



DE GRUYTER
OPEN

COLOCVII TEATRALE

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE
„GEORGE ENESCU”, IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 23 / 2017

EDITURA „ARTES”, IAȘI



DE GRUYTER
OPEN

COLOCVII TEATRALE

Colectivul de redacție:

Redactor coordonator - UNAGE Iași
Conf. univ. dr. habil. Anca-Doina CIOBOTARU
Secretar de redacție - UNAGE Iași
Lect. univ. dr. Ioana PETCU

Redactori

Asist. univ. dr. Ioana BUJOREANU - UNAGE Iași
Dr. Tamara CONSTANTINESCU - UNAGE Iași
Drd. Alexandra Ioana CANTEMIR
Drd. Alexandra BANDAC
Drd. Emanuel Vasiliu
Dr. Irina DABIJA - Redactor traducător autorizat extern
Carmen ANTOCHI - Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

Membri externi:

Andreas ENGLHART – Departmentul de Științe ale Artei al Ludwig-Maximilians-Universität München
Nic ULARU – University of South Carolina, College of Arts and Sciences Theatre and Dance
Matei VIȘNIEC - RFI - Franța
Irina AZEEVA - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia
Boris VLATCHESLAV - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Comitetul de referenți:

Prof. univ. dr. Anca Maria RUSU
Prof. univ. dr. Emilian COȘERU
Cristina RUSIECKI – critic de teatru

Membri fondatori:

Prof. univ. dr. Natalia DĂNĂILĂ
Prof. univ. dr. Constantin PAIU
Prof. univ. dr. Ștefan OPREA
Conf. univ. dr. habil. Anca CIOBOTARU

Revista „Colocvii teatrale” este acreditată CNCS în categoria B și este inclusă în baze de date internaționale precum SCPIO, EBSCO, ICI Journals Master List și CEEOL.

Editura „Artes”, Iași
2016

Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912

ISSN–L 1584 – 4927

Site-ul revistei: <http://www.artes-iasi.ro/colocvii/>

Coperta revistei: *Arlechin*, de Liviu Suhar

Notă: Corectura și conținutul textelor sunt asumate de autorii materialelor publicate.
Drepturile de autor au fost cedate revistei „Colocvii teatrale”.

**DIALOGUL ARTELOR ÎN
TEATRUL CONTEMPORAN**

**DIALOGUE BETWEEN ARTS IN
CONTEMPORARY THEATER**

STUDII

COLOCVII TEATRALE

In memoriam Elena Saulea

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...*”

Cuvinte cheie: William Shakespeare, Hamlet, analiză de text.

Artistul își reprezintă întotdeauna și lumea și pe el însuși.

Shakespeare este cel mai mare magician al contrapunctului dramatic; ceea ce ni se prezintă nu este ritmul simplu al unei singure întâmplări, este în același timp întregul și reflexul ei privit din diferite perspective.

În lumea planetelor - spune Schelling - ritmul este dominant, mișcările lor sunt melodie pură; în lumea cometelor predomină armonia.

Arthur Miller remarcă: „*Un factor decisiv în determinarea stilului este alegerea și întrebuințarea timpului într-o piesă. Concentrarea timpului distruge realismul – grăbirea timpului pune în chip inevitabil în evidență un element al existenței care nu este perceptibil în viață, nici simțit ca o forță echivalentă.*”

Ezitatea lui Hamlet de a răzbuna uciderea tatălui său constituie Sfinxul dramaturgiei moderne.

* Profesor universitar doctor, U.N.A T.C. București

COLOCVII TEATRALE

„Printre toate iregularitățile vulgare care fac până în zilele noastre drama engleză atât de absurdă și barbară sunt de găsit, printr-o bizarerie și mai mare, câteva pasaje sublime, demne de cel mai mare geniu”.

Acestă opinie îi aparține lui Voltaire. Piesa la care se referea era *Hamlet*.

Publicul sec al XVII-lea vedea în *Hamlet* doar un crud meșter al vorbelor și un prinț răzbunător.

Nu se întreba niciodată de ce întârzie atât de mult cu omorârea lui Claudius. De fapt, nici nu dădea vreun semn că acesta ar întârzia în vreun fel.

Oricum, *Hamlet* era un personaj gata făcut: convenționalul „om melancolic” elisabetan. Fără nici un dubiu, mulți dintre spectatorii care vedeau pentru prima oară noua versiune a vechii piese, nu credeau nimic altceva decât că Shakespeare a reușit să strice o poveste bună cu omoruri și răzbunări, pentru a adăuga prea multe ... vorbe.

În sec. al XVIII-iea, când începe să se acorde o mai mare atenție, *Hamlet* era încă un prinț activ, cu o datorie de împlinit, care, la momentul potrivit, va fi îndeplinită cu succes.

Drama elisabetană era construită pe vigoarea și frumusețea cuvântului. Putem presupune că simpla lui rostire era în sine un lucru splendid, comparabil cu bel-canto-ul sau cu virtuozitatea unui pianist.

Se credea chiar că nici un actor, fie el viu sau mort, nu ar fi potrivit în acest rol.

Shakespeare, desigur, vroia „Artă”; și are câteva tentative în acest sens: ceva din *Hamlet* putem întrezări în *Romeo*, în *Richard III*, ca să nu-l mai punem la socoteală pe Jaques „melancolic”; iar fără „melancolia” lui, *Hamlet* nu ar mai fi fost *Hamlet*.

Shakesperologii încep să devină conștienți de complexitatea eroului, încep să-i cântărească nehotărârea și nebunia, fie ea asumată sau reală.

Studiile destinate protagonistului devin și ele din ce în ce mai subtile. *Hamlet* este văzut când timid, când nepăsător și indolent, când singuratic sau mizantrop.

Devenea însă tot mai clar că *Hamlet* amâna orice oricare acțiune. Dezbaterile încep să se concentreze tot mai mult asupra acestei stări.

COLOCVII TEATRALE

Cât de importante erau obstacolele externe care-l împiedicau să îndeplinească comanda Fantomei? De ce Hamlet o poate face pe nebunul, pe dramaturgul chiar, pe actorul, și încă cu succes, și este incapabil să îndeplinească singura acțiune care i se cere?

Era oprit cumva de vreun scrupul moral? Sau poate de vreo sensibilitate extraordinară, ori poate chiar de o nevroză? Sau din cauza vreunei reflexive și speculative dispoziții mentale?

Întrebări de felul acesta începeau să fie în atenția tot mai multor analiști. Unde cineva vedea o constantă în așteptarea momentului oportun, altul nu vedea decât o concentrare sterilă asupra răului și morții. Unde se remarcă virtuțile unui soldat angajat într-un război, se putea observa doar o dispoziție stranie pe fundalul unei nebunii reale sau fictive. Oscar Wilde se întreba, la un moment dat, dacă criticii lui Hamlet au înnebunit cu adevărat sau doar o fac pe nebunii?!

Hamlet este un nume, o identitate. Vorbele sale sunt doar cuvinte inventate de creierul unui poet. Goethe scrie despre Hamlet în felul următor: „*O făptură frumoasă, pură, nobilă, fără tăria de fire ce se cere unui erou, se prăbușește sub o povară pe care nu o poate duce nici lepăda. Toate datoriile sunt sfinte pentru el, dar cea prezentă e prea împovărătoare*”. Să ne îndoim deci de realitatea lor? Am putea crede, mai degrabă, că sunt la fel de reale ca și propriile noastre gânduri.

Cine oare nu a simțit „disprețul pentru oamenii de bine”, „biciul acestor vremuri”, jignirea adusă numelui de om”, „durerea dragostei neîmpărtășite”. Gândurile și imaginile fanteziei lui Hamlet sunt mult mai vii decât percepțiile sale reale.

Aproape că recunoști în el sufletul unui poet făcut mai degrabă să viseze decât să acționeze, pierdut parcă în contemplarea fantomelor propriei creații, un artist pe care nenorocul l-a făcut prinț, ghinionul l-a făcut răzbunător și care, destinat de natură geniului, este condamnat de soartă nebuniei și nefericirii.

Dezgustul de viață cu tot ce se află în ea, incluzându-l și pe el, dezgust ce variază în intensitate, ducând uneori la dorul de moarte, o ciudată apatie - iată o stare inevitabil adversă oricărei acțiuni decise. Corpul e inert, mintea

COLOCVII TEATRALE

indiferentă sau chiar mai rău, răspunsul nu este decât un: *nu merită, nu contează, nu e bine!*

Iar acțiunea care i se cere lui Hamlet este una excepțională!

Este periculoasă, violentă, greu de îndeplinit fără riscuri.

Remarcăm la Hamlet o enormă activitate reflexivă și o aversiune pe măsură, la faptă. Puterea de a acționa se pierde în energia gândului. De bună seamă că Hamlet medita pentru noi toți.

Căci Hamlet era, mai mult decât orice, un intelectual. Dacă privim destinul lui Hamlet prin termenii reflexivității atunci avem de-a face aici, mai curând, nu cu o gândire excesivă, ci cu o gândire înfrântă. „*Gândirea deci ne face lași pe toți.*”

O imaginație vie frânge energia prin furia intensității care o absoarbe. Hamlet nu este stăpânul actelor sale - întâmplările sunt cele care îl domină. El nu poate plănuî o crimă; va trebui, deci, să o improvizeze!

Cu siguranță Shakespeare nu a intenționat să-l privim pe Hamlet ca pe un nebun.

Atâta lume trăiește și astăzi într-o nefericită, frustrată și bântuită de inutilitate.

Nevroză... După Freud: „*o stare în care o persoană este nedrept și adesea dureros condusă,contracarată sau chiar înfrântă de <<inconștientul>> minții sale - acea parte a minții care a aparținut odată copilului și care trăiește încă laolaltă cu mentalitatea adultului, din care aceasta s-a născut și care iese la suprafață.*” Rezultatul este un conflict mental intern.

” *Tânărul Hamlet și-a folosit cât se poate de fără eficiență capacitatea de a raționa. Confruntat cu iraționalul, raționamentul său devine total nepractic. El cade vitcică tragică discrepanței dintre un asemenea raționament și o asemenea acțiune - lăsând Danemarca norvegienilor*” – notează B. Brecht.

Este posibil ca Polonius, tratat de Hamlet ca un biet bătrân senil și flecar să fi avut dreptate în diagnosticarea tulburării psihice a lui Hamlet: dragostea neîmpărtășită pentru Ofelia, oricum un motiv de origine sexuală.

Dar dacă această *paralizie* a lui Hamlet nu se datorează unor lașități fizice sau morale, ci doar unei zbućium de gândire, care te face mai șovăitor

COLOCVII TEATRALE

în cercetarea străfundurilor sufletului tău? lucru, de altfel, împărtășit de Hamlet:

*„ Gândirea deci ne face
lași pe toți
Și flacăra pornirilor din
noi se stinge La suflul
înghețat al cugetării
Și fapta mare cerută de
moment
Se abate din drum
Și-ajunge orice, doar faptă
nu!"*

Lumea lui Hamlet trăiește într-o desitate interogativă. Este o lume plină de întrebări, chinuitoare, alarmante, inocente la prima vedere, dar care-și depășesc contextul vizând tocmai taina de nepătruns a lumii.

Este mai bine să ai trei sferturi de lașitate și un sfert de înțelepciune, decât patru sferturi de bravadă și bufonerie. Dar unde și când va scăpa Hamlet de această lașitate? Aceasta este problema; și nu numai a lui, ci a noastră a tuturor:

„ Gândirea deci ne face lași pe toți. "

William Butler Yeats se întreba odată: *„De ce i-am onora pe cei care mor pe câmpul de bătaie? Un om poate da dovadă de un curaj deosebit și intrând în propriul abis?"*.

„ Căci nebunia ce poate fi la urma urmei/Decât a fi nebun" constată atât de firesc Polonius.

Am spune că Hamlet este mai curând bolnav de gând decât bolnav la cap. El însuși va ajunge, poate, cel mai aproape de adevăr:

*„ Eu sunt nebun numai
dinspre nord-nord vest
Când bate vântul de la*

COLOCVII TEATRALE

sud, pot să deosebesc O

viperă de o șopârlă. "

Și oricum nebunia lui nu va fi remarcată în Anglia - ne spune primul gropar - „pentru că acolo toți sunt nebuni ca el".

La curtea unde nu poate să fie rege, Hamlet va trebui să fie *Nebun*.

Nebunia lui Hamlet este o *ghicitoare*. Cât este reală și cât inventată? Și ce înseamnă sănătos sau bolnav?

Faptul că nu este chiar atât de simplu să joci pe el așa cum ai cânta dintr-un fluier sporește și mai mult impresia realității și misterului său:

*Ei vezi ce lucru de nimic ai vrea să faci din mine
Vrei să mă faci să cânt, parcă mi-ai cunoaște
toate clapele; ai vrea să-mi smulgi taina. Ce
muzică, ce voce minunată stau tăcute-n țevișoara
asta Și totuși n-o poți face să vorbească. Nu zău,
crezi că-i mai ușor să cânți din mine decât din
flaut? Ia-mă drept orice instrument vrei, oricât m-
ai zgândări n-ai să ajungi să-ți cânt eu niciodată.
"*

*"Dat fiind că timpul în care dormim este egal cu cel în care veghem,
sufletul nostru se luptă, în fiecare perioadă, să arate că părerile din acel
moment sunt nu se poate mai adevărate. Astfel încât perioada de timp în care
afirmăm că există cutare lucruri este egală cu aceea în care afirmăm că există
altele și de fiecare dată afirmația noastră este la fel de vehementă. Și deci
când este vorba despre boală sau nebunie, nu este același lucru - în afară de
faptul că perioada de timp nu este egală? " - Platon, Parmenide*

Hamlet este o ființă a cărei conștiință e concentrată asupra morții.

Interesant că o mare parte din faptele ce se petrec în această piesă, poate cea mai mare parte a lor, nu sunt decât niște evenimente întâmplătoare... Actorii sosesc și venirea lor face posibilă piesa - întâmplător! Este o întâmplare că singura ocazie în care Hamlet putea să-l omoare pe Claudius e când acesta se roagă...

COLOCVII TEATRALE

Omorârea lui Polonius e o pură întâmplare, ca și întâlnirea lui Hamlet cu pirații pe mare și reîntoarcerea în Danemarca. Totul concentrat în duel, cea mai mare și mortală dintre întâmplări.

Iată și primul moment în care luăm contact cu mintea lui Hamlet:

*„ O carnea aceasta mult, mult prea închegată
De s-ar topi și s-ar preface-n rouă
Sau dacă Cel de Sus
N-ar pedepsi cu legea lui
Uciderea de sine. "*

Surprinzător că tocmai el, cel răvășit de atâtea întrebări începe cu un răspuns care nu mai lasă Joc nici unei îndoieli:

Regina: *„Dacă așa e de ce să ți se pară
altfel numai ție?"*

Hamlet: *„Să mi se pară? Nu! Nu mi se pare,
este!"*

Au fost chemați în grabă Rosencrantz și
Guildenstern.

Regele: *„ Doream de mult să vă revăd, dar
peste*

*acestea Nevoia-mi grabnică de ajutor
A provocat urgența voastră rechemare
Poate c-ați prins vreun zvon că Hamlet
Nu mai e Hamlet. "*

O rea presimțire l-a cuprins dintr-o dată pe rege. Vom fi de acum martorii unei adevărate insurecții spirituale.

Dar dacă i-am lăsa însă problemele deoparte, cam ce fel de om ar fi Hamlet? Cursul acțiunii ni-l înfățișează în trei posturi diferite: în decepția

COLOCVII TEATRALE

măhnirii, sub semnul nebuniei și, întors din Anglia, decis să încheie socotelile cu Regele. Stări intens conflictuale.

Pentru un timp actorii îi vor veni în ajutor. Imaginativul Hamlet va găsi uitare în lumea lor ireală și în nobila muzică a lui Eneas către Didona. Reprezentările sale ne arată că de fiecare dată când gândește sau vorbește, el este un clar-văzător, un vizionar și un profet, pentru care lumea înconjurătoare simbolizează plenar, gândul.

Shakespeare se adresează necondiționat simțului nostru interior; prin aceasta se însufletește îndată lumea imagistică a fanteziei, și astfel se naște o impresie pe care nu știm cum să ne-o explicăm, căci aici se află cauza acelei iluzii care ne dă impresia că totul se petrece în fața ochilor noștri. Dacă cercetăm, însă, piesele lui Shakespeare mai de aproape, ele conțin mai puțin acțiune perceptibilă prin simțuri, cât mai ales gând și răspântii spirituale.

Omul imaginativ preferă irealul realului. Întotdeauna Hamlet se uită la el prin oglinda conștiinței. Nu întâmplător îi sfătuiește pe actori: „*tot ce depășește măsura se îndepărtează de la scopul teatrului, al cărui rost, de la început și până acum a fost și este, să-i țină lumii oglinda-n față, să arate virtuții chipul ei, păcatului la fel, iar vremii să-i arate forma și limitele ei*".

Când îi spune mamei sale: „*Stai jos și să nu miști Îți pun în față o oglindă*

În care să te vezi până-n străfund. "

Aceasta nu este decât propria sa dispoziție care cheamă imaginea. Nu ar fi vorba de faptul că Hamlet ar fi atât de conștient de sine, ci, mai degrabă, de încercarea lui de a se vedea cu alți ochi, cu ochii minții, așa cum este, niciodată satisfăcut de adevărul celor văzute. Normal că în fața unei astfel de oglinzi e foarte greu să nu ajungi să denaturezi propriul adevăr.

Astfel de caractere, atât de morbid introspective, nu pot fi sincere cu ele însele nici în solitudine și (puțin probabil) nici nu se pot bucura de intimitatea dragostei, când egoismul lor poate deveni ori prea sătul, în cazul în care sunt iubiți, ori prea înfometat - când iubesc. O oarecare mângâiere pot găsi în generozitatea prieteniei. Cu prietenii pot deveni încrezători, pot fi ei înșiși.

