumina cât mai distinct componentele mari ale unei probleme fundamentale și, am putea spune, de o extremă tehnicitate, ale problemei limbajului cinematografic, care, însă, nici pe departe nu par a fi atât de simple pe cât le arată cartea cineastului francez.⁶ Nefiind o teză despre acest fel de limbaj, ci una despre un anumit segment al literaturii române în raport cu arta filmului, raport mijlocit printr-un transfer de limbaj, socotim util să mai oferim un reper, un alt unghi de vedere asupra limbajului cinematografic, mai specializat și oarecum mai eseistic, pe care îl putem descoperi în foarte frumoasa carte despre cinematograful scrisă de Cristina Nichituș, *...Cu diligența prin Pădurea de fagi...*, din care selectăm un anumit punct de abordare a problemei: „În faza sa de 'mare conștiință', cinematograful și-a propus și se propune ca un 'ideal de limbaj'; există o ideală continuitate între Bresson, pentru care cinematograful este o 'scriitură' nu un spectacol, și Eisenstein, când susține că așa cum scrierea hieroglifică este unirea a două semne, a două ideograme

⁴ Id., ib., pp. 19-20.

⁵ Id., ib., pp. 21-22.

⁶ Tema și la Bela Balazs, *op. cit.*, și J.H.Lawson, *op. cit.*

(ureche+ușă=ascultare; gură+pasăre=a cânta), cinematograful este o combinație intelectuală de imagini, combinație care dă loc unui anumit limbaj.⁷⁷ Și, mai departe: „Caracterul intim al percepției cinematografice coincide cu faptul că vedem filmul ca pe un semn (Eichenbaum), iar semnul e cadrul, elementul primar al filmului, care mai mult indică obiectul decât să-l investească cu un anumit sens figurat.

Lucrul – obiectul (optic sau acustic) – transformat în semn, constituie materialul cinematografic specific, afirmă Roman Jakobson. «Pars pro toto», acesta e pentru Jakobson metoda fundamentală prin care cinematograful transformă lucrurile în semne.⁷⁸

Fiecare fenomen al lumii exterioare se transformă pe ecran în semn, semnul și lucrul semnificat nu sunt unite odată pentru totdeauna, raporturile lor fiind dialectice, într-o continuă transformare și modificare.

Întrebându-se retoric dacă cinematograful este cu adevărat o artă de sine stătătoare și unde este specificitatea sa, cu ce materiale se elaborează această artă, Kulesov considera că materialul cinematografic este alcătuit din lucruri reale, iar pentru Delluc până și omul în cinematograful nu este decât un detaliu, o fărâșă din materia lumii. Practic nu există contradicție între teza ‘cinematograful operează cu obiectul’ și ‘cinematograful operează cu semnul’. Cine vede în aste o antinomie, susține Jakobson, respinge cea de a doua teză dată de natura semiologică a artei, adică nu recunoaște cinematograful ca artă.⁹

„În artă, tocmai cinematograful a fost cel care a revelat în mod limpede și decisiv nenumăraților spectatori că limbajul său e doar unul din posibilele sisteme

semiologice, afirmă același Jakobson, care consideră lingvistica drept o componentă a semioticii – cinematograful îl interesează și-l pasionează ca un sistem de semne deosebit de important și nu și-ar putea imagina o activitate semiotică care să nu implice sau să excludă cinematograful.

Nu intervenția lingvisticii și a semiologiei poate garanta o cercetare cu caracter științific asupra cinematografului, afirma Passolini în 1966, dar pentru a defini mai exact ce este cinematograful ca limbaj, este absolut necesar să ne referim la datele lingvisticii, declara în același an Christian Metz, întrucât lingvistica a devenit, într-un anumit sens, o *știință pilot* în complexul științelor umaniste. De Saussure considera că a făcut progrese revelatoare prin metodele sale stabile și riguroase, ce tind să fie aplicate într-o direcție tot mai vastă, numită în general *semiologie*, care caută să studieze diferitele limbaje, unde și cinematograful ocupă un loc foarte important, cu totul altul decât în limbajul verbal ori celelalte.”

