

## Ceva despre Hamlet...

Alexa VISARION•

**Rezumat:** Teatrul, ca și viața, nu este un scop în sine și n-ar putea fi vreodată. El face parte din *a trăi, din a învăța să trăiești*. În orice teatru nu există decât un singur punct în legătură cu care putem fi dogmatici: teatrul nu poate exista în plictis. Trebuie ca teatrul să fie viu pentru a nu fi insuportabil. Dialectica dintre interes și plictis, departe de a fi superficială, e foarte activă, iar întrebarea: „*Ce suscită interesul?*” este într-adevăr profundă. Se pot da ușor răspunsuri teoretice, declarând „*aceasta ar trebui să-i intereseze*”. Din nefericire, foarte adesea – „*aceasta ar trebui*” nu corespunde realității scenei, mulțumindu-ne în final cu „*aceasta ar fi trebuit să-i intereseze, dar...*”

## Commedia dell'arte în lumea contemporană – provocare, spectacol, exercițiu

Lumița MILEA•

**Rezumat :** Influențată de coordonatele vieții cotidiene, cu certitudine și lumea teatrului contemporan trece prin multiple transformări. Teatrul are nevoie de nou, de suflu proaspăt, de subiecte noi. Fără a minimaliza importanța teatrului modern, ci dintr-o slăbiciune pentru Commedia dell'arte, am conturat câteva particularități și trăsături ce dau culoare acestui gen provocator, indiferent de spațiu și timp. Valoarea în viitor, în dubla sa ipostază, de spectacol și spectacol - exercițiu, o va confirma desigur timpul.

Analizând toate acestea din postura de muzician, era firesc să evidențiez importanța muzicii în spectacolul Commediei dell'arte și rolul său de liant ce aduce echilibrul între modernitate și tradiție.

## Dialogul artelor în teatrul contemporan românesc

Laura BILIC•

**Rezumat:** Anii 2000 sunt caracterizați, în România, de o izbucnire a noii dramaturgii. Numeroși artiști de teatru sau voci venite dinafara lui încep să scrie pentru scenă astfel că, *dramaturgii* devin *autori de texte scenice* – artiști de teatru ce se încadrează tendinței actuale a teatrului în Europa, făcând parte din categoria denumită de Bruno Tackels „*les écrivains de plateau*” – „*scriitorii scenei*”. În zilele noastre, scopul tinerilor artiști este unul mult mai larg decât acela de a schimba modul de a face și scrie teatru. De fapt ei își doresc să schimbe lumea în care trăiesc. Spectacolul de teatru contemporan își pierde treptat din specificitate, se contopește cu vizualul, dansul, muzica, tehnologia, devenind un *proiect*. În societatea modernă artiștii nu caută definitivul, iar opera de artă devine astfel, un *work in progress* perpetuu. Astfel se șubrezește o punte de

comunicare – nu una artistică, dar la fel de importantă – cea dintre actualitate și posteritate.

### **Pentru o fenomenologie a intervalului în spectacolul de teatru.**

#### **O analiză semiotică**

Alin Daniel PIROȘCĂ•

**Rezumat:** Teatrul, în complexitatea noțională pe care o asumă, se actualizează, iar în actualizarea aceasta se resimt din ce în ce mai pronunțat tendințele de lărgire a spectrului de performare. A scrie despre teatru conduce inevitabil la a te stabili asupra unui lucru, asupra aceluși atribut care aduce convingerea că în jurul analizei sale chestiunile apreciative devin interesante și oferă premisele pentru o viitoare analiză.

Articolul pe care îl propunem abordează spectacolul de teatru în ambiguitatea cardinală a semnificațiilor, adică în ceea ce numim aici „interval”. Plecăm de la premisa unei teritorializări aproximative a acestui interval, balansând și ameliorând relația centru-periferie, pentru a ne stabili mai apoi la o fenomenalizare a spectacolului, cu o dublă implicație. A pune în relație publicul și spectacolul nu este o noutate, însă dacă semnificația, punct median al acestei relații, se fragmentează în procesul emițător-receptor, nu putem oare gândi posibilitatea intervalului ca refugiu deconstruct al semnificațiilor?

Textul de față susține ideea că dacă ascunderea sensului devine un fenomen în sine, spectacolul va putea fi citit prin medierea acestui interval în care se vor regăsi, în articularea receptării publicului, asocierea codurilor culturale și teatrale.