COLOCVII TEATRALE

Cu toate că piesa pare o lungă ocazie pentru Hamlet de a se exprima pe sine, purul adevăr despre el nu îl aflăm decât prin prietenii lui...

Hamlet este o continuă poveste plină de dezamăgiri atât despre ceilalți, cât și despre el însuși.

Ofelia îi evocă la un moment dat calitățile:

„Ce cuget nalt într-însul s-a surpat!

Lumină, limbă, spadă de curtean, soldat și erudit. ”

Și într-adevăr, Hamlet era familiarizat cu antichitatea, mitologia greacă, cu legile, cu teatrul, cu jocul actorilor, cu muzica, vânătoarea și creșterea șoimilor, cu strategia militară și viața de curtean...

Nenorocirile nu schimbă un caracter, ele scot doar la iveală slăbiciunile sau tăria lui. *„Cele mai mari chinuri cărora le este supus omul se nasc din nepotrivirile inerente dintre „a trebui” și „a voi”, apoi dintre „a voi” și „a înfăptui”. „A trebui” în mod permanent este supărător; incapacitatea de a înfăptui e îngrozitoare; „a voi” în mod permanent este îmbucurător și când ai o voință fermă, te poți consola chiar și de incapacitatea de a înfăptui. La Shakespeare - și aici se evidențiază unicitatea lui - noțiunile „a voi” și „a trebui” caută să se echilibreze în piesele sale; amândouă se combat cu violență, dar totdeauna de asemenea manieră, încât noțiunea „a voi” rămâne dezavantajată. Privit sub aspectul caracterului, individul „trebuie” să acționeze; el este îngrădit, este menit pentru ceva deosebit; ca om, însă, el „vrea” este nelimitat.” - Texte critice, Goethe.*

Este adevărat că un om e întotdeauna și ridicol când încearcă să fie ceea ce nu este în realitate, și Hamlet este în acest fel, dacă nu, chiar tragic în acest fel.

Când ține capul lui Yorick în mână, el vede mai mult în această țeastă decât ceilalți, pentru care ea nu e decât un obiect fără viață. Și tocmai pentru că e atât de mișcat de realitatea și semnificația acestor rămășițe pământești fantezia sa poate zbura:

... Țărâna e pământ.

COLOCVII TEATRALE

*Din pământ facem lut. Și cu lutul acesta de ce
n-ar putea cineva să astupe un butoi cu bere? "*

Hamlet este un suflet în derivă, lăsat pradă timpului. Toată înțelepciunea pe care mintea sa vie, singuratică și sfâșiată o poate procura este că Danemarca e o închisoare, lumea la fel, cerul strălucitor un vârtej odios și infect de miasme și duhori, pământul doar o stâncă stearpă și omul - esența țărâni, nu mai bun ca un animal dacă nu-și folosește judecata și folosind-o tot asta va găsi. Nimicul...

Lumea și viața sunt înșelătoare, combinații diverse ale unor elemente sau, mai precis, ale unui singur element: pământul, în al cărui circuit sunt cuprinse mineralul și vegetalul, dobitoacele și omul, într-o frățietate panteistă.

Când Rosencrantz vrea să afle unde este trupul lui Polonius

ucis, Hamlet răspunde: „ *L-am împăcat cu
ruda lui țărâna.* "

Hamlet este personajul curentului Weltschmerz. Dacă el s-ar fi înțeles pe sine, tragedia spirituală n-ar mai fi existat, s-ar fi pierdut în tragedia acțiunii și dacă oricine altcineva ni l-ar fi explicat n-ar fi devenit decât un „caz”.

Aproape de sfârșitul vieții, Shakespeare își făurise ideea zădărniciiei a ceea ce a adunat omul pe pământ, a perisabilității acestuia și chiar a pământului, considerând oamenii o plămadă asemănătoare aceleia din care sunt făcute visele.

„E-un destin și-n moartea unei vrăbii. Dacă e să fie acum, nu va fi mâine; dacă nu va fi mâine, va fi acum. Dacă nu e să fie acum, totuși va fi odată. Totul e să fii pregătit. De vreme ce nimeni nu știe ce va fi după dânsul, ce dacă pleci o clipă mai devreme?” (Hamel, v.2)

Cum foarte bine observa Nietzsche în „Nașterea tragediei”, Hamlet nu este un om care gândește prea mult ci un om care gândește prea bine. Observația cea mai shakespeariană a lui Nietzsche este pur hamletiană: „ *nu putem găsi cuvinte decât pentru ceea ce este deja mort în inima noastră, așa încât, în mod necesar este un fel de dispreț în orice act al vorbirii.* ” Restul e

COLOCVII TEATRALE

tăcere; vorbirea este agitație, este trădare, tulburare a propriului eu sau a altora.

Singurul rival al lui Hamlet în vibrație și înțelegere ar putea fi Sir John Falstaff. Evident, Falstaff a privit și el cu adevărat în esența lucrurilor. Hamlet, ca și Falstaff sunt, poate, oamenii cei mai carismatici; ei ar putea chiar întruchipa ființarea personalității sau „invenția umanului” – Harold Bloom, Shakespeare.

Dacă Hamlet este, probabil, propriul său Falstaff, el este un Falstaff care nu are nevoie de prințul Hal, așa cum nu mai are nevoie nici de Ofelia și nici măcar de Horațio, decât doar ca un supraviețuitor care să-i spună povestea. Falstaff a scăpat de Shakespeare, dar putem îndrăzni să afirmăm că Shakespeare nu a putut scăpa de Hamlet.

Poate că Falstaff i-a fost mai drag lui Shakespeare, dar Hamlet e sigur o problemă mai personală pentru dramaturg. Oscar Wilde spunea odată că din cauza lui Hamlet lumea a devenit tristă. Să vorbești în general despre Hamlet înseamnă să accepți că fiecare observație va trebui să admită și opusul acesteia. Suntem de-a dreptul uluiți de un personaj care, de fiecare dată când vorbește, se schimbă și totuși consistența identității sale rămâne nealterată.

În timp ce lui Racine i-au fost suficiente 2.000 de cuvinte pentru piesele sale, Shakespeare a avut nevoie de 21.000.

Moartea, întrupată în Duh, dă naștere unei morți în sufletul lui Hamlet; viața tatălui său I-a adus pe lume, duhul tatălui său îl zămislește pentru a doua oară în moarte. Viața este doar atât, craniul lui Yorick, emblemă și simbol al destinului uman.

O neconcordanță dintre realitate și idealul pe care și-l făurise despre viață Hamlet ne apare ca un portret sintetic al umaniștilor din epoca lui Shakespeare. Ei au văzut minciuna care îi înconjură, acest lucru l-a trezit revolta, dar ei nu erau în stare să îndrepte răul. Ei erau, ca și Hamlet, niște visători.

Să ne amintim că tocmai în acea epocă au fost create utopiile sociale care zugrăveau o societate ideală bazată pe dreptate.

COLOCVII TEATRALE

Această despărțire între vis și realitate dădea naștere în sufletul lor unei profunde „tristeți hamletiene”.

E bine că viața nu este veșnică. E bine că totul este trecător. E bine că există moartea. E bine că există un sfârșit. Numai așa îți poți juca rolul pe scena acestui teatru.

Nici un alt geniu al culturii universale nu a observat, cu atâta atenție, apariția rațiunii în lume, apariția intelectului, a inteligenței, ca atare, a minții descătușate, triumfătoare. El are un adevărat cult pentru intelect. Trăsătura cea mai semnificativă a eroilor lui Shakespeare este totala libertate de gândire, de simțire, de acțiune.

Fiecare om e îndemnat să cugete la imensitatea lumii, să cuprindă cu ochii minții orizonturile vaste ale vieții și să se simtă strâns înrudit cu oamenii din întreg universul.

Putem afirma că Hamlet este singurul personaj shakespearian care ar fi putut să scrie piesa în care și joacă; ba chiar am putea spune că Hamlet era capabil să scrie *Othello*, *Macbeth* și *Regele Lear*.

Deci: creația uzurpă creatorul.

Foarte probabil Shakespeare l-a citit pe Montaigne și nimic nu sună mai shakspearian decât superbul eseu al lui Montaigne:

„*Despre experiență*”, compus în 1588, când, se pare, Shakespeare termina primul *Hamlet*.

Montaigne spunea în acel eseu că noi toți suntem vânt, dar vântul e mai înțelept decât noi de vreme ce îi place să facă zgomot și apoi să plece, fără a tânji după stabilitate sau trăinicie, calități străine lui.

La fel de înțelept ca vântul, Montaigne privește în mod pozitiv, individualitatea, eul nostru mobil, metamorfic și în același timp surprinzător de liber.

În citirea propriului text Montaigne devine precursorul lui Hamlet în reprezentarea realității, în sine și despre sine.

Nietzsche, însă, ajunge să formuleze splendid esența hamletiană: pentru ceea ce găsim vorbe deja mort în sufletul nostru și de aceea există întotdeauna un dispreț în actul vorbirii.

COLOCVII TEATRALE

Fără a mai avea vreo credință în limbaj sau în sine, Hamlet devine un dramaturg al sinelui, care îl depășește pe Sf. Augustin, pe Dante și chiar pe Montaigne - aceasta fiind și cea mai mare invenție a lui Shakespeare: eul nostru nu numai mereu schimbător, dar mereu și în continuă creativitate.

Shakespeare a îngăduit ceva foarte aproape de o fuziune între Hamlet și el însuși - cel puțin, începând de la venirea actorilor în actul II-2 și până la „Cursa de șoareci” din actul III-3.

Stabilirea trecutului, istoriei lui Hamlet ne-ar putea învăța un mare paradox: cu mult înaintea uciderii tatălui său și nunta mamei, Hamlet era deja un genial om de teatru care se pune singur în scenă - ajuns aici din dispreț pentru vorbe a ceea ce este deja mort în sufletul său. Apocaliptica conștiință de sine a acestui unic personaj ar fi putut duce la acțiuni periculoase demne de un Macbeth - dacă nu ar fi fost această vocație teatrală.

Hamlet nu este decât în plan secundar un curtean, un soldat, un învățat - el este în primul rând (și o știe) un dramaturg regal...

Misterul lui se află, poate, aici: „*The play 's the thing*”.

Hamlet a venit pe această lume pentru a o ajuta să nu piară în propria ei neliniște.

Putem căuta, putem chiar și găsi înțeleșurile lui Shakespeare, dar niciodată înțeleșul... înțeleșul vieții.

Dar firește viața e un lucru și Shakespeare ... altceva.

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

Luminița 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 del'arte și rolul său de liant ce aduce echilibrul între modernitate și tradiție.

Cuvinte cheie : Realitate contemporană, comunicare teatrală, Commedia dell'arte, muzica-liant, remodelare.

Globalizare, digitalizare, tehnologie avansată revoluția internetului, multiculturalism, consumism, reconfigurare, transformare, reinventare, sunt aspecte predominante¹ ce definesc realitatea contemporană, ce au acoperit tot spectrul vieții social-economice și culturale, al căror impact va prefigura desigur și noile dimensiuni ale viitorului. Firește, aceste forțe, ce produc mutații și transformări în întreg spectrul artistic și cultural, acționează și în perimetrul teatral. Și nu poți să nu te întrebi oare cum coabitează toate acestea cu emoția, grația, măreția, sensibilitatea, lirismul, narativul și frumosul.

Angrenat fiind în *mașinăria timpului*, într-o epocă în care realitatea se reconstruiește, teatrul, ca formă a comunicării „ce-și asumă și valorifică mijloacele teatrului”², percepe aceste transformări la nivelul tuturor sensibilităților fundamentale specifice comunicării teatrale, implicând autorul,

* Asistent universitar dr. Facultatea de Teatru și Televiziune, UBB, Cluj-Napoca

¹ Cu certitudine sunt și alte aspecte ce nu ies din sfera unei analize complexe a realității actuale și a perspectivelor viitoare.

² Angelica Hobjilă, *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri aplicative*, Iași, Institutul European, 2012, p. 85

COLOCVII TEATRALE

regizorul, actorul și spectatorul. În plină epoca a cunoașterii și a libertății de exprimare, a emancipării și a invaziei noilor tehnologii, actul teatral prin creativitate depășește tiparele convenționale, adoptând noi strategii dramaturgice, regizorale și actoricești. Și totul se focusează în jurul unui public spectator, supus și el unor transformări rapide, cu evoluții viitoare greu de anticipat.

Dramaturgul, prin „inefabilul poetic al cuvântului de scenă”³ și o viziune clară asupra publicului, aduce cu măiestrie în prim plan texte noi pe teme de actualitate, texte remodelate, texte rescrise și adaptate noului context, structuri neconvenționale și experimentale. Textul, ca produs al activității creatoare a dramaturgului și pilon al comunicării, creează mediul emoțional, care mai apoi, prin creativitatea regizorului, capacitatea și talentul actorului sensibilizează și atrage spectatorul. *Regizorul*, în căutarea sa permanentă de idei, efecte și soluții noi prin creativitate și inovație aduce viziunea sa artistică în spectacolul de teatru. Înțelegând noile tendințe „într-o epocă deschisă tuturor posibilităților, în care se confruntă «siguranța măștrilor» cu «îndrăzneala tinerilor»”⁴, regizorul are la îndemână în această epocă mai mult ca oricând o mulțime de instrumente ce vin în slujba textului, cu care poate jongla, amplificând emoția și stabilind noi relații cu publicul spectator. Diversitatea spațiilor în care se joacă, relaționarea cu alte arte sau adoptarea noile tehnologii în crearea imaginii și a efectelor oferă regizorului ocazia de a aduce la rampă „spectacolul lumii de azi, folosind inventiv și poetic recuzita care animă teatrul de la mașinării video la limbajul violent al cotidianului”⁵. Regizorul are, așadar, posibilitatea de a „se juca” între simplu și grandios, între vechi și nou, de a „exploata” diverse spații și forme. *Actorul*, cel care creează puntea de legătură cu publicul spectator, prin interpretarea sa nuanțează și în același timp recrează spectacolul. De formarea sa profesională, și mai apoi de capacitatea sa de a depăși barierele timpului și de a fructifica fiecare oportunitate, depinde viitorul său artistic. În România asistăm astăzi la

³ Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj- Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 11

⁴ Ludmila Patlanjoglu, *Teatrul încotro? Împreună sau împotriva teatrului*, revista *Concept*, vol.6/nr.1/iunie 2013, pag.45

⁵ *Ibidem*, pag.45

COLOCVII TEATRALE

un schimb de generații de actori, în care, actorul nou în încercarea de a face față provocărilor momentului țintește tot mai mult spre „*actorul total*”. Din punct de vedere psihologic și comportamental actorul nou, se remarcă din studenție ca fiind foarte receptiv la nou, autodidact, fără inhibiții și cu o mare capacitate de muncă. Coabitarea teatrului cu alte arte, libertatea de a călători, de a face schimb de experiență, libertatea de a participa la casting și de a se implica în diverse proiecte⁶, cât și oferta generoasă de informații a internetului sunt doar câteva aspecte cu influențe benenfice în parcursul profesional al fiecărui actor. *Spectatorul*, receptorul mesajului scenic este bombardat în viața cotidiană de un amalgam de produse nonvaloare aparținând mai degrabă subculturii și deseori de de forme *inventate* de exprimare. Veșnic grăbit, cu o mulțime de probleme și un program încărcat, spectatorul de azi și de mâine se bucură de beneficiile internetului, mediul online dându-i posibilitatea de a se informa, de a face selecții și de a-și rezerva sau achiziționa biletele la spectacol. În privința educației, în viitor vom întâlni atât spectatorul educat și cunoscător cât și spectatorul neexperimentat. Analizele sociologilor privind tendințele de consum în viitor ale generațiilor X, Y sau Z, dezvăluie anumite trăsături ce pot fi asimilate analizei spectatorului de teatru..Spectacolele grandioase, montările stradale și din piețe vor atrage în continuare un public eterogen, iar în sălile de spectacol, la spectacolele underground sau de apartament vom întâlni de cele mai multe ori spectatorul avizat. Important este, însă, cărui public ne adresăm.

Cu certitudine, teoreticieni, actori, regizori, dramaturgi și critici de artă au analizat și continuă să caute răspunsuri la întrebări referitoare la viitorul teatrului într-o epocă cu transformări rapide în toate mediile. S-au scris și s-au formulat numeroase ipoteze dar dincolo de toate, temători sau curioși, privind în viitor, ne punem noi întrebări și căutăm să le aflăm răspunsul.

Pentru un posibil răspuns am ales *Commedia dell'arte*, fenomenul teatral italian, care raportat la alte forme ale dramaturgiei se regăsește astăzi mai rar în repertoriul de stagii național, dar care, revitalizat și experimentând diverse formule continuă să fie o atracție pentru publicul spectator și o mare provocare pentru oricare actor. Nelipsit în școlile de actorie

⁶ Proiecte naționale sau transfrontaliere

COLOCVII TEATRALE

a devenit un spectacol – exercițiu pentru actorii în devenire. Spectacolele din timpul anilor de studiu sau cele de gală ale absolvenților, îmbină elemente specifice mai multor arte punând în valoare arta actorului, capacitatea lui de a transmite emoția. Prin bogăția de tonuri și ipostaze vocale, prin verva cu care fiecare actor trece de la vorbire la cânt în timp ce corpul este angrenat într-un joc nebun, spectacolul devine o provocare, o veritabilă școală de actorie, având așadar o valoare artistică și una educativă. De altfel Commedia dell'arte aduce în istoria teatrului o pagină importantă „o formulă nouă de teatru, o adevărată școală de comedie și de măiestrie actoricească, de la care au învățat mult Lope de Vega, Shakespeare, Molière și Carlo Goldoni.”⁷ Din perspectiva acestei dimensiuni Ovidiu Drimba o numește *o formulă teatrală de uriaș succes* ale cărei subiecte abordate și puse în scenă însemnau „nu numai o glorificare a sentimentului firesc, tonic, curat, puternic al iubirii ci și un elogiu adus inteligenței și istețimii cu care oamenii simpli triumfau asupra răutății zgârceniei și îngâmfwării.”⁸

Însemnări pe marginea textelor și a scenariilor spectacolului Commedia dell'arte

Deși este un concept lipsit de frumusețea și bogăția emoțională a textului literar, în spectacolul Commedia dell'arte, ca de altfel și în teatrul modern și contemporan, discursul vocal, efectele sonore vorbite și cântate se reunesc cu mișcarea și dansul dezvăluindu-ne un excelent model de întâlnire a artelor, în care teatrul coabitează cu muzica, dansul și acrobația. Povestea este spusă prin cuvinte, muzică și dans, fiecare artă aducând în prim plan mijloacele de expresie specifice. În final, emoția creată de text este amplificată prin împletirea sunetului articulat sau cântat, cu imaginea corpului uman în dans sau acrobație. Muzica și cântul intervin ca o continuare a cuvântului, pentru că potrivit lui Lev Dodin în spectacolul de teatru atunci „când nu mai

⁷ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Vestala, 2008, p.55

⁸ *Ibidem*, p. 57

COLOCVII TEATRALE

exista vorbire, survine și altceva: un geamăt, un țipăt, o melodie, un plânset”⁹, iar „muzica și teatrul nu pot fi decât inseparabile”¹⁰.