Considerații foarte utile și interesante găsim, în același eseu, despre problemele stilisticii cinematografice. Cităm din nou: „Stilistica, atât cea lingvistică cât și cea estetică, se înrudește foarte de aproape cu sintaxa. Un creator de cinema se folosește atât de limbaj cât și de stil în construcțiile și înlănțuirile de imagini din propoziții și fraze – definindu-și, cu vremea, stilul său propriu, propria poetică. Se poate spune că stilistica, în sensul larg, nu este decât un aspect al sintaxei, după cum sintaxa, la rândul ei, poate fi considerată o derivare a stilisticii (vezi Vossler, care concepe stilistica altceva decât Bailly, în sens estetic).

Stilistica este o sintaxă afectivă, iar sintaxa o stilistică intelectuală. Topica frazei cinematografice este, în alcătuirea ei gramaticală aplicată la un limbaj personal, o stilistică personală, o poetică proprie. Stilul fiind individual și afectiv, aparține

⁷⁷ Cristina Nichituș, ...cu *Diligența prin* Pădurea de fagi..., [București], Editura Media On, f.a., p. 34.

⁷⁸ Id., ib., p. 36.

⁹ V. și E. Lindgren, *op. cit.*, E. Faure, *op. cit.*

unui singur om, celui care l-a creat și se perfecționează de-a lungul întregii creații, întrebuintarea ‘formulelor stilistice’ luate din alte opere neavând nimic comun cu creația individuală.”¹⁰

În fine, raportul dintre *semnificat* și *semnificant* este cu totul deosebit în limbajul cinematografic, față de limbajul verbal, în care „Semnificatul care nu motivează semnificantul [...] se datorează faptului că există mai multe limbi în lume, unui aceluiași semnificat corespunzându-i mai mulți semnificanți, potrivit cu idiomurile, ceea ce confirmă faptul că fiecare din acești semnificanți e pur convențional.”¹¹ Pe când, „Fiind un ‘limbaj universal’, într-un film, alegerea elementelor semnificante e motivată de semnificatul pe care dorim să-l comunicăm.[...] Numai că semnificația unui film nu se reduce la sensul său literal – «denotația»; trebuie să treacă la definirea *sensului secund* sau simbolic sau de prelungire a cadrelor și a filmului – «conotația».”¹² „Caracteristica comunicării cinematografice nu este o impresie de realitate, o transcriere a realității «tel-quel», ci o realitate prescurtată, de unde necesitatea lărgirii și revoluționării noțiunii de limbă, în sensul că trebuie să acceptăm existența «scandaloasă» a

unei limbi fără dublă articulare, pe care Passolini o stabilește în cinematograf: unitatea minimă a unui film nu este cadrul, ci diferitele obiecte reale care îl compun.” „La fel cum monemele sau cuvintele sunt alcătuite din foneme de la care pleacă dubla articulare a limbii, cadrele se compun din cineme. Orice limbă are o articulație particulară; cuvintele unei limbi nu au o echivalență exactă într-o altă limbă, fapt care nu contrazice noțiunea de limbă cinematografică, fiindcă cinematograful este o limbă internațională sau universală, unică pentru cine o folosește, neexistând fizic, practic, posibilitatea de a confrunta limba cinematografului cu o altă limbă a cinematografului.”¹³

Acestea fiind clarificările teoretice pe care le considerăm absolut necesare și, sperăm suficiente, pentru a lumina, măcar în mare, raporturile între cele două modele ale procesului care ne interesează, romanul (românesc) și, respectiv, prelucrările lui filmice, pentru cinematograful sau televiziune, ne putem socoti așezați pe un teren suficient de ferm pentru a trece la obiectivul principal pe care ni l-am propus, analiza unor importante romane ale literaturii române în raport cu versiunile lor ecranizate.

Continuare într-un număr viitor

¹⁰ Cristina Nichituș, *op. cit.*, pp. 38-40.

¹¹ Id., *ib.*, p. 40.

¹² Id., *ib.*, p. 41.

¹³ Id., *ib.*, p. 42.