### **Dialogul artelor în teatrul contemporan. Retorica expresiei în artele plastice și în artele spectacolului**

Răzvan Constantin CARATĂNASE

**Rezumat:** Expresia în artele plastice și/sau în artele spectacolului în perspectivă istorică sau chiar în peisajul contemporan, trebuie să se diferențieze pe o arie extinsă sau redusă prin filtrul perceptibilității și respectiv al esteticii. Dacă am socoti pe un palier redus acele elemente care îi sunt menite în mod curent atunci vom pleca de la premisa că în absența expresiei ne va fi dat un fond cognitiv și exprimabil în egală măsură. Privind retrospectiv asupra acestei teorii empatice au istovit generații la rând de esteticieni cu o sumedenie de pseudoproblematici. Această pledoarie asupra expresiei (fie ea facială, fie ea gestică) într-o conjunctură a artei plastice sau a artei teatrale are însemnătate aparte și bineînțeles statornicește atât receptorul cât și artistul. Vedem totuși că în viața cotidiană expresia are un sens primar fără echivoc, iar mai cu seamă se ia în calcul felul cum tratează și interpretează realitatea un plastician sau un

actor. Să nu uităm că principalele atribute de comunicare sunt însușirile expresive. Calitatea expresivă prezintă o platformă reală și plină de interes pentru plastician sau actor pentru că îi este permisibil acestuia să priceapă și să își talmăcească propria experiență, aceasta nu face altceva decât să contribuie la configurativul formal pe care-l va redija.

### **Simbolistica luminii în piesa *Lait* de Magdalena Barile**

Irina DABIJA•

**Rezumat:** Magdalena Barile este o tânără dar deja apreciată și cunoscută scriitoare de piese de teatru, unele dintre operele sale fiind deja traduse și interpretate în afara Italiei. Piesa sa *Lait* a fost jucată în Italia pentru ca apoi să fie tradusă și pusă în scenă și în Anglia. Simbolistica lumina, anunțată încă din titlu, marchează tot textul, putând fi interpretat ca o metaforă a talentului, a energiei creative cu care este înzestrat fiecare dintre noi, în dozaj și formă diferite. Uneori este atât de evident încât este dificil de camuflat, alteori este atât de firav încât nu se observă. Scopul și modul în care îl folosim ne face să diferențieză de ceilalți.

### **Beckett și Joyce. Reciprocități dialectice**

Alexandra BANDAC•

**Rezumat:** Începuturile literare ale lui Beckett sunt indisolubil legate de prietenia și colaborarea cu James Joyce, conaționalul său stabilit, de asemenea, la Paris, a cărui operă literară o venerază și studiază îndeaproape. Există multe similitudini între opera lui James Joyce și cea a lui Samuel Beckett, dacă ne gândim că acesta din urmă i-a fost, în tinerețe, ucenic și colaborator, prietenia lor rămânând unul dintre argumentele primordiale în studierea dialectică a creațiilor celor doi irlandezi. Însă ceea ce ne interesează în alăturarea critică a unor frânturi textuale ale acestor scriitori este *jonctiunea* tematică și structurală, modul în care Beckett preia și transformă letimotivele recurente din opera joyceană, filtrându-le în mărci proprii ale scriiturii sale.

Deși Beckett se detașează, oarecum, de influența maestrului său prin adoptarea limbii franceze în plăsmuirea textelor sale, dar și prin canalizarea eforturilor creatoare înspre creația dramaturgică, există recurențe joyciene, mai ales în scrierile de maturitate. Critica literară surprinde similitudini tematice, în opera târzie concretizându-se într-o preocupare pentru *limitare*, percepută ca un climax al experienței auctoriale în raport cu opera. Putem vorbi despre opere complementare, în cazul acestor doi autori irlandezi, creațiile lor reprezentând transgresiunea literaturii de primă jumătate de secol al XX-lea de la rigorile

forme și canoanele realismului, existențialismului sau naturalismului impuse de fenomenele mondiale, către conturarea unei viziuni originale, post-moderne.

### **Mihail Sebastian și scrierile intimiste. De la teatralitate la iluzia realității**

Tiberius VASINIUC•

**Rezumat:** Scriindu-și opera, Mihail Sebastian a trebuit să se confrunte cu o lume aruncată în plină devenire istorică, fiind obligat să vadă ceea ce se întâmplă în jurul său, adică să privilegieze privirea și *entelehia* pe care aceasta o însuflețește. Aproape îndrăznim să spunem că doar în acest fel – printr-o teribilă agresare a văzului – Sebastian a avut posibilitatea să reflecte, în scrierile sale intimiste, realitatea contingentă, pentru sine și pentru ceilalți, cu minime efecte literaturizante. Pe de altă parte, textele sebastianiene ne dezvăluie o intenție pur fenomenologică a autorului. Astfel, autorul nu mai folosește condeiul pentru a umple cu sens o stare de fapt sau pentru a transforma ficțiunea cotidiană într-un discurs dramatic semnificativ. Accentul este pus, în cazul său, pe un prezent continuu și pe mesajul ontologic al ideilor, pe mesajul eliberat de constrângerile trecutului sau de aspirațiile viitorului. Astfel, Sebastian lasă evenimentelor totală libertate de a se exprima – *de a se rosti* –, cu toate riscurile și cu toate consecințele „mortifiere” ale deciziei luate. Uneori, autorul atinge zonele unui umor disimulat, în genul celui practicat de Pirandello.