Considerată un „fenomen singular în istoria teatrului [...], apariție tulburatoare, irepetabilă până acum și foarte sigur și de aici înainte”¹¹ această formă a teatrului de improvizație apărută în Italia la mijlocul secolului al XVI-lea este considerată „un tablou dintre cele mai adevărate ale unei epoci, dezvaluită dintr-o dată, sub toate aspectele: social, politic, moral, cultural”.¹² Acest fenomen, puternic ancorat în mediul social și politic al timpului, prin intermediul actorilor profesioniști descrie lumea în realitatea și complexitatea ei accetându-i ipostazele negative, în încercarea de a satisface cerințele unui public cât mai diversificat.

Ca formă a teatrului de improvizație, preluând într-o manieră artistică o parte din arsenalul comedianților din piețele italiene, *Commedia dell'arte* aduce o explozie de viață, sunet și culoare, în jurul elementului central *masca*. Într-o epocă de înflorire și libertate de exprimare, renunțând la tiparele teatrului clasic, în lipsa unor texte cu valoare literară, *rolurile* sunt create de către actor ad-hoc prin *improvizație*, iar *scenariul* cunoscut sub denumirea de „*canovaccio*” are o schemă simplă, cu numeroase variațiuni pe aceeași temă. Actorii, stăpâni pe trupul, glasul și expresia feței, posedând o cultură artistică și profesională superioară, în lipsa unor scenarii complexe au adus noutatea și neprevăzutul prin arta lor pentru că „știau întotdeauna cum să improvizeze, cum să se adreseze tuturor, și nu numai intelectului, auzului și văzului, adică percepției imediate, ca divertisment.”¹³

Din perspectiva textului scris, marea parte, a celor care au studiat și analizat fenomenul *Commedia dell'arte*, consideră că ne aflăm în fața unor texte fără valoare artistică, atunci când sunt separate și judecate în afara

⁹ Lev Dodin, *Tineretul și Cântecul* în *De la vorbă la cântec*, Eseu colectiv reunit de George Banu, Cluj Napoca, Editura Koinonia, 2012, p. 115

¹⁰ Ibidem, p. 115

¹¹ Olga Mărculescu, *Commedia dell'Arte*, București, Editura Univers, 1984, p.5

“Nu se știe cum a apărut și de ce tocmai la mijlocul secolului al VI-lea, ce era improvizație și ce nu în textul și în jocul actorilor dell'arte, de ce nu s-a mai repetat” este afirmația lui Vito Pandolfi în *Istoria teatrului universal*, citat de autoare.

¹² Ibidem, p.12

¹³ Ibidem, p.11

COLOCVII TEATRALE

spectacolului¹⁴. Actorii aveau la dispoziție mai degrabă o schemă un scenariu simplu în care erau evidențiate detalii privind personajele, caracterele, subiectul, momentele cheie, decorul și recuzita. Izvorul textelor este considerat a fi teatrul erudit, Olga Mărculescu în prefața antologiei *Commedia dell'Arte* reafirma acest aspect aducând în prim plan opiniile unor istorici de teatru¹⁵, reunite în jurul ideii că „schema generală a textului mergea pe linia unei «popularizări» a textului erudit [...] deși nu se ezită uneori să se recurgă la nuvelistică și la pastorale»”¹⁶. Această teorie a reluării temelor teatrului erudit într-o altă formă este susținută, de altfel, de către majoritatea istoricilor de teatru.

Scenariile cunoscute sub numele de *canavalo* sau *canovaccio* la început fără formă, au devenit treptat din ce în ce mai precise, spre sfârșitul perioadei materializându-se în indicații de text și uneori de regie, fără însă a împiedica improvizația și inventivitatea actorilor. Raportându-ne la literatura dramatică, acestea sunt considerate de către Vito Pandolfi *rezumate superficiale menite să improspăteze memoria și să furnizeze motive utile inventivității, istețimii și priceperii actorului*.

Construite în jurul unui nucleu de evenimente din viață, subiectele de cele mai multe ori se repetau. Accesibilitatea textelor provine tocmai din simplitatea lor, schema generală a scenariului fiind a unei povești ce avea în prim plan iubirea. Iubirea, marea temă a teatrului, este adusă în prim plan de către tinerii îndragostiți sau bătrânii ce dau în mintea copiilor, slugile cinstite sau slugile viclene dar întotdeauna pline de istețime. Povestea este afectată de context, de starea de moment a actorului, de relația creată cu spectatorul, devenind de cele mai multe ori picantă, în prezența unor personaje caraghioase și a unor situații comice, dezvăluind caracterele și conflictele dintre ele. Întinderea unei curse este practic tema fundamentală iar finalul este întotdeauna fericit. Foamea, o altă temă ce completează tabloul, este nelipsită în reprezentațiile *Commediei dell'arte*. Cele două teme iubirea și foamea formează „substanța miraculoasă a ceea ce a fost «literatura Commediei»,

¹⁴ Ceea ce nu coincide însă cu părerea cunoscătorilor

¹⁵ Toschi, Pandolfi, Sanesi

¹⁶ Olga Mărculescu, *in op. cit.* p.10

COLOCVII TEATRALE

una care nu-și făcea iluzii, care nu se poticnea în ambiții literare de altminteri inutile, care stabilea doar cadrul unei considerabile relații între actor și spectatorul său și care, prin lipsa ei de expresivitate literară asigură un pasaport de liberă trecere în fața unor autorități absurde și cel mai adesea răuvoitoare”¹⁷.

Pe această temă au aparut o serie de variațiuni, ce au dat naștere la peste o mie de scenarii ce aduceau în prim plan personaje și întâmplări din viața cotidiană, aspecte sociale, politice. Intriga, considerată deseori de domeniul absurdului și lipsită de logică, era pusă în valoare prin jocul actoricesc, prin capacitatea de improvizație a actorului, inteligența și forța sa de a lucra în echipa. Unitatea și coeziunea echipei au fost absolut necesare în efortul comun pentru reușita spectacolului. Fiind vorba de improvizație, s-a impus o sincronizarea perfectă în acțiune, dans și cânt și o atenție distributivă pentru o bună coordonare. Aici se întâlnesc cele două caracteristici esențiale ale spectacolului dell’arte : creativitatea și colectivitatea.

Pline de subtilități, informații directe dar și indirecte, scrise în general de către actorii care au interpretat roluri¹⁸ sau de contemporanii acesora, scenariile Commediei dell’arte au devenit prețioase pentru cei familiarizați cu genul, și “care știu să le citească văzând spectacolul dincolo de literele, de propozițiile care par a nu spune mare lucru”¹⁹. Au existat și voci care au minimalizat textele și scenariile Commediei dell’arte, considerându-le structuri lipsite complet de valoare, dar așa cum am subliniat anterior, citându-l pe actorul Mihai Mălaimare, profesioniștii în artele spectacolului au cu totul altă percepție. Textele rămase după doua secole de Commedia dell’arte sunt deosebit de valoroase prin conținutul lor chiar dacă, așa cum am arătat, sunt simple atunci când sunt analizate izolat de spectacol, devenind emoționante atunci când sunt puse în valoare de către actor, muzică, măști sau costume. Și atunci “*textul dell’arte nedespărțit de spectacolul dell’arte* capătă dintr-o dată acea nouă dimensiune, care-l trimite într-o lume reală și minunată pe care

¹⁷Mihai Mălaimare, *Commedia dell’Arte - clipa astrală a teatrului universal*, București, Editura Tracus Arte, 2011, p.24

¹⁸ Unele texte au fost scrise de actori, de cele mai multe ori prin transcrierea scenariilor pe care le-au jucat, au rămas anonime ori s-au pierdut, cunoscut fiind doar subiectul.

¹⁹ *Ibidem*, p.25

COLOCVII TEATRALE

astăzi, în teatru, ne luptăm s-o recucerim: lumea în care comuniunea spectator-actor este perfectă.”²⁰

Mulți dintre autorii textelor s-au oprit în scrierile lor la indicații teoretice privind modul în care se pregătea un rol, la felul în care se interpreta, lăsând în urma lor lucrări teoretice care după părerea mea sunt atât de valoroase tocmai prin simplitatea exprimării care le face ușor de înțeles și pus în practică. Un exemplu elocvent în acest sens sunt scrierile lui **Cecchini Pier Maria** (1563-1645), actor dell’arte, interpret al măștii Pantalone și directorul trupei Accesi.

Pe lângă cele două comedii *Flaminia sclava*²¹ și *Prietenul trădat*²² a lăsat două lucrări de teorie a teatrului, deosebit de valoroase: *Roadele comediilor moderne*²³ și *Discurs despre arta comică și chipul de a juca bine*²⁴. Aceste texte, atât de accesibile, prezintă o varietate de soluții practice, exprimate într-un limbaj simplu dar totodată plin de culoare și amuzament. Citindu-le și recitându-le am putea spune, astăzi, că regăsim în ele un veritabil arsenal de tehnici și metode viabile, ce dau textului scris acele însușiri comunicaționale atât de utile în spectacolul Commedia dell’arte cât și o valoare educațională.

Muzica și dansul – punți de legătură între cuvânt și improvizație în spectacolul Commedia dell’arte

Muzica și dansul, prin natura lor având un caracter antrenant, imprimă spectacolului proșpețime, dinamism și emoție. Transmiterea emoțiilor cu propria voce, prin rostire sau prin cânt, este întotdeauna obiectivul principal al celui care cântă și de aceea muzica tinde să fie unul din principalii actori din spectacol. În dialog cu muzica și cuvântul rostit, corpul uman în mișcare amplifică trăirea emoțională realizând acel “tot” pe care publicul îl dorește. În viziunea lui Lev Dodin „, cântecul și dansul dilată respirația și, astfel, fortifică

²⁰ Olga Mărculescu, *op. cit.*, p.9

²¹ În original *Flaminia schiava*

²² În original *L’amico tradito*

²³ În original *I frutti delle modern commedie*

²⁴ În original *Discorso sopra l’arte comica con il modo del ben recitar*

COLOCVII TEATRALE

sentimentul care, la rândul său, produce energia și sfârșește prin a armoniza întregul”²⁵, aducând „ceea ce lipsește teatrului, armonia regulilor”²⁶. Spectacolul Commedia dell’arte poate constitui din acest punct de vedere un barometru al comunicării, simplitatea textelor și a scenariilor este compesată de improvizație pe de o parte iar pe de altă parte de ritmuri, muzică și dans, între toate acestea existând o permanentă pendulare. Astfel, ceea ce nu poate face textul trece în sarcina celorlalte elemente ale spectacolului.

Muzica în spectacolul Commedia dell’arte a beneficiat încă de la început de o serie de factori favorizanți. În primul rând trebuie să amintim că între Commedia dell’arte și muzica populară italiană a existat o strânsă legătură. Stau mărturie o serie de gravuri și stampe, care în marea lor majoritate au surprins alături de măști, o serie de instrumente muzicale tradiționale (lăuta, tamburina sau flautul). Pe de altă parte, bogăția culturală a tradițiilor muzicale italiene faimoasă și recunoscută în toată lumea, este bine pusă în valoare prin prezența în toate spectacolele a interpreților care cântă, dansează și recită din repertoriul tradițional italian. În plus limba italiană plină de culoare, ce abundă în vocale și care este atât de melodioasă aduce un farmec aparte spectacolului.

Adevărata culoare a spectacolului Commedia dell’arte este dată tocmai de această simbioză între cânt, dans, acrobație și improvizație scenică. Marile teme ale genului, cum sunt dragostea, foamea sau nebunia, condimentate cu umorul absurd dar irezistibil al caracterelor, sunt povestite practic prin muzică, dans și cânt, întâlnirea artelor captând publicul într-o comunicare emoțională și plină de dinamism. Aceasta unire a artelor întregesc și dau forță spectacolului. Pe de altă parte, comuniunea între arta improvizației și povestirea prin muzică, dans, cânt și acrobație, s-a dovedit a fi o formulă eficientă, un veritabil exercițiu în formarea și antrenamentul actorului. Din acest punct de vedere, fără a se referi în speță la genul Commedia dell’arte, Lev Dodin considera că vorbirea, cântecul și dansul „nu sunt exersate în perspectiva dobândirii unei tehnici capabile să ajute actorul în munca lui pe

²⁵ Lev Dodin, *Tineretul și Cântecul* în *op.cit.*, p.113

²⁶ *Ibidem*, p.113

COLOCVII TEATRALE

scenă”²⁷, ci mai degrabă „acest lucru face parte din formarea generală a actorului.”²⁸

Amintindu-ne de una dintre caracteristicile esențiale ale Commediei dell’arte, colectivitatea, nu trebuie să neglijăm faptul că spectacolul este condimentat din plin cu o serie de momente muzicale cântate în grup. Pentru o bună armonizare fiecare actor trebuie să stăpânească arta cântului, să posede calități vocale și ritmice. Chiar dacă fiecare actor în parte este bine antrenat vocal și are calități interpretative, cântatul în colectiv implică unele rigori în privința omogenizării vocilor și a sincronizării. Un exemplu concludent este grupul Amorezilor, care prin forța muzicii, aduce în același plan principal al spectacolului componenta recitativă acompaniată de interpretarea vocală și instrumentală, dând o nouă dimensiune emoțională spectacolului. Din perspectiva educațională, Commedia dell’arte, prin momentele de grup, devine un veritabil exercițiu de sincronizare în acțiune, cânt, dans și acrobație. Pe lângă dezvoltarea atenției distributive, momentele de grup implică un efort comun și o bună capacitate de concentrare.

Pentru a pune în valoare frumusețea spectacolului, actorul Commediei dell’arte trebuie să stăpânească tehnici de expresie corporală, tehnici vocale specifice cântului și vorbirii, să aibă abilitatea de a jongla cu ele și de a fi el însuși creator. Marcel Bozonnet referindu-se la cânt și dans crede că „actorul poate găsi în aceste două arte reunite echivalentul unei extensii, o intensificare a artei dramatice : corpul este mai puțin normal decât de obicei, este mai dilatat, mai pregătit pentru altceva decât expresia naturală”²⁹. Actorul trebuie să aibă capacitatea de a trece de la cuvântul rostit la cânt, dans și acrobație insesizabil, fără a produce o fragmentare în mesajul său. Prin exercițiul Commedia dell’arte studentul sau actorul este nevoit să apeleze și să-și însușească o serie de tehnici specifice fiecărei arte, care aprofundate și exersate, deschid calea spre ceea ce numim *actorul total*.

Concluzii

²⁷ *Ibidem*, p. 113

²⁸ *Ibidem*, p. 113

²⁹ Marcel Bozonnet, *Recitatarcantando* în *De la vorbe la cântec*, Eseu colectiv reunit de George Banu, Cluj- Napoca, Editura Koinonia, 2012, p. 34

COLOCVII TEATRALE

Dincolo de prezent, privind în perspectivă, poate cel mai simplu răspuns privitor la viitorul actului teatral îl găsim în concluzia inserată de Ovidiu Drimba la sfârșitul lucrării *Istoria Teatrului Universal*: „Viitorul teatrului? Răspunsul îl dă însuși trecutul teatrului”³⁰ pentru că „cele douăzeci și cinci de secole care ne despart de Eschil demonstrează convingător că teatrul a fost căutat, stimat, iubit de spectator, întotdeauna când a știut să-i ofere acestuia ceea ce îi trebuia: adică să-i sugereze coordonatele de gândire și să-i ofere puncte ferme de echilibru moral. Asemenea trecutului, nici în prezent nu suferă de o adevărată „criză de public” teatrul care, dând spectatorului alimentul spiritual necesar, își asumă prin aceasta o nobilă funcție culturală.”³¹

Commedia dell’arte în forma sa de spectacol sau spectacol – exercițiu, fiind parte în memoria istorică a teatrului, nu face excepție și va găsi mereu noi forme și ipostaze de a pătrunde în aria de interes a publicului sau de a reprezenta un indispensabil instrument didactic în școlile de actorie. Reușind să satisfacă gusturile unui public larg timp de peste două sute de ani, astăzi spectacolul Commedia dell’arte, printr-o revitalizare a tuturor conceptelor de bază ale comunicării teatrale, poate aduce o notă de prosepțime. Prin capacitatea creatoare a regizorilor de a se folosi de toate oportunitățile momentului, printr-un act de creație colectiv reunind mai multe arte într-un echilibru perfect, acest gen va capta emoțional spectatorul cu siguranță și în viitor. Pe de altă parte, pus în scenă frecvent în școlile de actorie, îmbrăcând forma de spectacol – exercițiu, dă posibilitatea actorului în devenire de a descoperi noi forme de exprimare artistică, noi tehnici și metode de formare dar și de a se evalua.