Bibliografie:

- Carabăț, Dumitru. *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, [București], Editura Fundației RO, f.a
- Martin, Marcel. *Limbajul cinematografic*, Prefață de Florian Potra. Traducere de Matilda Banu și George Anania, București, Editura Meridiane, 1981
- Nichituș, Cristina. *...cu Diligența prin Pădurea de fagi...*, [București], Editura Media On, f.a.
- Pudovkin, V.I.. *Despre arta filmului*, [București], E.S.P.L.A. – Cartea Rusă, [1959]
- Tomuș, Mircea. *Luntrea lui Caron ca roman al concretului autobiografic, istoric și geografic*, în *Meridian Blaga*, V, tom 1, literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005

Mirella Nedelcu Patureau, PhD

What Has Become of the Avant-gardes of Yore?

Eugene Ionesco, Face to Face with Theatre Criticism, or Several Time-traveling Techniques

The article discusses the critical reception of Eugen Ionesco's plays in France, during the fifties and the sixties, referring us to several theatre reviews which clearly reflect the reactions provoked by the playwright at that time. The author begins by pointing up Ionesco's reputation as an outspoken literary critic, which he had gained in Romania before his

debut as a playwright in France. Mirella Patureau further surveys the main critical perspectives on Ionesco's plays in the fifties—the years of fierce struggle and terrible insult—and goes on to show how the sixties marked a major change in the critical reception of the playwright's work, the general trend being towards classicization.

Key words: Eugene Ionesco, theatre of the absurd, play, critical reception, review.

Daniela Magiaru, PhD

Eugene Ionesco – a Short History of Critical Reception

The Critical Reception of Eugene Ionesco's Drama in the Francophone World during the Sixties

The paper traces the history of the critical reception of Ionesco's plays in the French speaking world during the sixties, analyzing the first productions and the immediate critical reactions they met with. The author further surveys, in chronological order, the main strands in

the Romanian reception of Ionesco's texts, identifying elements (language, techniques of character construction, aesthetic categories) that make up a recognizable pattern (the "Ionesco pattern") which has been offered as a model and which established a new theatrical paradigm.

Key words: Eugene Ionesco, new theatre, theatre of the absurd, critical reception, anti-theatre, language, character, aesthetic categories, scenery, theatrical paradigm.

Ion M. Tomuş, Assistant Professor, PhD

The Bald Soprano: the Picturesque and the Naïve

The article discusses Eugene Ionesco's first play from a new perspective, which casts a fresh light on the text by focusing on elements of naïve art and on what the author identifies as "the picturesque" in Ionesco's drama. The critical investigation lays special emphasis on the geographical

component and its peculiarities, as well as on the characters' incapacity to communicate. The author concludes that *The Bald Soprano* can also be approached as an *ars poetica*, since it contains elements that the playwright develops in his later work.

Key words: Eugene Ionesco, *The Bald Soprano*, picturesque, naïve, anti-play, absurd.

Giorgio Strehler

The Four Citadels of Art Theatre

The article contains the last conference speech made by Giorgio Strehler at Vieux Colombier Theatre, reproduced by George Banu. Starting from the historical context of the 20th century, the director focuses his discourse on the four major exponents of art theatre – Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Louis Jouvet and Bertold

Brecht – and their relationship with the theatre, with drama, and with school. The author also evokes his experiences with Jouvet, Copeau and Brecht, and concludes by referring to his own efforts, while working at the Piccolo Teatro, to promote the idea of art theatre.

Key words: art theatre, director, Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Bertold Brecht, actor, Piccolo Teatro, author.

Alexandra Pâzgu, Junior Teaching Assistant

The Death of the Character in Postmodern Theatre. Case Study: Rodrigo Garcia

The article is a fragment from the BA dissertation entitled *The Death of the Character in Postmodern Theatre. Case Study: Sarah Kane, Martin Crimp, and Rodrigo Garcia*, written by Alexandra Pazgu and supervised by Professor Marian Popescu, PhD, in 2008.

In a world where art seeks to offer alternative bits of reality, the character's very existence is imperiled. The author discusses the concept of representation, itself under threat in a chaotic, industrialized, high-tech world, in which

human beings have lost the awareness of their own limitations and ideals. The article traces the history of the concept of dramatic character, describing its evolution from Aristotle to postmodernity. The case study offers an illustration of detheatralized theatre, which is governed by different rules. The dramatic conflict, the narrative, and the characters are here supplanted by poetical structures, pictures, and images, and the actor takes the place of the character.