### **„Recuzita” care animă teatrul**

Beatrice VOLBEA•

**Rezumat:** În ziua de astăzi noile spații de joc surprind prin aria de expresie artistică și diversitatea opțiunilor care ajută la apropierea de spectator, eliminând dialogul dramatic și investind actorii ca imagini într-un context în care textul devine un pretext. Ceea ce îi motivează pe creatori în eforturile lor este încrederea în capacitatea de a contribui prin cercetarea artistică la lărgirea domeniului cunoașterii și descoperirea unor noi forme de expresie, apte să redea imaginea lumii contemporane. Arta este un proces, nu un produs, nu o bulă încremenită de spațiu și timp. Toate căutările artistice pornesc de la aceleași neliniști și de la nevoia acută de exprimare de sine, în cadrul noului context, al unei civilizații care ne cuprinde acum pe toți (cinema, film artistic, film documentar, spectacolul modern și contemporan, cultura vizuală și studiile de gen, corp și spațiu, spațiul public, editare video/ videomontaj).

## **Kitsch-ul în teatru. Scurt inventar**

Călin CIOBOTARI•

**Rezumat:** Studiul nostru își propune să răspundă la întrebări precum: Cum se deghizează kitsch-ul în spectacolul de teatru contemporan? Cum se manifestă el în arta actorului și a regiei? Ce forme ia kitsch-ul în universul sonor și vizual al spectacolului? Cum arată actorul-kitsch, regizorul-kitsch, spectatorul-kitsch în lumea teatrului de secol XXI? Mai poate fi kitsch-ul evitat sau lupta cu acest inamic al artei veritabile este definitiv pierdută?

## **Teatrul, în viziunea lui Ionescu: „Nevoia eternă de miracol și oroare”**

Elena-Mirabela MOROȘANU•

**Rezumat:** Un subiect a cărei modernitate fenomenologică se impune de la sine, indiferent de epoca dezbaterii și de orientarea critic-literară a convivilor, care a ars în paginile revistelor de profil și în cadrul întrunirilor de specialitate și ale cărui concluzii se lasă încă așteptate, este reprezentat de dilema: Eugen Ionescu sau Eugene Ionesco? Românul prin naștere (și formație, spun unii) sau francezul prin adopție? Așa cum ne-a obișnuit deja, potrivit formelelor contrariilor care se atrag pentru a se anula reciproc, Ionescu refuză teoriile larg cunoscute despre menirea teatrului, le anihilează și le înlocuiește cu propria sa porționare ideatică despre ceea ce înseamnă teatrul pentru public și, mai ales, care este scopul, menirea acestuia. „Teatrul are, ca orice artă, o misiune de cunoaștere. Nu cunoști maimuțărind, ci adâncind, despărțind, purificând realitățile. (...) Teatrul este o prezență”, spune Ionescu.

## **Nașterea și evoluția metodei stanislavskiene**

Daniela COJAN•

**Rezumat:** Sistemul stanislavskian ia naștere în deplină evoluție a curentului realist. Pornind de la cuvânt, actorul se exprimă prin gesturi, intonații și mimică. Actorul prestanislavskian este dominat de dilentatisme, de „accidente” sentimentale, balanța fiind înclinată spre un joc plin de clișee și meșteșuguri. Poate că cea mai importantă lecție pe care ne-o oferă Stanislavski este că actorul, pentru a ajunge la un personaj verosimil, el trebuie să treacă prin toate stările, senzațiile și sentimentele pe care le necesită construirea personajului. Nu putem omite totuși că Stanislavski concepe o nouă metodă de reprezentare și datorită apariției textelor cehoviene. Pentru a putea da curs noii modalități de scriere atenția trebuia concentrată și pe jocul actorilor, fără a neglija însă partea scenografică. Stanislavski vrea să convingă actorul că pentru a nu truca prezența adevărului, acesta trebuie întocmai ca un pictor sau muzician să se dedice cu toată ființa, „trup și mai ales suflet” procesului de creație.

## **Dialoguri bizare cu regizorul Radu Afrim și scenograful Irina Moscu**

Interviu realizat de Ioana PETCU•

**Rezumat:** Sfârșitul de ianuarie la Iași e ca începutul lui ianuarie. Adică tot foarte frig. Regizorul Radu Afrim repetă la Teatrul Național *Măcelăria lui Iov* de Fausto Paravidino și e însoțit de scenograful său, Irina Moscu. Ei se află la a cincea colaborare după *Detalii naive, total lipsite de profunzime din viața și moartea unor spectatori* (Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara), *Suntrack* (Teatrul Maria Filotti din Brăila), *Între noi totul e bine* (Teatrul Național din București) și *Pasărea retro se lovește de bloc și cade pe nisipul fierbinte* (Teatrul Național Târgu-Mureș).

### **Strigătul delfinului în urechea lui Dumnezeu (sau despre cum poate face teatrul invizibilul, vizibil)**

Monica BROOS•

**Rezumat:** Pornind de la observația că dialogul mijloacelor de expresie specifice diverselor arte ar trebui să aspire la o evoluție spre simbioză în reprezentația teatrală, iau în discuție, din acest punct de vedere, spectacolul cu piesa *Măcelăria lui Iov*, pe un text de Fausto Paravidino, în regia lui Radu Afrim, spectacol a cărui premieră a avut loc la Teatrul Național din Iași. Mă refer la confluența dintre muzică live, interpretare actoricească și imagine video, propunând intertextualități și conexiuni pe care le consider posibile.