Iată deci, că un spectacol ce nu are la bază un text cu valoare artistică, poate reprezenta o formulă de succes a cărei măreție vine tocmai din interferența diferitelor forme eterogene de manifestare artistică. „Poate că pentru niciun text dramatic, ca pentru cel al *commediei dell’arte* nu se simte atâta nevoie să ne amintim încă odata că *textul dramatic* nu poate fi izolat de *spectacol*, că el a fost scris pentru o anume lumină, o anume muzică, o anume

³⁰ Ovidiu Drimba, op.cit., p. 311

³¹ *Ibidem*, p. 311

COLOCVII TEATRALE

mișcare, anume costume, anume voci etc. În textul *commediei dell'arte* mai mult ca oriunde, trebuie să vedem, să auzim, să simțim replicile. Iar rezultatul va fi cu adevărat răscolitor și emoționant”³².

Bibliografie

- Banu, George, *De la vorbe la cântec*, trad.; Pop-Curșeu Ștefana, Cluj - Napoca, Editura Koinónia, 2012;
- Drimba, Ovidiu, *Istoria Teatrului Universal*, București, Editura Vestala, 2008;
- Hobjilă, Angelica, *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri aplicative*, Iasi, Institutul European, 2012;
- Hubert, Marie-Claud, *Marile teorii ale teatrului*, trad.: Doina Nicoleta Mitroiu, Iași, Institutul European, 2011;
- Mălaimare, Mihai, *Commedia dell'Arte – clipa astrală a teatrului universal*, București, Editura Tracus Arte, 2011;
- Mărculescu, Olga, *Commedia dell'Arte*, București, Editura Univers, 1984;
- Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj- Napoca, Editura Eikon, 2010.
- Patlanjoglu, Ludmila, *Teatrul încotro? Împreună sau împotriva teatrului*, Revista Concept, , UNATC Pres, vol.6/nr.1/iunie 2013.

³²Olga Mărculescu, în op. cit., p. 9

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

Cuvinte cheie: *freelancer, creator de spectacol, dramAcum, contemporan.*

Conform Dicționarului Explicativ al Limbii Române, ediția din 2009, *contemporan* este un adjectiv ce desemnează ceva „care există, care se petrece în zilele noastre; actual”¹. *Teatrul* este un termen profund, complex și amplu astfel că, atunci când spunem *teatru contemporan* avem numeroase puncte (unghiuri) de vedere din care putem analiza fenomenul: cel al dramaturgiei actuale, al montării scenice, al abordării regizorale sau actoricești, al alegerii spațiului de joc etc. Dar oare putem vorbi și despre o filosofie teatrală actuală? (Menționez că articolul de față se bazează pe exemple teatrale autohtone, deoarece fenomenul teatral contemporan românesc rămâne un punct principal de interes în cercetările mele teoretice.)

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. Eugen Radu Wohl consideră că dramaturgii anilor 2000

* Lector universitar doctor, U.N.A.G.E., Iași.

¹ Sursa: www.dexonline.ro.

COLOCVII TEATRALE

„sunt din ce în ce mai conștienți de statutul de specialist în arta spectacolului pe care ar trebui să-l aibă dramaturgul. Piesa de teatru își câștigă treptat rolul de *schelet dramatic*, element care nu poate fi, și nu trebuie gândit înafara spectacolului.”²

Așadar, *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”. Cei mai de seamă reprezentanți sunt Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Pippo Delbono, Jan Fabre, François Tanguy.

Filozoful și criticul de teatru belgian analizează spectacolele lor și evidențiază schimbarea pe care a înregistrat-o creația dramatică în zilele noastre: „Ceea ce îi unește [pe aceștia] provine din refuzul de a-și construi spectacolele pe baza unui text prealabil, elaborat altcândva sau de altcineva. Nimic exterior nu intervine, totul provine dintr-o creație «de platou» realizată în comun, sub autoritatea unui lider acceptat. El dorește și reușește să se afirme ca «autor», stăpân indiscutabil al scenei, responsabil și «scriitor de platou».”³ George Banu consideră că *scriitorii scenei* „resping modelul artistului solitar, preferându-i-l pe acela a creatorului federalist” – ei „integrează propunerile partenerilor lor, ceea ce nu înseamnă totuși că se abat flagrant de la proiectul initial. Iată așadar un alt mod de a iubi teatrul: ca activitate de grup, ca gestionare a multitudinii, ca opera de artă realizată cu participarea întregului colectiv.”⁴

În România, un pas important în alinierea teatrului în tendințele europene actuale l-au realizat cei de la *dramAcum* – Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu – cei care au dorit să ofere cuvântul oricui crede că are ceva nou de spus în teatru. Însă *dramAcum* nu doar descoperă noi talente dramaturgice, ci, o dată acestea descoperite, mediază intrarea lor în lumea teatrului. *dramAcum* a devenit un *brand*

² Eugen Radu Wohl, *Direcții în noua dramaturgie*, vol. *Viața teatrală în și după comunism*, coord. Liviu Malița, p. 337.

³ George Banu, prefața la *Ariane Mnouchkine și Théâtre du Soleil*, de Bruno Tackels, traducere din limba franceză

Eugenia Anca Rotescu, Editura Nemira, Sibiu, 2013, pp. 5-6.

⁴ George Banu, *Iubire și ne iubire de teatru*, Editura Polirom, București, 2013, sursa: <https://books.google.ro/books?id=pYdsDAAAQBAJ&pg=onepage&q&f=false>.

COLOCVII TEATRALE

deoarece a stârnit interesul lumii teatrale, inclusiv al instituțiilor, pentru dramaturgia actuală și pentru tinerii creatori de teatru. Un exemplu sugestiv este Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara care, din 2005, organizează Festivalul Dramaturgiei Românești, în cadrul căruia lansează și Concursul Național de Dramaturgie Românească, ce are ca obiectiv promovarea unor piese de teatru care nu au mai fost montate sub nicio formă artistică.

Dar *dramAcum* și fondatorii săi s-au implicat în viața societății nu numai teoretic, revoltându-se în scrierile lor și mediind colaborarea artiștilor cu instituțiile teatrale consacrate, ci și activ, angajându-se în acțiuni sociale și susținând teatrul independent. „Teatrul Social”, întemeiat de Radu Apostol, coordonează între 2001 și 2005 proiectul „Acasă, o casă pentru copii străzii”, în cadrul căruia realizează împreună cu copiii străzii spectacolul „Acasă”, jucat la Teatrul „Ion Creangă”, donațiile obținute fiind folosite pentru administrarea unui apartament social. Alte proiecte importante sunt „Zeppelin”, prin care s-a urmărit introducerea cursurilor de teatru educațional în ciclul gimnazial, în special în comunitățile cu risc mare de excludere socială, sau „Țară, Țară, vrem Părinți”, proiect a cărui miză a fost mediatizarea și conștientizarea efectelor negative ale emigrării părinților români.

Radu Apostol este unul dintre fondatorii Centrului de Teatru Educațional Replika, o formă de teatru „prin care participanții se educă reciproc, în spiritul creativității, spontaneității, respectului implicării individuale și de grup, schimbului de idei și întrebări, pentru a genera demersuri artistice de reprezentare colectivă.”⁵ Astfel, Teatrul Replika se înscrie perfect categoriei definite de Bruno Tackels și analizată de George Banu, la care am făcut referire anterior. Unul dintre cele mai importante proiecte ale sale este Platforma de Artă Educațională, ce are ca scop explorare și cercetare pedagogică a unor teme de maximă relevanță socială și politică, prin intermediul spectacolelor de teatru, cărților, filmelor, dezbatărilor și atelierelor teatrale.

După cum putem vedea, 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

⁵ Sursa: <http://centrulreplika.com/despre-replika/>.

COLOCVII TEATRALE

să schimbe lumea în care trăiesc. Iulia Popovici consideră că țelul teatrului în zilele noastre este mai mult civic decât artistic: „În aceste spectacole [contemporane] nu e vorba despre o transcedere estetică a limitelor convenției teatrale, ci de o modalitate tranșantă de exprimare a unei atitudini etice, o atitudine declarată față de lumea în care trăim *noi, acum, aici*. Până aici merge reinventarea funcției teatrului.”⁶ Pe aceleași coordonate, Gianina Cărbunariu, regizor, dramaturg și membru *dramAcum*, ne-a declarat într-un interviu online: „*dramAcum* nu te îndeamnă să scrii «bine», pentru că *dramAcum* nu știe ce înseamnă să scrii «bine». Nu vrem piese întregi, *capodopere* la care nu mai ai ce să lucrezi în plus. Principiul de lucru *dramAcum* este acela al dezvoltării împreună cu regizorul și actorii. Am văzut în America și Anglia dramaturgi care scriu bine (există rețete), însă nu ajung să fie montați decât cei care au ceva de spus, care spun *altfel*, chiar dacă nu scriu «bine», sau mai ales pentru că nu scriu «bine». Înveți să scrii texte pentru scenă doar pe scenă”.

Numărul artiștilor de teatru a crescut iar apariția și înflorirea companiilor independente a fost inevitabilă. Prima companie independentă bazată pe non-profit a fost inițiată în 1990 de către Valeria Seciu. **Teatrul Levant** a debutat la Sala Atelier a Teatrului Național din București cu spectacolul *Angajare de clown* de Matei Vișniec, în regia lui Nicolae Scarlat. Deși s-a bazat pe texte contemporane de valoare, deși a colaborat cu actori foarte cunoscuți pentru a-și atrage publicul și a câștigat numeroase premii, Teatrul Levant își încheie activitatea după numai patru spectacole, șase ani mai târziu, din cauza imposibilității de a se mai susține financiar. În 1990 iau de asemenea ființă **Teatrul Excelsior**, teatru adresat copiilor, care trece sub autoritatea Consiliului General al Primăriei Municipiului București și **Teatrul Masca**, la inițiativa lui Mihai Mălaimare, primul și singurul teatru de gest, pantomimă și expresie corporală din România.

Private de un ajutor material, puține trupe independente apărute în anii '90 au rezistat în timp, cu toate acestea, odată drumul independenței deschis, mulți au fost cei care l-au urmat: actrița Mihaela Sîrbu, care a înființat în 1996 **Teatrul fără Frontiere**, criticul Victor Scoradeț care coordonează **Teatrul**

⁶ Iulia Popovici, *Un teatru la marginea drumului*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 43.

COLOCVII TEATRALE

Arca, Voicu Rădescu și binecunoscutul **Teatrul Luni de la Green Hours** etc. Deși lista teatrelor independente din București este deja una destul de lungă (Teatrul de Artă București, Teatrul Apropo, Teatrul Coquette, Teatrul de Sufragerie, Teatrul În culise, Teatrul Logos etc.), nici provincia nu se lasă mai prejos. La Târgu-Mureș Alina Nelega înființează Fundația *DramFest* și pune bazele **Teatrului Underground Ariel**. În 2003 ia naștere **Teatrul 74** ale cărui *key-words* au fost stabilite de fondatorul Nicu Mihoc ca fiind: „direcție. sens. traseu. principii. valori. linii de căutare. deschidere. capacitate de comunicare. alternativ.”

La Cluj, în 2003 regizorul m.chris.nedeea și-a propus să promoveze tinerii creatori și ultimele tendințe din zona artelor spectacolului, la **Teatrul Imposibil**, punând la punct și un program editorial, „Biblioteca Teatrul Imposibil”, precum și apariția revistei „ManInFest”. În 2009 artiștii independenți clujeni se reunesc la **Fabrica de Pensule**, „un spațiu reper pentru producția artistică contemporană, iar în 2014 se înființează **Asociația Reactor** ce are ca scop atât promovarea dramaturgiei contemporane, cât și dezvoltarea personală prin teatru. La Timișoara apare, în 2010, **Auăleu Teatru**, care promovează spectacolele „simple, directe, aspre și nefardate”, iar actrița Andreea Hulughiuc deschide în 2013 **Electric Theatre**, aspirând la statutul acestuia de centru cultural, nu numai teatral. La Iași teatrul independent are deocamdată un singur reprezentant, din 2012: **Teatru Fix**, „un prefix pentru buna desfășurare (cu artiști oarecare și mijloace precare) a unui act artistic (sperăm noi) prea tare, având ca punct finit (în orientare), dezvoltarea în circuit, sub o aură independentă, a masivului potențial creator din țară, existent acum doar în stare latentă.”

În teatrul contemporan, datorită fluxului de artiști independenți (*freelancers*, ca să folosesc un termen actual) a apărut un termen nou: acela de *creator de spectacol* – acesta poate fi sau/și scenograful, regizorul, dramaturgul, actorul reprezentației teatrale. Se pare că rolul autorului dramatic este mai important ca niciodată. Acesta participă de cele mai multe ori activ la repetiții, în cazul în care nu este regizorul spectacolului sau unul dintre actori. Prin urmare, și Arta Actorului a suferit modificări – multe texte sunt scrise special pentru anumiți interpreți, cu elemente din biografia personală,

COLOCVII TEATRALE

fiind păstrate numele, datele fizice și chiar anumite amintiri personale. Un exemplu sugestiv este piesa *Stop the Tempo* a Gianinei Cărbunariu, realizată special și împreună cu actorii spectacolului, Rolando Matsangos, Paula Gherghe și Maria Obretin. În consecință, avem a face cu un teatru al firescului, împins până la limita civilului, un teatru care are un scop declarat educativ sau instructiv, pe lângă cel evident social.

Teatrul are însă, în epoca contemporană, și un rol terapeutic. Unul dintre principalii susținători a acestei laturi a teatrului este regizor-dramaturgul Vera Ion care demarează în 2009, alături de actorul Sorin Poamă, proiectul *Scrie despre tine*, prin care cei doi au dorit să ofere cuvântul oricui este interesat să își transforme poveștile personale în piese de teatru. Vera Ion și Sorin Poamă au sperat ca prin atelierele susținute să spulbere părerea tinerilor conform căreia poveștile lor de viață nu sunt interesante sau că nu merită să devină o piesă de teatru.

Un proiect ce are la bază același principiu este *Jurnal de România*, inițiat de regizoarea Carmen Lidia Vidu, un proiect multidisciplinar care reunește filmul experimental, artele vizuale și teatrul: „Vreau să văd cum arată România mai puțin turistică și mai puțin televizată, mă interesează o viață normală, dar a unor oameni mai puțin simpli, adică a unor oameni de cultură. Combinația de actor, viața din spatele scenei și orașele României poate genera o imagine și un discurs aparte, profund și totuși ușor de digerat.”⁷ *Jurnalul de România* a generat până în prezent două episoade: unul la Sf. Gheorghe și unul la Constanța, unde au avut loc spectacole definite de autoare drept „jocuri ale dezvăluirilor și tănuirilor, fotograme din filmul vieții celor 6 actori: despre origini, părinți, bunici, frici și răbdare, despre meseria istovitoare de actor, spectatori, visuri, rătăcirii, iubiri și răbdare, ratări, dezamăgiri, rupturi, singurătăți, căderi, șocuri, confuzii, bani de întreținere, copii, vulnerabilități, neputință, ispita de a fugi și răbdare, despre pierderi, câștiguri, revolte.”⁸ Cu alte cuvinte, actorii se joacă de data aceasta pe ei înșiși... Nu pot să nu mă

⁷ Sursa: <http://stiri.covasnamedia.ro/2016/09/19/o-noua-premiera-la-tam-jurnal-de-romania-sfantu-gheorghe/>.

⁸ Idem.

COLOCVII TEATRALE

întreb ce se întâmplă în cazul acesta cu *personajul*? Teatrul poate exista și în lipsa personajelor, sau orice actor/artist/performer este în sine un personaj?

Întorcându-mă la tema acestui articol, salut strânsul dialog ce s-a legat între domeniile teatrului (regie, actorie, dramaturgie, coregrafie, scenografie și nu numai), dar acesta (poate) s-a realizat în detrimentul comunicării dintre Actor și Spectator – dacă codul de decodificare a unui spectacol teatral devine prea personal, apare riscul ca doar un număr din ce în ce mai restrâns de spectatori să aibă acces la el. Astfel ia naștere un fenomen paradoxal: popularizarea atât de dorită a teatrului se transformă în exclusivizarea lui. Nu contest efectele terapeutice ale dezvăluirii scenice a secretelor eului interior, dar *a dezvălui* nu este sinonim cu *a crea*. Personal, voi alege să caut în mine resorturile unui personaj decât să caut să fac un personaj din mine.

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 altă punte de comunicare – nu artistică, dar la fel de importantă – cea dintre actualitate și posteritate: „Consumarea impulsurilor estetice într-un *temporary-contemporary*, concentrarea pe *happening* și *performance*, exclusiv *aici și acum*, pentru uzul exclusiv al celor prezenți *aici și acum* face critica de teatru inutilă. O artă care se scrie pe nisipuri mișcătoare nu are nevoie de arhivă, memorie și omologare sistemică.”⁹

⁹ Iulia Popovici, art. *Teatrul sau dreptul românesc la plictiseală*, „Observator cultural”, ianuarie 2007, sursa: www.agenda.liternet.ro.

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.

Cuvinte cheie: interval, fenomenologie, semnificație, spectacol, coduri teatrale/culturale

Orice acțiune, în contextul unei analize semiotice, poate fi supusă unei interpretări ambivalente. Această ambivalență este generată pe fondul relației *personaj*- ca cel care pune în acțiune textul/jocul și degajează prin jocul său semnificațiile, și *interpretant*- publicul, cel care angajează semnificațiile

* Autorul este asist. univ.drd.- Facultatea de Arte, Universitatea *Ovidius* din Constanța. Absolvent al Facultății de Filosofie-Universitatea din București, specializat în Antropologia spațiului sacru-Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București

COLOCVII TEATRALE

eliberate în propriul aparat conceptual în vederea unei de-codificări și a unei clarificări de sens.