Key words: theatre, postmodernism, Rodrigo Garcia, character, conflict.

Claudia Maior

The Actor Facing the Impossibility of Total Dissimulation

The article proposes an investigation of the direct or indirect determinism underlying the processes that take place during, before and after a theatrical performance. The author discusses aspects of psychology, sociology, psychiatry, aesthetics, and theatrical anthropology. Her main concerns are to analyze the process of creation and

the creators of theatre, to investigate those aspects of theatre that are less obvious or apparent on stage, those things that we know little about, i.e. the unconscious determinations. To this end, the author uses the interpretive tools offered by theatre criticism, psychoanalysis and aesthetics.

Key words: actor, audience, stage, rule, interdiction, taboo, consciousness, unconscious.

Hanns-Dietrich Schmidt, Professor, PhD

A Discovery: *Orestes* by Euripides

An Obscure Play of Classical Antiquity Revisited

The article proposes a new approach to Euripide's *Orestes*. Starting from the observation that this play is virtually absent from the repertoire of contemporary German theatre, Hanns-Dietrich Schmidt

outlines the plot of the tragedy, as well as the historical context in which it was written, focusing on its innovative elements and highlighting the topicality of the themes it addresses.

Key words: *Orestes*, Euripides, tragedy, character, chorus.

Constantin Chiriac, Professor, PhD

Folk Poetry, a Major Resource for Performance

The article focuses mainly on the author's personal experiences, recounting details of his initiation into folk poetry, and explores various aspects of folk culture and their influence on the spectacular nature of poetry (Ovidiu Barlea, *Romanian Folklore*, and Gheorghe Vrabie, *Folklore*).

The author further discusses the ritualistic dimension of folk poetry, which is also an essential component of any stage performance, and picks out for analysis probably the best-loved Romanian folk ballad, *Mioritza*, in order to illustrate his point.

Key words: folk poetry, folklore, *Mioritza*, utterance, recitation, ritual, performance.

Dan Glasu, Associate Professor, PhD

Ways of Achieving Expressiveness of Theatrical Space in I. L. Caragiale's Comedies

The author of this article discusses theatrical space in terms of how it works on stage. *O noapte furtunoasa* (*Stormy Night*) presents us with a space in (re)construction; *Conu Leonida fata cu reactiunea* (*Mr. Leonida and the Reactionaries*) sets the action in a minimalist scenery (a room in

the suburbs); *O scrisoare pierduta* (*A Lost Letter*) projects a more complex space; and *D'ale carnavalului* (*Carnival Stories*) places the characters in a very special setting, i.e. the masked ball, typically characterized by confusion.

Key words: Ion Luca Caragiale, theatrical space, scenery, carnival, masked ball, expressiveness.

Alina Mazilu

The Evolution of an Aesthetic Concept: the Grotesque

The article traces the evolution of the concept of the grotesque from its origins to the present, focusing on the semantic changes it has undergone through successive literary trends, as reflected in Wolfgang Kayser's fundamental work, *The Grotesque in Art and Literature*. It

also makes ample reference to several seminal texts on the grotesque by authors such as Charles Baudelaire, Henri Bergson, or Mikhail Bakhtin, highlighting the complexity of the term in question and describing the changes in meaning it has undergone from one theory to the next.

Key words: grotesque, laughter, humor, distortion, comic, bizarre.

Christian Jürgen Koch, PhD

Excerpt from the doctoral thesis entitled
From the Romanian Novel to the Cinema and Television Script

The Novel and the Film: Theoretical Approaches

Dr. Koch's study focuses on the relationship between the Romanian novel and its film adaptations. Starting from four fundamental dimensions of the novel (demiurgic, problematic, diegetic, and synthetic), the author explores the connections between these and the film

adaptations of each novel. The article discusses various issues pertaining to the stylistics of the novel, to novel/film criticism, as well as the relationship between signifier and signified in each particular case.

Key words: novel, film, adaptation, cinema, television, script.

■ **Mirella Nedelcu-Patureau**, a Philology graduate of the University of Bucharest, received her PhD in Theatre Studies from the Sorbonne University, Paris, in 1985 (*Intellectuals and Power: the History of a Dispute in Contemporary Romanian Theatre*). Since 1984 she has been a member of the “laboratory” (research unit) for theatre research into the performing arts, part of the National Center for Scientific Research (CNRS), France. She is a specialist in modern theatre, new stagecraft technology, and contemporary Romanian theatre, as well as a theatre reviewer and translator. She has authored numerous articles and scientific studies published in collective volumes by the CNRS publishing house, Paris (*Le Masque. Du rite au théâtre*, 1986, *Ecrire pour le théâtre*, 1995, *Les images sur la scène*, 2004, etc.) and by L’Age d’Homme Publishing House, Lausanne (*Les écrans sur la scène*, 1998); she has written articles on Romanian theatre included in the *Encyclopaedic Dictionary of Theatre*, Paris, Larousse/Bordas, 1995 and 2008. She has translated a number of plays by contemporary Romanian dramatists (Gianina Carbunariu, Nicoleta Esinencu, Alina Nelega, Maria Manolescu, Saviana Stănescu) into French, and important theoretical studies (Jerzy Grotowski, *Towards A Poor Theatre* and George Banu, *Rehearsals and Renewed Theatre: The Century of Stage Direction*) into Romanian (i.e. *Spre un teatru sărac*. Bucharest: Unitext, 1998 and 2009., *Repetițiile și teatrul reînnoit – secolul regiei*, Bucharest: Nemira, 2009.). For fifteen years, she has been writing theatre reviews for the Romanian editorial office of RFI, Paris, and, more recently, the theatre column of the literary magazine *Seine et Danube* (<http://www.seineetdanube-atlr.fr>). She is a member of the Reading Committee of the *Espace d’un instant* Publishing House, MEO (Maison de l’Europe et de l’Orient).

Institutional Affiliation and Contact: the National Center for Scientific Research (CNRS, Paris), Paris III / ENS, Galerie Colbert 2, Rue Vivienne, 75002, Paris, France.

■ **Daniela Magiaru** is a translator, teacher and PR assistant at “Csiky Gergely” Hungarian State Theatre, Timisoara. A graduate of the Faculty of Letters, History and Theology, she received her PhD from the West University of Timisoara in 2008, with a thesis entitled *Dramatic Patterns: Eugene Ionesco, Matei Visniec*. She is a constant contributor to *Orizont* magazine; she has published a number of articles, essays, and interviews in prestigious cultural journals and magazines: *Viata Romaneasca*, *Idei in dialog*, *Aurora Magazin*, *Teatrul Azi*. She is currently at work on a new volume on Matei Visniec’s drama.

Institutional Affiliation and Contact: “Csiky Gergely” Hungarian State Theatre, Timisoara. 2 Alba Iulia St, 300077, Timisoara. danielaboboiciov@gmail.com

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

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

■ **Giorgio Strehler** was a great director and innovator of the European theatre. He directed, with the same brilliance and sophistication, theatre and opera productions alike. In 1947 he founded, with Paolo Grassi, the *Piccolo Teatro di Milano*. He restored a long-forgotten form to the theatre, rediscovering the beauty of *commedia dell'arte*. He emphasized the importance of lighting in stage performances. All the while, he strongly believed in the actor's power to shine on the stage. *Servant of Two Masters* and *The Trilogy of Holiday* by Carlo Goldoni, *The Cherry Orchard* by Chekhov, *El Nost Milan* by Bertolazzi, *Three Penny Opera* and *Galileo Galilei* by Brecht, *The Mountain Giants* by Pirandello, *King Lear* and *The Tempest* by Shakespeare are only a few examples of plays that he turned into successful stage productions, attaining worldwide fame and recognition.

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

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

■ **Claudia Maior** graduated in 2008 from the University of Theatre, Targu-Mures, with a BA in Theatre Studies. She is currently enrolled in an MA program in the Theory and Practice of Cultural Management at "Lucian Blaga" University, Sibiu. She is also working towards a PhD in Drama, with a thesis entitled *Rules, Interdictions and Taboos in Western Theatre*. From 2006 to 2008 she worked as a literary assistant at the Theatre Workshop (the University of Theatre, Targu-Mures) and since 2008 she has been a cultural marketing consultant at "Radu Stanca" National Theatre, Sibiu. She has published articles, theatre reviews and essays in various Romanian magazines.