Ideea pe care vrem să o lansăm în acest text deține o miză dublă. Mai întâi, vom gândi spectacolul de teatru ca un proces complex, alcătuit în ambivalența text-acțiune și exprimat, în cadrul unei analize semiotice, în termenii Annei Ubersfeld drept „o practică semiotică totalizantă¹”. Relația de dependență dintre text și acțiune, sau altfel spus dintre discursul dramatic și spectacolul scenic, conjugată în simbioza activă de reprezentare spectaculară la nivelul percepției publicului, se deschide ca un interval de analiză a literalului, în toate aspectele sale adiacente. Practic, în urma acțiunii de suprafață, a acestei reprezentări fățișe pe care publicul o percepe în spectacolul de teatru, textul devine un refugiu favorabil unei analizei interdisciplinare (semiotice, pragmatice, semantice, teoria textului literar, psiholingvistice, sociolingvistice). Chiar și textul însă, oferă posibilitatea unui interval (identificabil), iar acest interval postulează în mod ludic o serie de attribute ale ficțiunii literare și ale socio-dinamicii. Ceea ce vrem să susținem este faptul că teatrul poate fi analizat în chintesența textului pus în scenă prin acțiune, iar această chintesență este ea însăși voalată de aspectul metaforizant și subtil pe care îl implică textul în relație cu nonverbalul (gestul și corporalitatea).

În încercarea de a aproxima, și de ce nu, de a localiza în geografia conceptuală intervalul despre care vorbim, vom pleca de la etimologie. Intervalul implică o perioadă, o distanță, deopotrivă sesizabilă și măsurabilă și implică deasemenea și continuarea a ceea ce era deja început. În aceste condiții, intervalul, în contextul discuției noastre, ocupă locul unui refugiu provizoriu de decantare, de eliberare a unor cuvinte-indicatori. Însă terminologia textului de teatru și a literaturii, are o dublă implicație la nivelul receptării. Pe de-o parte avem de-a face cu o implicație etimologică, adică vrem să cunoaștem originea și evoluția fonetică a respectivului termen, iar pe de altă parte avem posibilitatea de a-i cuprinde înțelesul și semnificațiile sale, iar aici semiotica și semantica ne vin în ajutor.

¹ Apud. Daniela Roventă-Frumușani & Romain Gaudreault (ed.), *La sémiotique théâtrale*” *Pour connaître la science des signes*, Craiova, Ed. Fundației Meridian, pp. 214-262.

COLOCVII TEATRALE

Spectacolul de teatru, în conjugarea despre care vorbeam mai devreme, idee-acțiune-text, poate fi analizat și ca un rest al intenției auctoriale delimitate de rezultat final. Forma finală a spectacolului de teatru nu este un dat, un ready-made pregătit publicului pentru receptare, ci este rezultatul unei ameliorări, a unei balansări de idei sau a unui anumit tip de compromis. Tocmai acest compromis denotă interiorizarea subiectului asupra lui însuși. Textul care stă la originea alcătuirii spectacolului de teatru nu este conceput drept un obiect teoretic, supus unei posibile analize științifice, ci este construit ca o operă de artă, supus unei interpretări. Însă dincolo de impunerea unui exercițiu semiotic de analiză a textului de teatru, vom spune că experiența intervalului absent în spectacolul de teatru cade în sarcina spectatorului la nivelul unei receptări supuse ea însăși unui exercițiu introspect.

Însă dincolo de această caracteristică nuanțată, care implică o abordare specifică ajustată de mecanismele psihologiei cognitive, vom rămâne în teritoriul ipotezei noastre și vom afirma posibilitatea unui interval în spectacolul de teatru ca o elucidare a unui ready-made încă nefinalizat. De la momentul rostirii textului în spectacol până la percepția publicului a textului conjugat cu acțiunea din scenă (produsă de actori), intervalul la care facem referire transgresează atât percepția publicului cât și comunicarea presupusă din interiorul spectacolului.

Transgresarea la care facem aluzie este o înaintare -spre-revenire, în condițiile în care publicul unui spectacol de teatru este gândit într-o dublă postură de emițător-receptor. Excluzând aici cazul spectacolelor care merită doar a fi citite², spectacolul de teatru în ambivalența text-acțiune oferă posibilitatea acestei transgresiuni datorită posibilității de receptare și de transmitere a mesajului laolaltă cu sentimentul. Considerăm potrivită punerea în discuție a unei funcții a sentimentului în spectacolul de teatru, funcție care poate fi gândită în termenii unei funcționalități și logici sentimentale conjuncturale spectacolului de teatru.

² În acest caz facem referire la aprecierea Danielei Roventă-Frumușani conform căreia Lorenzaccio este unul dintre rarele exemple de piese de teatru scrise pentru a fi citite și nu jucate. Daniela Roventă-Frumușani & Romain Gaudreault (ed.), *La sémiotique théâtrale* în *Pour connaître la science des signes*, Craiova, Ed. Fundației Meridian, pp. 214-262,

COLOCVII TEATRALE

Ceea ce ar putea să favorizeze posibilitatea afirmării intervalului în spectacolul de teatru constă în identificarea și evidențierea unui estetizări la nivelul comunicării și a faptelor produse prin acțiunea din scenă. Pentru a detalia acest aspect vom face o analogie cu un subiect periferic dar adiacent ipotezei noastre, și anume estetica existenței la Michel Foucault. Spre sfârșitul vieții sale, filosoful francez Michel Foucault a făcut cercetări asupra unei estetici a existenței, iar într-unul din interviurile sale afirma că „...voința de a fi un subiect moral, căutarea unei etici a existenței însemnau în Antichitate un efort pentru a-ți afirma libertatea și pentru a da propriei vieți o anumită formă în care poți să te recunoști, să fii recunoscut de alții și în care posteritatea ar putea găsi un exemplu”³.

Există aici o nuanță pe care o considerăm justificativă pentru ipoteza noastră de lucru. Pentru greci, ideea de etică nu era neapărat legată de ideea de datorie, ci era asimilată mai ales ca o virtute, iar aceasta din urmă era reprezentată de o formă de viață. Dar Foucault surprinde un fenomen delicat în însăși re-prezentarea acestei forme de viață pentru grecii antici. Subiectul în sine, nu era un ready-made, ci era obiectul unei ameliorări a subiectului cu sine însuși.

În termenii acestei ameliorări, revenind la presupusa existență a intervalului, posibil refugiu al metaforei și subtilității, putem configura o stare de viață a spectacolului de teatru care oferă spectatorului un rest. Iar restul acesta este rezultatul acestei ameliorări, a acestei negocieri de sens dintre text-acțiune și spectator.

Subtilitatea la care ne referim lasă loc unui nonverbal, reprezentat la nivelul gestului și corporalității care clarifică sensul pentru public, dar în același timp oferă și semnificarea publicului degajată în intervalul. Oricât de mult ar fi voalate mesajele de gest, considerând în acest punct destul de hazardată teoria lui Michael Argyle din lucrarea *Bodily communication* conform căruia limbajul nonverbal dispune de o mai mare primitivitate și

³ Apud. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, editura Rao, București, 2008, p. 274

COLOCVII TEATRALE

directivitate⁴, afirmăm că textul are un rol extrem de important în crearea unei legături de semnificații între spectacol și spectator.

Așadar, spectacolul de teatru nu este un dat, ci deține constituente și paliere de semnificații pe care publicul le intuiește și le receptează. Însă această receptare parcurge profunzimea unei subtilități a textului pe care publicul este nevoit (dacă nu chiar forțat) să o dezlege. Intenția publicului se conjugă cu intuiția sa de a dezlega ceea ce nu a transmis actorul, înlocuind mesajul-cuvânt cu exprimările relevate de gestul și corpul actorului. Dar chiar și limbajul nonverbal este suspus aceleiași subtilități, întrucât forma pe care o înfățișează actorul, în gestualitatea sa, în niciun caz nu poate fi gândită ca un ready-made. Gestualitatea asumă o simbolizare intrinsecă care este supusă unei decodificări contextualizate implicite, însă racordate la text.

Înainte de gestualității care *urmează a se produce*, textul este dinainte importat, el este introdus subtil în acțiune pentru a fi mai apoi degajat în zona de interval a spectacolului. De aici se naște fenomenul în sine, periferia centrică a spectacolului care îl aduce pe spectatator mai aproape de sens(uri).

Publicul este pus mai totdeauna în situația unei căutări. De la teatrul semnificant (Brecht), în care finalul rostește mut către public „căutați ieșirea!” se decelează ideea unui teatru al conștiinței care pune publicul în postura unui psihanalist, menit să producă un act de conștiință (a sălii) asupra inconștiinței (care domnește pe scenă)⁵.

Putem gândi pregătirea publicului pentru descifrarea semnelor în termenii unei relații care așteaptă să se întâmple, să devină posibilă. Iar tocmai această posibilitate lasă loc liber instaurării acestui interval care coagulează spațiul gol al semnelor posibile. Participarea la crearea spectacolului de teatru aparține în egală măsură actorilor și publicului, însă dincolo de această simbioză aptă să genereze forță, distribuită aposterioric la nivelul semnificației, spectacolul reușește să-și creeze propriul spațiu, iar tocmai acest spațiu este decantat asemeni unui interval absent. Iar în ce privește o presupusă configurație a acestui spațiu, am putea spune că acesta ar putea fi plin până la

⁴ Apud. Vera Pantea, *Teatrul contemporan în căutarea unui nou centru al semnificării* http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta5/acta5_pantea.pdf

⁵ Vezi articolul Crin Teodorescu-Roland Barthes și semiologia teatrală, în revista *Teatrul*, nr 1 anul XV, ianuarie 1970, pp. 23-27

COLOCVII TEATRALE

refuz cu toate semnificațiile pe care publicul le poate primi odată cu desfășurarea spectacolului, dar în același timp ar putea să se înfățișeze ca un spațiu gol care așteaptă să capete sens(uri).

Roland Barthes întemeia la un moment dat o morală teatrală, aceasta echivalând cu atribuirea fiecărui comportament spectacologic cu un rol funcțional, iar această funcție ar fi de ordin intelectual, mai mult decât plastic sau emoțional⁶. Însă în comunicarea sau unirea dinre sensul operei și exterioritatea sa, spectaculozitatea intervine ca o fragmentare a deplasării de sens de la scenă către public. Tentația, în contextul semioticii teatrului, angajează publicul în deciptarea exhasutivă a fiecărui element spectacologic, însă această angajare este într-un anumit mod o neangajare conștientă a publicului în aventura decodificării de semnificații.

În ce privește teatralitatea în teatrul contemporan, avem de-a face cu o inflație a semnelor și o amplificare a regimului de exprimare voalat. Această stare de fapt o identificăm, în ce ne privește, în modalitatea de percepție juxtapusă, (și din această pricină disolută), între gestus-ul social la care vibrează intenția de deciptare a publicului și schematismul semiotic care tentează același public. Componentul spectacologic, reluând afirmațiile lui Barthes, trebuie să fie un argument iar publicul trebuie să identifice întreg procesul inferențial care alcătuiește argumentul. De aceea, funcția intelectuală a spectacologicului, nu trebuie să fie înăbușită de anumite funcții parazite (verism, estetism), aceasta deține o puternică valoare semantică. Tocmai de aceea, spectaculosul iese la suprafață în manifestarea sa dublă-așadar spectacolul trebuie văzut și citit.

Dar am putea oare desprinde din acest teritoriu complex al spectacolului de teatru care favorizează analiza semiotică, gestul simplu și corporalitatea expresivă, ca semnificații pure, adică lipsite de o posibilă secundaritate ? Un răspuns la această interogație ar apropia mai mult temeiul justificat de lectură al spectacolului. Textul se asimilează întotdeauna mai ușor decât celelalte *coduri* teatrale pe care spectacolul le deține. Lectura și decodificarea teatrului-în text se supune regulilor de structură, limbajul favorizând în acest caz sensul. Însă gestualitatea și corporalitatea oferă

⁶ *Ibidem*, p.25

COLOCVII TEATRALE

publicului posibilitatea de degajare a semnificărilor în interval, oferind teritoriu fecund unei analize fenomenologice. Aruncându-se exhaustiv asupra înțelegerii, semnele pe care gestul și corpul le oferă publicului se opresc în acest interval de unde așteaptă să fie prinse, adică deslușite, înțelese.

Toate acestea conduc la ideea că spectacolul transgresează teritoriile unei presupuse intimități bipartite: pe de-o parte o intimitate a publicului, asimilând reacțiile spectatorului în fenomenalitatea pe care spectacolul o exprimă și pe de altă parte o intimitate a acțiunii în complexitatea sa, care restrânge și oferă în performanță jocul actorilor. Punând în joc permanența unui *dublu* (sens, acțiune, personaj), spectacolul interiorizează sensul ultim care se eliberează publicului, angajându-l astfel pe acesta în procesul de înțelegere față de tot ce se întâmplă pe scenă în proximitatea intervalului.

Trebuie să ținem seama de faptul că intervalul, supus unui regim de analiză fenomenologică, apropie și distanțează în mod echivoc relația spectator-spectacol. Mai întâi pentru că spectatorul „premeditează” decriptarea sensurilor exprimate în spectacol, aproximând la nivelul înțelegerii sale aprierea/deprecierea de sens dintre codurile culturale și codurile teatrale. Faptul că „totul devine semn într-o reprezentare teatrală”, cum afirma Tadeusz Kowzan⁷, implică spectatorul în definirea și justificarea unei analize fenomenologice în relație cu acțiunea care se desfășoară în fața sa. Dar chiar și această analiză suportă ecartul unui efort comprehensiv conjunctural. Publicul poate cunoaște anumite coduri culturale dar chiar și această cunoaștere implică o experiență subiectivă.

În ce privește spectacolul, acesta exprimă o intenție fătășă de univocitate în semnificație, cu alte cuvinte la finalul spectacolului publicul ar trebui să înțeleagă *ceva*. Dar chiar acest *ceva*, definibil dar destul de dificil de nuanțat, indică intervalul la care ne referim. Restul sensului care urmează a fi divulgat în urma spectacolului își are originea în acest interval. Nimic nu poate scăpa interpretării pe care spectatorul o operează în analiza fenomenologică a spectacolului, însă originea semnificațiilor care urmează a fi apropiate de

⁷ „Tout devient signe dans une représentation théâtrale.” – Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Warszawa, Editions Scientifiques de Pologne, Paris, Editions La Haye, 1975, p. 176

COLOCVII TEATRALE

nivelul înțelegerii sale se localizează, în sensul unei teritorializări conceptuale, în interval.

Postularea statutului semantic al teatrului, revenind la criteriile de analiză ale lui Barthes, conduce la înțelegerea teatrului în termeni cognitivi, nu doar în termeni emotivi cum ne-a obișnuit vechea tradiție. Se ajunge astfel la o anumit tip de teatru, *fondé* în termenii lui Barthes, așadar un teatru care nu este nici patetic, dar nici cerebral⁸.

Justificarea teatrului în termeni cognitivi implică un anumit tip de analiză pe care spectatorul trebuie să o efectueze a prioric și aposterioric performanței scenice. Iar în această dualitate ontologică, chestiunea intervalului apare din nou și configurează o geografie de localizare. *Înainte de* și *după* spectacol, spectatorul „sparge” codurile interpretării, abandonând în interval semnificațiile restante, acestea urmând a fi descifrate în funcție de interacțiunea asociativă dintre codurile teatrale/codurile culturale.

Posibilitatea existenței acestui interval ridică o interogație în privința receptării gestului și corporalității. Dacă în privința spectacolului redat în ambivalența acțiune-text, lectura se face în context cognitiv, decriptarea producându-se în funcție de valențele asociative dintre codurile culturale și codurile teatrale, nonverbalitatea transferă spectacolului comunicarea ritmică, armonioasă⁹. Deși acest nou cod elimină artificialitatea limbajului articulat, încercând impunerea iluziei unei comunicări totale, semnificațiile gestului și corporalității sunt degajate în fenomenalitatea particulară prin racordarea ritmică a personajului cu sine însuși și implicarea unui al treilea în această relație, acest al treilea fiind publicul. Astfel generată, această relație tripartită postulează congruența dintre expresie și semnificație.

Sintetizând cele spuse mai sus, afirmația lui Barthes exprimată în marginea abordării teatrale în termeni semiotici, ni se pare în acest moment elocventă: “Ce este teatrul? Un fel de mașină cibernetică. În repaos, această mașină este ascunsă în spatele unei cortine. Dar când este descoperită, ea începe să vă trimită o serie de mesaje. Aceste mesaje au particularitatea că sunt

⁸ Crin Teodorescu-op.cit, pp.24-25

⁹ Vezi Vera Pântea- *Teatrul contemporan în căutarea unui nou centru al semnificării* în http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta5/acta5_pantea.pdf, pp. 168-169 Articol vizualizat la 10.04.2017 , 14:38.

COLOCVII TEATRALE

simultane și totuși au ritm diferit; într-un asemenea punct al spectacolului primiți în același timp șase sau șapte informații (de la decor, costume, lumini, locul actorilor, gesturile lor, mimica acestora, cuvintele). Dar anumite informații rămân (este cazul decorului), pe când altele se schimbă (cuvintele, gesturile); avem, deci, de a face cu o adevărată polifonie informațională, și aceasta e teatralitatea, o densitate de semne (acest lucru în raport cu monodia literară și lăsând la o parte problema cinematografului (...)). Orice reprezentație este un act semantic extrem de dens: raportul dintre cod și joc (adică dintre limbă și vorbire), natură (analogică, simbolică, convențională) a semnului teatral, variații semnificative ale acestui semn, constrângeri de legătură, denotație și conotație a mesajului, toate aceste probleme fundamentale ale semiologiei sunt prezente în teatru; putem chiar spune că teatrul constituie un obiect semiologic privilegiat, întrucât sistemul său este aparent original (polifonic), în comparație cu cel al limbii (care este liniar)”¹⁰.