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

■ **Hanns-Dietrich Schmidt** was born on September 1st, 1955 in Düsseldorf, Germany. He studied theatre, art history and philosophy in Cologne. At the same time he became assistant director and assistant dramatic adviser at the Cologne theatre. In 1979 he moved to Stuttgart, where he worked for six years as leading dramatic adviser at the *Württembergisches Staatsschauspiel*. Between 1985 and 1990 he worked at the theatre in Essen. In 1988 he was appointed professor of dramaturgy and practical theatre at the famous Folkwang University in Essen. From 1996 to 2000 he was vice president of the Folkwang University. Since then he has worked in the Senate, where he has been responsible for international and multi-lingual projects and international exchange. From 1990 to 2003 Hanns-Dietrich Schmidt was dramatic adviser to the Ruhrfestspiele Recklinghausen. He has worked as a guest dramatic adviser in Bochum, Frankfurt, Bremen, Berlin, Düsseldorf, Lausanne, Tashkent, Tel Aviv, Luxemburg and Madrid. His areas of expertise are ancient theatre and the work of Friedrich Schiller. He dramatized the *Iliad* (Düsseldorf 1988) and the *Odyssey* (Bremen/Recklinghausen 1993) by Homer and adapted the plays of the German Baroque writer Casper von Lohenstein for the modern stage. He has organized and supervised international multi-lingual theatre productions with acting schools from all over the world. Since 2004 he has been Head of International Relations in the program “Essen for the Ruhr, 2010 European Capital of Culture.” Since 2009 he has also been vice-president of the Folkwang University, responsible for International Relations and Events.

Institutional Affiliation and Contact: Folkwang University, 39 Klemensborn St., 45239, Essen, Germany. hd.schmidt@folkwang/hochschule.de

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

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

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

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

■ **Alina Mazilu** graduated from the West University of Timisoara with a BA in Philology, but she also studied in Germany, Luxembourg and the Netherlands, as the recipient of several scholarships. She is currently enrolled in a doctoral program at the West University of Timisoara and works as a literary assistant at “Radu Stanca” National Theatre Sibiu. She is a constant contributor to the cultural magazines *Orizont* and *Euphorion*. She has published a number of articles, book reviews, theatre reviews, interviews and translations in various journals in Romania, as well as in German-speaking countries. She has been an editorial assistant on the volume *Rehearsals and Renewed Theatre: The Century of Stage Direction*, edited by George Banu and published by Nemira Publishing House for the sixteenth edition of the Sibiu International Theatre Festival. Since 2009 she has been editor of the *Anthology of Plays* for the reading performances included in the program of the Sibiu International Theatre Festival.

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

■ **Christian-Jurgen Koch** is currently a film and television producer with ARD/WDR, Germany. In 1979 he won first prize in a national drawing/painting competition called “The Romanian Historical Film, Seen Through the Eyes of Pupils”; in 1989 he won second prize in a drama and film competition that was part of the famous *Cantarea Romaniei* National Festival. From 1983 to 1989 he was editor of *Cinema News* at ICJ-Sibiu. Since 1990 to date he has produced a number of television programs for ARD, RTL, SAT1, PRO7, MTV, QVC etc and has been a permanent member of the European Mass-Media Institute in Dusseldorf. In 1996 he graduated from “Heinrich Heine” University, Dusseldorf, and from Ruhr-Universitat, Bochum, with a BA in cinema and television studies.

In 2006 he received his PhD from “Lucian Blaga” University, Sibiu, the Faculty of Letters and Arts, with a study entitled *From the Romanian Novel to the Cinema and Television Script*. Since 1993 he has been one of the sponsors for each edition of the Sibiu International Theatre Festival.

Institutional Affiliation and Contact: ARD/WDR – German television, Department of International Television Productions. 1 Appellhofplatz 56000, Koln, Germany. christian/juergen.koch@wdr.de

CENTRUL DE CERCETĂRI AVANSATE ÎN DOMENIUL ARTELOR SPECTACOLULUI

Membrii fondatori ai CAVAS

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



ISSN 2066 - 8988