Bibliografie

- Argyle, Michael, *Bodily Communication*, New York, International Universities Press, Inc., 1997
- Aslan, Odette, *L'art du théâtre*, Paris, Editions Seghers, 1967
- Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, traducere de Smaranda Bădiliță, București, Editura Humanitas, 1995
- David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lică, Timișoara, Editura Amarcord, 2002
- Esslin, Martin, *Reflections. Essays on Modern Theatre*, New York, Garden City, Doubleday & Comp., Inc., 1969
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, editura Rao, București, 2008,
- Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, volumul I, traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu și Bucur Stănescu, prefață de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane, 1977
- Kowzan, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Warszawa, Editions Scientifiques de Pologne, Paris, Editions La Haye, 1975

¹⁰ *Ibidem*, p. 27

COLOCVII TEATRALE

Winkin, Yves, *Anthropologie de la communication*. De la théorie au terrain, nouvelle édition, Paris, Editions du Seuil, 200

Webografie

Vera Pântea- *Teatrul contemporan în căutarea unui nou centru al semnificării* în http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta5/acta5_pantea.pdf, pp. 168-169 Articol vizualizat la 10.04.2017 , 14:38.

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 attribute 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 tâlmăcească propria experiență, aceasta nu face altceva decât să contribuie la configurativul formal pe care-l va redija.

Cuvinte cheie: Arte plastic, Artele spectacolului, Expresie, Perceptibil, Symbolism.

„Umbla cu mâinile încrucișate la spate, cu umerii trași în jos și încordați, cu omoplații aproape lipiți; arăta ca un pui de potârniche fript și pus pe o bucată de pesmet. Părea că înaintează doar gâtul, iar întregu-i trup își primea impulsul de la piept”.¹

Ca exercițiu de imaginație vom avea în lucru acest citat pe care-l vom proiecta într-un cadru plastic sau chiar într-unul teatral și vom căpăta un cumul de caracteristici expresive și învederate supunându-ne atenția în registrul mișcării imaginilor. Cu alte cuvinte observăm modul de exprimare prin suma mișcărilor date însă în egală măsură se manifestă similar și în contextul formelor picturale. Atragem atenția asupra unui factor determinant și anume acela că caracteristicile expresive decurg doar atunci când ne centralizăm atenția pe mișcarea imaginilor.

COLOCVII TEATRALE

Altminteri, sumedenia de calități distinse au un aspect generic, de pildă: întâmpinăm atributul de meschinărie, verzui, rotunditate sau chiar diligență - toate acestea materializate în circumstanțe individuale însă răspândesc un anumit nivel de trăiri și în nici un caz o experimentare particulară. Într-o altă ordine de idei putem crea un exercițiu de imaginație și anume cu referire la ceea ce înseamnă dinamica în arta spectacolului - observând opintirea, întrepătrunderea, flexibilitatea, mlădierea sau chiar soliditatea – elemente generalizate doar că de data aceasta ele nu mai sunt îngrădite de văzul propriu-zis. Caracteristicile dinamicii pot fi socotite ca fiind structurale ca de exemplu: în văz, în concretizarea într-un cumul de sunete sau poate chiar în receptibilitatea pipăibilă. Toate aceste calități conturează și categorisesc funcționabilitatea minții umane.²

În arta plastică și nu numai, culorile au funcții semnificative în ceea ce privește perceperea sau chiar simbolistica temperamentului. În multe culturi de pe diverse coordonate geografice receptarea și interpretarea culorilor se ia în considerare doar atunci când ele se disting dinamic. Felurite tipuri de expresie care ne determină să accesăm diferite paliere de percepție, de retorică, de candoare, de senzație etc. Rudolf Arnhem menționează că „definim expresia prin modurile de comportament animat sau înanimat dezvăluite de aspectul dinamic al obiectelor sau fenomenelor perceptuale”.³

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. Ceea ce poate fi „citibil” de pe fizionomia unei persoane sau chiar din gesturile acesteia rezultă ceea ce se întâmplă în interiorul ei, în starea de spirit pe care o transmite. Știm că de pildă elementele din natură cum ar fi piatra, lemnul, norul ș.a.m.d. componente ale naturii lipsite de expresie, sigur, vom putea vorbi de expresie doar la modul figurat prin comparație cu trăsăturile umanului.

Știm precis că o anume expresie a feței sau o anume expresie a gesticulațiunii poate juca un rol indispensabil într-o piesă de teatru sau într-o lucrare de artă vizuală. Ca să se înțeleagă rolul expresiei faciale sau a gesticii

COLOCVII TEATRALE

vom lua în exemplificare un caz obișnuit din viața de zi cu zi și anume: când un câine și stăpânul acestuia vor căuta să fixeze legăturile cele mai potrivite și totodată de reciprocitate – și cum altfel decât printr-o interpretare neîntreruptă a conduitei exterioare a companionului, având control total asupra propriului comportament. Iată deci cum poate fi catalogată ca fiind o izbândă însemnată dacă vom avea în atenție faptul că stăpânul sau animalul nu vede decât o combinație a mușchilor, o sumă de mișcări cu direcții diferite. Firește că ne vom întreba ce tip de legătură se creează între descrierea fizică și cea sufletească care de altfel nu prezintă nici un profil comprehensibil? În fond de ce ne-am întrista dacă am vedea o expresie facială tristă sau de ce suntem atinși de beatitudine atunci când întâmpinăm o fizionomie extaziată?⁴

Într-o altă ordine de idei vom aminti aici că începând cu secolul XVIII începe să ia amploare un fenomen extrem de interesant cum ar fi modalitățile de recunoaștere după tipul de expresie facială. Artă plastică semnalează o amplă serie de portrete individuale dar și ansambluri de portrete în diverse compoziții și putem aminti unul dintre cei mai iluștri pictori Francisco Goya (1746-1828), un plastician de la care ne-a rămas celebra frază „Somnul rațiunii naște monștri”,⁵ un artist despre care celebrul scriitor Ernest Miller Hemingway (1899-1961) afirma după ce a văzut unul din tablourile lui cum că: „Pe fiecare din aceste chipuri Goya a imprimat disprețul pe care îl nutrește pentru ei. Trebuie să fii geniu pentru a-l putea convinge de contrariu pe rege, prea prost de altfel pentru a observa că pictorul curții îl condamnă în ochii întregii lumi”.⁶

Însă nu doar în arta plastică se întâmplă atenția asupra expresiei faciale și a gesticii ci și în alte domenii cum ar fi de pildă literatura unde Johann Kaspar Lavater (1741-1801) prin lucrarea sa cu o doză de amuzament „*Fragmente fizionomice pentru propășirea cunoașterii și dragostei de semenii noștri*”. Filozoful George Berkeley (1685-1753) sau Charles Darwin (1809-1882) au fost și ei printre protagoniștii unor eseuri remarcabile asupra acestei tematici.

Mai departe în susținerea pledoariei vom încerca să vedem prin filtrul *associationnisme*-ului, iar aici Theodor Lipps (1851-1914) afirmă deslușirea unei expresii care în mod curent include forțe în acțiune. Altminteri, ca să limpezim înțelesul postulatului aparținând autorului, vom grefa faptul că

COLOCVII TEATRALE

acesta este destinat să ne orienteze și totodată să ne justifice de ce identificăm expresie la materia inanimată. În continuarea acestei gândiri de tip asociaționism vom aduce în atenție un exemplu evghenicos și demn de luat în seamă - aici, Arnheim, reliefa considerentul acestuia cu referire la coloanele de templu. El susține că atunci când noi ne îndreptăm privirea spre coloane, vom ști deja dintr-o experiență anterioară că se realizează presiuni și contrapresiuni de ordin mecanic. Tot printr-un exercițiu de imaginație ne putem transfera chiar noi în locul coloanelor și am putea simți cum se întreprind acele forțe asupra și în interiorul trupurilor noastre. Printr-o proiectare a senzațiilor proprii de ordin kinestezic asupra stâlpilor de susținere, atât presiunile respective cât și solicitările amintite din memorie vor avea o tendință să stimuleze riposte și în alte părți ale conștiinței. Evoca faptul ca atunci „Când îmi proiectez năzuințele și forțele asupra naturii, fac acest lucru și cu modul în care aceste năzuințe și forte mă fac să mă simt, adică îmi proiectez mândria, curajul, tenacitatea, sprinteneala, siguranța, calma mea mulțumire de sine. Numai astfel empatia mea față de natură poate devini cu adevărat empatie estetică.”⁷

Așadar, fie că vorbim de o stare pe care o ilustrăm pe un format bidimensional sau atunci când interpretezi un rol pe scenă trebuie observat ce tip de expresie îi coincide la acea stare sufletească pe care noi vrem să o redăm. Îndeobște se poate percepe eventual cum că una este determinată de cealaltă, însă expresia nu va putea fi percepută atât de direct ca forma sau precum culoarea, releva Arnheim.

Privind retrospectiv asupra acestei teorii empatice au istovit generații la rând de esteticieni cu o sumedenie de pseudoproblematici. Întrebări care au amprentat conștiința umană, de pildă: oare simțământeles exteriorizate în imaginile artiștilor plastici sau în sunetele emise de actori pe care aceștia le-au creat sau aceste sentimente exprimate sunt doar atunci când cel care privește lucrarea sau ascultă rolul interpretat? Plasticianul sau actorul chiar trebuie să fie într-o stare letargică ca să creeze tabloul sau rolul? Ca să emani „emoția” trebuie să fie sub oblăduirea ei?

Poate fi catalogată o prezumție pe de o parte însă pe de altă parte putem admite că identificăm expresie vizuală în orice lucru sau chiar un fenomen cu o anume logică. Rudolf Arnheim dădea câteva exemple: „O stâncă abruptă,

COLOCVII TEATRALE

o salcie plângătoare, culorile unui amurg, fisurile dintr-un zid, o frunză care cade, un izvor care curge, ba chiar o simplă linie sau culoare, ori dansul unei forme abstracte pe un ecran cinematografic au atâta expresivitate ca și corpul omenesc și îl pot sluji pe artist la fel de bine.”⁸

Ce-i drept, pe de o parte corpul uman îl poate ajuta mult mai bine pentru că este în sine o conformație extrem de sofisticată, însă în egală măsură este dificil să minimalizezi funcțiile corpului uman într-un context de reducere și stabilire a simplității de formă și dinamică care de alt fel este realmente o expresie cu un proeminent impact vizual. Trebuie menționat și aspectul cum că există și o încărcătură de asocieri nonvizuale.

Merită să mergem mai departe cu un exemplu extrem de sugestiv, Van Gogh crease la un moment dat două desene – primul era intitulat „Mâhnire” care ilustra de fapt un nud de femeie așezată cu capul între brațe, iar cel de al doilea desen reprezenta câțiva copaci fără frunze dar evidențiindu-se noduroasele rădăcini. Ulterior, artistul îi trimite o scrisoare fratelui Theo relatându-i că el a intenționat să ilustreze același simțământ în ambele cazuri, și susținea că „aderând la sol convulsiv și pătimaș, și totuși fiind pe jumătate smulse de furtună. Am vrut să exprim ceva din lupta pentru viață în acea figură feminină palidă și slabă, ca și în rădăcinile negre, răsucite și noduroase”.⁹ Într-un scurt comentariu plastic vom facilita concepția asupra rădăcinilor care duc într-o oarecare măsură spre abstractizare însă vom semnală faptul că aceste rădăcini aproape abstractizate vor capacita percepția privitorului, iar mesajul este unul de regim hegemonic în raport cu desenul de ordin fiduciar. Vom conchide prin faptul că atât în artele plastice cât și în artele spectacolului, corpul uman nu este considerat ca fiind cel mai lesnicios, inteligibil sau maleabil, ci socotit ca fiind redundant în vederea materializării expresiei vizuale.

În contemporaneitate, în arta plastică respectiv teatru, încă rămâne valabilă întâietatea trăsăturilor care vizează fizionomia iar acest aspect ar trebui să nu ne ia prin surprindere. Venind în completare dar de data aceasta dintr-un unghi al psihologiei, vom afirma că simțurile umane nu sunt instrumente mecanice de consemnare și arhivare exercitându-se în mod dosnic. Psihologia definește că acestea au fost înaintate de organism ca metode complementare pentru răspunsurile la mediul înconjurător, iar organismul în

COLOCVII TEATRALE

sine este interesat direct de suma forțelor ce activează în mediul înconjurător pe cele trei paliere: locul, puterea și orientarea lor. De alt fel forțele sunt de ordin repugnant sau cu miză rentabilă, iar determinanta acestora înseamnă efectul care în fond are rol contributiv și factor decizional în ceea ce noi intitulăm expresie.¹⁰

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 tâlmăcească propria experiență, aceasta nu face altceva decât să contribuie la configurativul formal pe care-l va redija.¹¹

Menținem registrul apologiei pentru expresie în ambianța artistică, mutăm ușor dezbateră pe o nișă educațională bineînțeles cu profil vocațional. În ceea ce privește învățământul artistic fie el aparținând artelor plastice sau artelor teatrale și nu numai, este imperios necesar să avem în atenție cum instruiți studenții în artă și cum li se poate arăta drumul către evaluarea și evoluția sensibilității acestora în raport cu aceste caracteristici cât și inițierea lor în contextul de a eticheta expresia ca o dogmă călăuzitoare pentru fiecare linie sau hașură de creion, pentru fiecare gest al pensulației, pentru fiecare mișcare exercitată pe scenă etc. Semnalăm totuși faptul că există astfel de cadre universitare cu o înaltă pregătire profesională care aplică astfel de metode didactice. Este drept că există și un segment al studenților cu emotivități subite în care acestea nu numai că nu progresează ci sunt realmente sub semnul refutației. Din cele mai vechi timpuri și până în contemporaneitate, știm că studentul desenează după un model cerându-li-se să stabilizeze cu rigurozitate poziționarea, proporționarea, înfăptuirea liniilor de contur plecând de la punctele relative de construcție a formelor, rezolvarea volumetriei, hașura și într-un final printr-o gramatică vizuală dobândită în timp se emite expresivitatea. În mod categoric, studentul trebuie să-și centralizeze atenția asupra notelor distinctive din repertoriul tehnicii și geometriei ale modelului

COLOCVII TEATRALE

sau chiar obiectului receptat de către student. În contemporaneitate, ne este dat de multe ori să avem tânărul artist care cataloghează modelul, obiectul, tema liberă ca fiind încadrată într-o configurare a maselor, a planurilor dar și a orientărilor – așadar, suntem din nou în preajma binomului tehnico-geometric. Modul acesta de lecție sau de învățătură are la bază precepte referențiale care adesea sunt întâlnite în domeniul matematicii inclusiv în științele naturii și în nici un caz în vederea spontană cu toate că se mai practică uneori și acest mod de predare.

În continuare, vom pleda pe simbolistica formei și nu pe realizarea propriu-zisă, iar aici merită menționat faptul că în cadrul unei lecții despre cum trebuie desenat un ceva și ce valoare îi este atribuită ulterior. Atât pentru un artist plastic cât și pentru cel care nu posedă acest statut de creator, un simplu cerc nu este doar o linie curbată continuă prin care atinge toate punctele îndepărtate în mod egal de centru, ci este în fond un element viguros, consolidat, invariabil, compact. În momentul când studentul distinge că circularitatea nu are același înțeles cu rotunjimea, atunci acesta poate să realizeze acel desen care să includă din start o ordine structurală sau o logistică sub patronajul conceptului esențial de exprimare a unui lucru. Iată deci cum rotunjimea capătă valoare de expresie artistică iar circularitatea este guvernată de soluția tehnico-geometrică aflată în subordinea raționamentului. Ca exercițiu de imaginație ne vom opri pentru un moment pe focalizarea artificială a formelor simpliste dar și pe a culorilor date, un aspect în care grefează situația studentului de a nu putea alege o anume configurare din paleta amplă de configurări la fel de plauzibile și viabile. Într-adevăr, este un subiect care atinge dimensiunea expresivității și ca drept urmare poate servi idealului propus în identificarea formelor.¹²

Un alt punct relevant este registrul simbolisticii în context artistic și vom pune în dezbatere toate aptitudinile facultății perceptive care au un aspect general – într-un fel sau altul sesizăm albăstreala în orice pată de albastru sau viteza în orice repezeciune a unui obiect în spațiu. În egală măsură se poate spune și în cazul expresiei. Ne închipuim că pe scenă ne este dat un act în care ne este prezentată o mamă care își călăuzește copilul să facă primii pași, atunci vom remarca gingășia ca o caracteristică de fond încarnată într-o circumstanță particulară și astfel poate fi socotită ca o secvență simbolizând sensibilitatea,

COLOCVII TEATRALE

tandrețea, finețea. Ne este apriată situația că termenul de „expresie” este direct proporțional cu „simbolul” care de altfel se încadrează într-un regim mutual. Catalogăm acest exemplu ca fiind unul de maximă relevanță pentru că prerogativa de exprimare sau de simbolizare a unui obiect sau chiar a unui fenomen în linii mari prin intermediul imaginilor private se înfăptuiesc atât prin conformația formală cât și prin subiectul dat, doar dacă el apare.¹³

De remarcat este faptul că la artiști în genere, cu cât ai un cumul de experiențe artistice care sunt în subordinea platformei perceptuale, cu atât aceasta năzuie să fie mai imprecisă. Iată deci, cum simbolismul poate căpăta o altă valoare și este în afara subiectului. Pe de o parte, în tălmăcirea lui Sigmund Freud poate fi catagrafiată având un conținut eteroclit departe de felul cum percepem noi simbolismul în artă. „El tratează simbolismul nu ca relație între o imagine concretă și o idee abstractă, ci mai curând ca o relație între obiecte la fel de concrete, de pildă, între un pumnal și un falus”.¹⁴

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.

Cuvinte cheie: Magdalena Barile, *Lait*, analiză de text.

Magdalena Barile este o tânără dar afirmată scriitoare de piese de teatru din Italia. Născută pe 19 noiembrie 1978, urmează liceul clasic și apoi Academia de artă dramatică Paolo Grassi, cursul de scriere dramatică, pe care o termină în 2001. Trăiește la Milano și lucrează ca autoare de texte pentru Televiziunea Elvețiană Italiană și colaborează la scrierea diferitelor programe de dramaturgie și comedie pentru televiziunea italiană: *Albero Azzurro* pentru Rai due, *Camera Cafè* pentru Italia uno și *Bye Bye Cinderella* pentru La 5.

Ca dramaturg scrie texte originale, apreciate de public și de critică, pentru diferite teatre particulare și companii teatrale printre care Accademia degli Artefatti din Roma, Animanera din Milano precum și Charioteer Theatre din Scoția, centrate pe experimentare și punerea în scenă a dramaturgiei contemporane. Este profesor de dramaturgie în cadrul Academiei Paolo Grassi și a Școlii Holden din Torino.

Despre meseria de scriitor dramaturg, autoarea spunea: „În experiența mea, diferită de scrierea pentru televiziune și de cea pentru cinematografie, scrierea teatrală este un proces mai intim, și pentru mine, extrem de seducător.

* Profesor doctor, grad I, Palatul Copiilor Iași, profesor asociat, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, Facultatea de Economie și Administrarea Afacerilor

COLOCVII TEATRALE

Aceasta se întâmplă pentru că este creată (scrierea dramatică) având în vedere mai ales corpurile celor care sunt înăuntru și în afara scenei. În alegerea unui teritoriu minoritar și nu neapărat votat de logica comercială, dramaturgia este deja ea însăși un gest politic: ocuparea locurilor mentale și ne-mentale, desenul și căutarea cuvintelor și acțiunilor, toate supuse posibilității unui schimb real, unei corespondențe între cel ce face teatru și cel ce se bucură de el. Pe scenă ca și în viață, lucrurile se întâmplă mereu: dramaturgului nu îi rămâne decât să decidă din când în când dacă să se alieze cu realitatea sau cu ficțiunea pentru a spune noi povești care în cele mai bune cazuri seamănă cu viața.”¹

Magdalena Barile debutează în anul 2006 cu piesa *Manuel & Miranda*, reprezentată în același an la Teatrul Litta din Milano. Continuă cu *In tumulto*, pusă în scenă în 2008, *Piombo*, din 2009, *Lait* din 2009 și activitatea sa continuă cu o nouă piesă în fiecare an. În anul 2014, piesa sa *Lait* este tradusă în engleză cu titlul *Lightkiller* și este jucată în cadrul Festivalului Fringe din Edinburg, pentru ca un an mai târziu să fie pusă în scenă la Piccolo teatro studio Melato din Milano. Dintre piese sale cele mai recente amintim *One Day* (2010), *Lait* (2011), *Fine Famiglia* (2011), *Senza Famiglia* (2012), *Piombo* (2013), *La Moda e la Morte* (2014), *Il Migliore dei mondi possibili*, inspirat de *Candido* de Voltaire, (2015). Împreună cu Luca Scarlini, semnează textul *Raffiche* pentru compagnia Motus, inspirat din *Splendid's* de Jean Genet. Aprecierea publicului și a criticii au făcut ca unele dintre textele sale să fie traduse și în alte limbi, precum engleza, franceza, germana, catalana, suedeza și rusa.

Una dintre cele mai cunoscute și apreciate piese ale sale este *Lait o delle pontenzialità luminose del corpo umano* (*Lumina sau despre posibilitățile luminoase ale corpului uman*). Introducerea prezintă experimentul unui om de știință american, Arthur Aron, care a demonstrat că două persoane necunoscute se pot îndrăgosti dacă urmează un anumit parcurs, răspunzând la 36 de întrebări. La sfârșitul acestui experiment, dacă este reușit, interlocutorul va străluci. Mai mult, în ochii

¹ <http://www.fabulamundi.eu>

COLOCVII TEATRALE

interlocutorului tău și tu vei străluci dacă dragostea este reciprocă. *Lait* explorează o serie de exerciții și de dinamici ale aurei umane: cum se aprinde, ce o face să se aprindă, de ce se stinge. În Introducere lumina pare să fie echivalent cu iubirea, mai exact cu lumina din ochii ce duce la modicare realității. Frank Weigand, scria că în *Lait* întâlnim o distanțare absolută de realism, ideea susținută și de autoare.

Personajele sunt 4, Mikail și Calda cei doi luminanți și Lait Killer 1 și 2, ucigașii de lumină.

Acțiunea este ambientată într-un timp neprecizat și într-un spațiu nespecificat. Începe cu un fragment din *Cinematograful după Hitchcock*, de Francois Truffaut în care este prezentat un scurt dialog între cei doi în care Hitchcock explică cum a reușit să atragă atenția publicului asupra paharului de lapte în scena în care Cary Grant urca scările, introducând o lumină în acesta. Interacțiunea luminii cu materia este cea care ne introduce în zona de creație, în zona procesului creativ, a spectacolului. Continuă cu monologul lui Mikail în care povestește întâlnirea lui cu Greco, cel care l-a luat sub protecția sa pentru capacitatea sa de a lumina. Tema luminii apare peste tot, inclusiv în unele mici detalii, precum faptul că s-au întâlnit în fața unui distribuitor de băuturi și pornind discuția de la o cola light au ajuns să vorbească de lumină. Greco intuiește în el potențialul său de a lumina și îi propune să vină să lociască cu el în schimbul apariției sale luminoase într-o piesă de-a sa. Monologul continuă cu gândurile lui Mikail, în care apare explicită dorința sa de reuși să-și controleze capacitatea de a lumina; cu proiectul lui Greco de a-l pune să-i lumineze opera, un fel de Cappella Sistina, dar în variantă ironică;; momentele petrecute alături de Greco când acesta vine și îl vizitează în camera sa, toate acestea presărate cu exerciții prin care încearcă să își controleze lumina. Personajul Greco pare să fie întruchiparea celui care întină puritatea elementară a luminii – prin aspectul său economic și comercial – dar care, în același timp este inevitabil în viață și în artă.

Piesa continuă cu monologul Caldei, o fată ce poate lumina. Spre deosebire de Mikail,

Calda luminează fără efort, uneori prea mult și atât de intens încât e nevoie să rămână singură pentru a se stinge. Compania oamenilor o face să se

COLOCVII TEATRALE

aprinde, iar singurătatea o sperie. Adesea, noaptea are coșmaruri și pentru a se simți în siguranță are nevoie de apropierea de alte ființe umane. Într-o astfel de noapte ajunge și a ușa lui Mikail, cunoscându-se. Este începutul relației dintre cei doi, o relație pe care Calda și-o dorește mai personală, apropiată la toate nivelurile și pe care Mikail și-o dorește doar profesională. Exercițiile de iluminare pe care le fac împreună, încercând să reproducă statuia Pieta îi apropie. În pofida tuturor încercărilor sale, alda nu reușește să îl convingă pe Mikail să își părăsească camera.

În piesa Magdalenei Barile lumina poate fi o metaforă a talentului, a energiei creative cu care sunt înzestrați unii dintre noi, iar cei doi protagoniști sunt două dintre ipostazele cele mai des întâlnite: Mikail, care simte și știe că are ceva special de oferit, dar nu posedă acea ușurință și dezinvoltură în a-și arăta darul, motiv pentru care compensează cu multă muncă; reprezintă acea categorie de persoane care reușesc printr-un efort susținut; și Calda, cu un nume sugestiv, în strânsă legătură cu lumina, lumina ce încălzește, este o persoană în care talentul se revarsă, care nu are nevoie de mult efort pentru a și-l pune în valoare, dar care are mereu nevoie de susținere din partea celor din jur, de un contact permanent cu semenii săi, chiar dacă expunerea prelungită îi provoacă o stare de supra-încălzire și o consumă. Modul ei de a se stinge este să fie lăsată singură. Totuși singurătatea o sperie, o face să intre în panică.

Greco este personajul omniprezent și absent în același timp. Nu apare pe scenă dar este constant amintit de celelalte personaje. Reprezintă oamenii fără talent, dar care fac parte din industria artei – critici, curatori, promotori etc – sau chiar creatori postmoderni care realizează adesea un tip de artă ce ridică multe semne de întrebare. care râvesc la a fi creatori, artiști și încearcă să îi folosească pe cei înzestrați în ceea ce crede el că ar fi o operă de artă. El cere în schimbul siguranței unor condiții decente de trai să îi cedeze harul lor. Unii, ca Mikail, văd această ofertă ca pe o salvare de la o viață trăită în lipsuri, iar alții, precum Calda sunt indeciși. Intuiesc importanța talentului lor și nu sunt hotărâți dac merită să renunțe la el.

Lumina din această piesă este un simbol al talentului, a ceea ce este deosebit și unic în fiecare dintre noi. Uneori este o vâlvătaie puternică ce se revarsă și se vede în afară, dar în același timp îl mistuie pe cel ce o posedă, alteori este o scânteie ce trebuie alimentată, întreținută, mărită pri efort,

COLOCVII TEATRALE

muncă, perseverență și conștiințiozitate, iar în alte cazuri nici măcar nu există, sau nu mai există, ca a Light Killer – Ucigașii de lumină, cei care neavând nimic frumos și bun nu doresc să lase să existe lumină nici în alții, motiv pentru care încearcă să îi facă pe toți să fie ca ei. Ucigașii de lumină sunt o prezență grotescă în piesă, pot fi comparați cu acel intermezzo ce oferă o ruptură de ritm piesei, necesară pentru a diminua tensiunea acumulată.

Piesa este extrem de ofertantă pentru regizor cât și pentru cititori, lăsându-ne să alegem noi interpretarea pe care dorim să o dăm, lăsându-ne nouă calea și experiențele de a ne regăsi în personajele sale: putem fi Calda, cea foarte talentată și dotată, care însă suferă dacă este singură, putem fi Mikail, cel mai puțin talentat, dar care prin muncă, perseverență și efort reușește să fie mai bun, sau putem fi Greco, cel fără un talent aparent, dar cere ca un mecenat, îi încurajează, ocrotește, uneori folosește pe ceilalți.

Bibliografie

<http://www.ateatro.it/webzine>

<http://bellevillelascuola.com/corso-di-drammaturgia/>

<http://www.domusweb.it>

<http://www.titivillus.it/>

<http://www.fabulamundi.eu>

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 venerează 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 *joncțiunea* 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 plămuirea 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 formei și canoanele realismului, existențialismului sau naturalismului impuse de fenomenele mondiale, către conturarea unei viziuni originale, post-moderne.

Cuvinte cheie: Samuel Beckett, James Joyce, teatru, *Worstward Ho*, *Veghea lui Finnegan*, limită, absurd, postmodernism

James Augustine Aloysius Joyce este una dintre figurile marcante din literatura secolului XX. Născut în Dublin, la 2 februarie 1882, tânărul Joyce va surprinde prin multipotența sa intelectual-artistică, remarcându-se atât în

* doctorand al Facultății de Teatru, U.N.A.G.E. Iași

COLOCVII TEATRALE

literatură, cât și în domeniul muzical, mai ales în prima parte a vieții sale. Deși provine dintr-o familie din clasa mijlocie, locuitorul din Dublin reușește să se distanțeze de mediul oarecum instabil al copilăriei (tatăl alcoolic, educația catolică primită, haosul incertitudinii unei dizarmonii afective, cauzată de numeroasele aventuri ale părintelui său), devenind unul dintre elevii cei mai înzestrați de la Școala O'Connell, iar apoi de la University College din Dublin, unde urmează cursuri de engleză, franceză și italiană. Tot în perioada studenției va începe să lucreze la *Stephen Eroul*, ce va deveni mai târziu continuare pentru *Portretul artistului la tinerețe*, roman ce stabilește, pe lângă coordonata autobiografică, premisele literaturii avangardist-moderne, prin relativizarea perspectivei auctoriale asupra propriei creații. Tot în această operă de început se pot percepe primele încercări ale conturării stilului joycean, anume *fluxul conștiinței* și *monologul interior*, mărci stilistice repetitive în opera sa. Desigur, măiestria sa literară atinge apogeul în *Ulise*, roman ce urmărește în decursul a optsprezece ore viața lui Stephen Daedalus, într-un Dublin monografiat până în cele mai mici detalii de către Joyce, stabilit deja la Paris, recreând din amintire și din intensă corespondență cu rudele și prietenii rămași în Irlanda, cu o detaliată minuțiozitate, orașul natal. În cele optsprezece capitole, urmărind banalitatea și, în același timp, extraordinara viață a lui Stephen, Joyce parodiază câte un episod din Odiseea, conjugând, în același timp teme centrale ale fiecărei unități, ce reprezintă fie o artă, o ramură științifică sau un organ; de asemenea, narațiunea urmează în fiecare unitate o altă tehnică literară, demitizând, astfel, actul de creație în sine.

Pe lângă *Ulise*, Joyce șochează prin lucrarea sa de maturitate, *Veghea lui Finnegan*, una dintre cele mai celebre și, din păcate, necitite opere ale sale. Datorită limbajului ermetic, cu neologisme, invenții libere ale autorului, arhaisme și forme dialectale, mesajul este greu de perceput. De asemenea, *Veghea lui Finnegan* prezintă o structură non-narativă, cu inserții onirice spontane și frânturi mitologice, creând o alambicată lucrare experimentală ce a incitat, de-a lungul timpului, critica literară.

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

COLOCVII TEATRALE

în alăturarea critică a unor frânturi textuale ale acestor scriitori este *joncțiunea* tematică și structurală, modul în care Beckett preia și transformă letimotivele recurente din opera joyceană, filtrându-le în mărci proprii ale scriiturii sale. Dincolo de interdependența literară dintre Joyce și Beckett, se poate vorbi și despre o influență particulară a autorului lui *Ulise* asupra tânărului Samuel, mai ales că viețile acestora par a urmări aceeași schemă: student excelent, revoltă la adresa religiei, o anume inadaptare concretizată în incapacitatea a profesa în domeniul academic, „refugierea” în Paris, în capitala culturală a Europei de la începutului secolului XX, frecventarea unor cercuri avangardiste, incluzând artiști importanți ai vremii, precum Ezra Pound sau T.S.Elliot. Aceste coincidențe, precum și obârșia irlandeză, vor contribui neîndoielnic la formarea artistică a lui Beckett și, îndrăznim să spunem, și a lui Joyce, căci dincolo de momentele de colaborare ale celor doi, ori de motivul delicat al răcirii prieteniei dintre cei doi – legătura amoroasă cu fiica Lucia Joyce, întâlnirea cu tânărul Samuel a reprezentat o recuperare fracționară a spațiului pierdut, cel care îi bântuie opera și, în același timp, îi conferă o identitate – cea irlandeză.

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 venerează și studiază îndeaproape.

Beckett îl cunoaște pe Joyce în 1928, când deja celebrul autor irlandez îl roagă pe tânărul ce tocmai părăsea Colegiul Trinity din Dublin să scrie un eseu pentru a sublinia temele recurente din opera sa, cu trimitere către literatura italiană; astfel, apare mult titratul *Dante...Bruno.Vico...Joyce*, o analiză ce explorează nu doar putințele literare ale lui Joyce, ci și preocupările stilistice ale lui Beckett. Influența autorului lui *Ulise* asupra promotorului teatrului absurdului este unul dintre subiectele predilecte ale criticii de specialitate. Dincolo de reciproca admirație și prietenia de netăgăduit dintre cei doi, se remarcă, de asemenea, o subtilă congruență a operelor acestora. În *Beginagains Wake! Joyce and Beckett and The Limits Of Late Style* (Veghea noilor începuturi! Joyce și Beckett și limitele stilului târziu, tr.n.), Ryan Marrinan vorbește despre o similitudine de receptare a operelor celor doi, mai ales când supunem atenției creațiile târzii ale acestor autori irlandezi. Luând drept punct de plecare *Veghea lui Finnegan* și *Worstward Ho*, exegetul

COLOCVII TEATRALE

american subliniază, printr-o discuție dialectică a celor două texte, supratema *limitării*, percepută ca un climax al experienței auctoriale în raport cu opera: „Înainte de toate, întârzierea înseamnă extremitate, care introduce ideea de limită. Joyce și Beckett, pe măsură ce se confruntă cu limitele capabilității umane și ale existenței, în general, descoperă limitele cunoașterii”¹. Aceasta sugerează necesitatea existenței întregului demers al creionării stilului individual al fiecărui autor înaintea abordării acestei teme aproape existențiale, conținută și refractată unitar asupra întregii creații, în fond. Căci aceste scrieri de maturitate ale creatorilor irlandezi oglindesc întregul demers artistic al fiecăruia și, paradoxal, al celuilalt. Aceasta datorită faptului că Beckett, printr-o încercare individualistă de emancipare de sub influența joyceană, marcată, mai ales, prin optarea pentru scrierea textelor sale în limba franceză, revine, în proza scurtă a perioadei sale târzii, la temele predilecte regăsite și în opera lui Joyce. Bineînțeles, modul de transpunere literară ale acestor teme este diferit, s-ar putea spune chiar antagonic, căci: „Joyce, în opinia lui Beckett, se îndrepta către <<omnisciență și omnipotență ca artist. Eu lucrez cu impotența, ignoranța>>. Impotența și ignoranța, pentru Beckett, conturează o estetică a erorii și lipsei”².

Astfel, în ciuda *stilului* diferit, al lui Joyce apropiindu-se de o totală cunoaștere a conținutul, detașându-se de operă, al lui Beckett criptic, în sine, cu semnificații caduce ce par a se evapora înainte de a fi citite până la capăt, creațiile celor doi irlandezi se întâlnesc tangențial, spre finalul carierei lor literare, prefigurând atingerea limitei și, implicit, a universalității, căci: „repetițiile pe care le găsim atât în *Veghea lui Finnegan* cât și în *Worstward Ho* devin un ritual evident al obiectivării durerii. [...] Aceste opere târzii se auto-compătimească, iar stilurile lor repetitive alină durerea pe care o simțim în legătură cu dispariția autorilor lor”³

1 Ryan Marrinan – *Beginagains Wake! Joyce And Beckett And The Limits Of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, pg 35., tr.n.;

2 Katherine Weiss, *The Plays of Samuel Beckett*, Bloomsbury, Methuen Drama, London, 2013, tr.n. - pg 45.;

3 Ryan Marrinan – *Beginagains Wake! Joyce And Beckett And The Limits Of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, pg 67., tr.n.;

COLOCVII TEATRALE

Desigur, se poate afirma că, într-o anumită măsură, preocuparea esențială, stilizată la nivel artistic, a lui Beckett a fost dintotdeauna *limita* – privită ca stimulent al rostuirii. Personajele sale, fie că vorbim despre proza scurtă de început, romanele în limba franceză ori piesele de teatru ale maturității sale artistice, sunt mai mereu aflate într-o aparentă lipsă de scop sau țel, pierdute într-un spațiu derizoriu, având îndeletniciri absurde, precum prepararea unui sandvici după reguli bine stabilite, urmărind un ritual obsesiv (*Dante și Homarul*) sau suptul aproape matematic al unor pietricele găsite pe plajă (*Molloy*) ori giumbușlucuri inutile, în timpul proliferării unor calambururi despre viață, moarte și alte teme existențiale (*En attendant Godot*). Cu toate acestea, eroii textelor beckettienne dau impresia că urmează să fie supuși unei probe supreme, par a se pregăti, prin scrupulozitatea gesturilor mici, perfecte, rutină ce aproape prinde conturul unei filosofii, pentru o situație limită, menită să le schimbe cursul viețuirii anoste, să le confere un scop sau o miză. Însă aceste pendulări lăuntrice ale personajelor se irosesc în van, căci bucata de brânză vândută de băcan nu e suficient de puturoasă, drumul lui Molloy își diluează și anihilează miza, iar Godot nu apare nici de această dată. Eroii sau anti-eroii, după cum îi numește uneori critica de specialitate, nu ajung să atingă limita, iar cronicile vremii, după debutul dramaturgic al lui Beckett, subliniază tocmai această lipsă a acțiunii, inovație greu acceptată de teatrologii vremii. Philip Hope-Wallace, spre exemplu, notează în cronica sa a piesei *Așteptându-l pe Godot*, montată la Arts Theatre de către Peter Hall (premiera 3 august 1955, prima montare în limba engleză a acestui text): „Piesa, dacă e despre ceva, este în mod ostentativ despre doi vagabonzi care petrec cele două acte, două seri la rând, sub un copac, pe o pârlăoagă, <<așteptându-l pe Godot>>.[...] Piesa i-a plictisit pe unii. Alții au receptat-o ca pe o enigmă acidă și ludică.[...] E bine de știut că piese incompreensibile și pretențioase pot fi puse în scenă”⁴ Desigur, transgresiunea temelor beckettienne în limbaj teatral înseamnă o expunere fără menajamente a universului creației autorului irlandez, iar propunerea acestuia de a resemantiza ideea de teatral, de limbaj teatral și de semn scenic nu pot

⁴Philip Hope-Wallace – *Two Evenings With Two Tramps*(Două seri cu doi vagabonzi), The Guardian, 5 august 1955, tr.n;

COLOCVII TEATRALE

decât să stârnească unele controverse. Din nou, ajungem la un punct comun cu Joyce, căci autorul lui *Ulise* a primit, de asemenea, critici cel puțin interesante; reținem o parte din recenzia dr. Joseph Collins din 1922: „puțini vizionari intuitivi vor înțelege, poate, și pătrunde *Ulise*, noul volum mamut al lui James Joyce, asta fără o pregătire temeinică, dar cititorul obișnuit înzestrat cu o inteligență medie nu va pricepe mai nimic din acesta – chiar la o examinare atentă, unii ar putea spune chiar studiu în toată regula, a acestui volum – rămânând dezorientat și cu o ușoară senzație de dezgust. Ar trebui însoțit de o cheie sau de un glosar, precum cărțile Berlitz⁵. Atunci cititorul atent și harnic ar putea, eventual, să înțeleagă câte ceva din mesajul d-lui Joyce”⁶. Trasând o paralelă între cele două referințe critice, putem observa apetența scriitorilor irlandezi sus-menționați pentru o abordare dificilă, sinuoasă, a conținutului tematic. Există, însă, o diferență esențială între operele celor doi autori, pe care am subliniat-o anterior: Beckett optează pentru o exprimare frustă, sintetică, cuvintele devenind, uneori, semne teatrale în sine, dacă ne referim la dramaturgia sa, pe când Joyce operează cu un soi de flux al conștiinței, o cascadă ideatică antrenând cititorul într-un iureș emoțional. Această tendință apare în romanele lui Joyce încă de la *Portretul artistului la tinerețe*, când cavalcada de gânduri și senzații ale lui Stephen Daedalus creează senzația un noian haotic de percepții receptorului.

Putem vorbi despre un procedeu similar de introducere a cititorului în universul creației și în cazul romanului beckettian, căci și aici înșiruirea de gânduri amintește de fluxul conștiinței joycean, dar, spre deosebire de autorul *Veghei*, Beckett dinamitează pur și simplu rațiunea personajelor sale. Nu doar că acestea nu au un scop precis, vagabondând absurd în decoruri neutre, dar înseși gândurile lor par a fi împrumutate, ecouri răsfrânte din texte clasice ori trunchieri din Biblie. Demitizând această coordonată a umanului – rațiunea, relativizând-o și transându-i limitările evidente, Beckett reușește o nouă abordare a creației, conturând, discret, o artă poetică conținută în fiecare dintre textele sale.

6Joseph Collins – *James Joyce's Amazing Chronicle* (*Cronica extraordinară a lui James Joyce*), The New York Times, 22 mai 1922, tr.n.;

COLOCVII TEATRALE

Octavian Saiu remarca o diferență uriașă între romanul lui Beckett, tributar lui Joyce, și teatrul său, care nu poate fi „apucat” de niciunde, straniu, abscons, marcând originalitatea de geniu a autorului lui *En attendant Godot*. Intertextualitățile teatrului beckettian, deși numeroase, sunt irelevante, în opinia criticului român, în interpretarea mesajului ori în traducerea scenică a pieselor, căci rezonanțele din Shakespeare, Biblie, filosofie sunt atât de filtrare, încât își pierd sensul inițial. Aici găsim o breșă în raționamentul teoreticianului, căci tocmai prezența acestor trimiteri către alte opere, exercițiu însușit de la Joyce, dovedește o conservare a ecourilor prozei în teatrul lui Beckett.

S-ar putea afirma, deci, că măiestria lui Joyce rezidă în perfecta organizare și detaliere a mecanismelor minții umane, urmărind procedeul psihanalizei freudiene, pe când Beckett apelează la metoda inversă, înregistrând ceea ce înconjoară și incită mintea umană. Personajele sale nu sunt psihologizate, din contră, sunt și atât. Fără biografii evidente, fără arbori genealogici ramificați în detalii inutile și ineficiente. Prin urmare, 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 formei și canoanele realismului, existențialismului sau naturalismului impuse de fenomenele mondiale, către conturarea unei viziuni originale, post-moderne. Lectorul nu mai este un participant inactiv, inert al procesului creației, ci devine participant activ, i se cere să reacționeze, să se informeze. Amintim, în acest sens, eseul despre opera lui Joyce, semnat de tânărul Beckett, din care reținem următorul fragment: „Dacă nu o înțelegeți, doamnelor și domnilor, este pentru că sunteți prea decadenți pentru a o putea recepta. Nu sunteți satisfăcuți decât dacă forma este în mod absolut disociată de conținut astfel încât să puteți înțelege una aproape fără să vă deranjați să o citiți pe cealaltă. Frunzărirea rapidă și absorbția insuficientă a sensului face să fie posibil ceea ce eu numesc un continuu proces de copioasă salivare intelectuală. Forma este un fenomen arbitrar și independent care nu are altă funcție mai nobilă decât aceea de a stimula un reflex condiționat terțiar sau cuaternar de înțelegere progresivă”⁷.

COLOCVII TEATRALE

Spiritul acesta de frondă caracterizează întreaga creație a lui Beckett. Dacă în *Ulise*, Joyce acordă o atenție sporită spațiului și timpului, adăugând detalii migăloase întru reprezentarea amănunțită a Dublinului în care își duce viața Stephen Daedalus, Beckett optează pentru o aparent neglijentă omisiune a timpului exact sau o neutralitate a spațiului. Gesturile vagabonzilor săi, fie că vorbim despre Didi și Gogo sau despre Molloy ori Belaqua, diferă insesizabil de la o zi la alta, iar receptarea spațială este întrucâtva defectuoasă. Simplitate, aparentă banalitate, totul guvernat de o cenușie trecere a clipei prezente, la fel ca cea de ieri, posibil ca cea de mâine. Romul Munteanu afirma existența unui timp circular, în cazul piesei *En attendant Godot*, subliniind detașarea de timpul aristotelic, cel trasat matematic în limitele desfășurării cronologice a evenimentelor; actul doi reia, aproape identic, actul întâi, timpul devine: „un prezent încremenit, o suită de acum, apt să se dilate, absorbind astfel atât trecutul, cât și viitorul care se confundă în multe dintre farsele sale tragice cu neantul”⁸.

Ceea ce Beckett îi datorează lui Joyce este atenția acordată obiectelor ce apar în universul sterp al personajelor sale. Niciun element de recuzită nu apare întâmplător în piesele sale, așa cum, mai târziu, economia butaforică din piesele scurte va avea un rost bine stabilit. Aceste indicii vizuale creionează, în fond, personajele, iar relația eroilor cu lucrurile ce le populează banalitatea devine un indiciu al receptării sensului operei. Desigur, o dată cu piesele de radio și textele pentru televiziune, Beckett filtrează până la anihilare prezența acestor „propte” actoricești, căci este cunoscut faptul că le cerea interpreților o abordare nestanislavskiană a rolurilor. Dacă în *Oh, les beaux jours!* apăreau, în mod neașteptat, o umbrelă, un pistol, o pilă de unghii, o oglinjoară, geanta lui Winnie, raportarea personajului feminin la aceste obiecte constituind, pe alocuri „biografia” sa, în *Play (Piesă)*, scenariu pentru televiziune din 1963, personajele M, W1, W2 (B, F1, F2 – tr.n.) stau pe scaune, replicile fiindu-le declanșate de focalizarea luminii către fiecare interpret. Lumina ia locul recuzitei, scaunele fiind neglijabile în construcția scenografică, reprezentând suport pentru actorii ce trebuie să stea cât mai nemișcați, dându-și replicile cât

⁸ Romul Munteanu – *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, ed. Pro Humanitate, București, 1997;

COLOCVII TEATRALE

mai alb, cât mai inexpressiv. Amintim, de asemenea, de textul *Nu eu*, unde apare pe scenă o gură care debitează un solilocviu aparent incoerent, prin scenă trecând și o siluetă înveșmântată în negru. Observăm, prin urmare, o evoluție a raportului beckettian cu obiectul, mai ales în piesele de teatru sau în scenariile de televiziune. Filtrarea până la descompunere, până la neantizare, nu doar a cuvântului, ci și a emițătorului, conturează o inefabilă abordare a relației sinelui cu lumea.

Revenind la aserțiunile lui Marrinan legate de creațiile de maturitate ale celor doi irlandezi, reținem: „La fel ca în cazul *Veghii lui Finnegan*, este imposibil să înțelegem *Worstward Ho* ca pe un întreg, deoarece, ca întreg, nu are final sau incipit. Este un proces, iar când încercăm să îl explicăm, nu reușim decât să denaturăm procesul receptării”⁹. Prin urmare, putem afirma că, deși opuse din punct de vedere stilistic, cele două texte transmit, într-un fel, aceeași senzație lectorului. Dacă *Veghea lui Finnegan* se constituie într-o înregistrare oarecum criptică a ritualurilor înmormântării celtice, fiind dificil de înțeles până și povestea în sine, fără o cunoaștere elementară a folclorului irlandez, textul lui Beckett apare drept o lacunară experiență fără personaje, acțiune sau scop. Debutând enigmatic cu aproape intraductibilul „On.”, *Worstward Ho* a dinamitat percepția critică încă de la apariția sa din 1986: „Faptul că titlul celui mai recent roman sau nuvelă poate fi dedus din scrieri anterioare trebuie lăsat la latitudinea specialiștilor. Însă ceea ce nu poate fi tăgăduit este faptul că Beckett a adus la lumină un titlu absolut spectacular, care invocă alte asocieri și, prin aceasta, realizează o ironie tânguitoare. *Worstward Ho* – titlul ce ne amintește de ițele încurcate ale aventurii lui Charles Kingsley sau poate de pensionul lui Kipling, model pentru *Stalky and Co*. Ciunțit de lipsa semnului de exclamație care provoacă impresia unei aventuri de tip victorian (aducând aminte de numele unei școli victoriene), *Worstward Ho* este semnalul pentru implozia materiei ficționale.”¹⁰

Acest text de maturitate al lui Beckett schimbă raportarea lectorului la creație, dar și a autorului la propriul său produs. Anihilarea personajului, a

⁹ Ryan Marrinan – *Beginagains Wake! Joyce And Beckett And The Limits Of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, pg 112., tr.n.

¹⁰ Stephen Barn – *London Review Of Books*, vol.5, nr 11., 16 iunie 1983, pg. 17-18, tr.n.

COLOCVII TEATRALE

acțiunii sau a demersului artistic în sine, produce aserțiuni aproape filosofice, pe marginea unor teme propuse. Sensul, după cum sugera și Marrinan, este dificil de înregistrat, dacă ne raportăm la existența unei teme, suprateme ș.a.ș.m.d., căci *Worstward Ho* este și nu este, concomitent, o invitație la dialog cu receptorul. Concluziile apar înaintea provocărilor imaginative ale unor concepte precum corpul, spațiul sau gândul ce ar putea reprezenta premisele unei potențiale povești. Încă din prima parte a textului apare o nadă aruncată cititorului: „Încearcă din nou. Eșuează din nou. Mai bine de data asta. Sau mai bine mai rău. Eșuează mai rău din nou. Încă mai rău, încă o dată. Până ți-e rău de-a binelea. Vomită pentru mai bine. Încearcă pentru mai bine. Niciunde pentru mai bine. Bine și tot”¹¹. Întregul text dezvoltă definiții sau afirmări ale unor concepte, pentru ca mai apoi să le nege sau să le anihileze printr-un procedeu pseudo-logic al rațiunii vidate de sens, tocmai prin acordarea sensului, explorarea acestuia, consumarea până la finitudine a acestuia. Textul se termină (sau, în concordanță cu analiza lui Marrinan, nu se termină) cu: „Suficient : deodată este suficient. Deodată toate sunt departe : nici o mișcare și deodată toate sunt departe, toate mai puțin: trei ace văzute printr-o gaură de ac, în cea mai vagă formă de estompare. Lărgimi le separă. Sunt la marginea golului fără margini, de unde nu vor putea să meargă mai departe (la bine sau la rău nu mai departe). În ruptul capului nu vor fi mai puțin. În ruptul capului mai rău. În ruptul capului nereușit. În ruptul capului înainte. Spus în ruptul capului înainte.

Am spus <<în ruptul capului înainte>>”¹². În fragmentul citat apare, din nou, lexemul „on”, care, o dată transpus în limba română, își pierde o parte din valențe, aici alăturat lui „nohow”, din nou dificil de interpretat în limba noastră. Am optat pentru sensul de „înainte”, respectiv „în ruptul capului înainte”, căci am considerat a fi cel mai aproape de mesajul beckettian, raportându-ne și la *The Unnamable*, unde fraza finală conține acel îndemn idealizat al personajului aflat la capătul puterilor : „am să merg înainte. Trebuie să spui cuvintele, cât timp ele există – până mă găsesc, până ei îmi

¹¹ Samuel Beckett – *Worstward Ho*, *Beckett Short No.4.*, ed. Grove Press, New York, 1983, pg.2, tr.n;

¹² Idem, pg. 47;

COLOCVII TEATRALE

spun. (ciudată durere, ciudat păcat !). Trebuie să mergi înainte. Poate deja s-a făcut. Poate deja mi-au spus. Poate m-au carat până la pragul poveștii mele, înaintea ușii care se deschide către povestea mea. (Asta m-ar surprinde, dacă se deschide)

O să fiu eu ? O să fie tăcere, acolo unde sunt eu? Nu știu, n-am să știu niciodată : în tăcere nu știu.

Trebuie să mergi înainte.

Nu pot să merg înainte.

Am să merg înainte”¹³.

Fără a insista asupra particularităților de traducere, ce fac obiectul altei analize, străine de cercetarea noastră, am ales aceste fragmente pentru a sugera o continuitate ideatică a textelor lui Beckett, nu doar din perspectivă stilistică, ci și tematică. Există o repetare aproape obsesivă a acestui procedeu de anihilare a rațiunii prin supra-detalierea conceptului care, asemeni unui lexem rostit până la epuizare, își pierde sensul. Devine o formă fără conținut, o carcasă inutilă, incapabilă să acopere altceva decât o colecție redundantă de sunete. În mod similar, suntem deconcertați de creația lui Joyce, care adună în *Veghea lui Finnegan* o sumă de aluzii și jocuri de limbă pe care, dincolo de eruditul specializat în opera sa, nu le poate percepe mai nimeni. Traducerea acestui text este un eșec din start, căci limba folosită de Joyce e, în mare parte, o invenție. Prin urmare, efectul este, paradoxal, același asupra cititorului : „Chiar dacă nu putem înțelege *Veghea* și *Worstward Ho* în totalitate, putem

¹³ Samuel Beckett – *The Unnamable*, edited by Steven Connor, ed. Faber and Faber, London, 2012, pg 130, tr.n.;

Am găsit varianta tradusă deja, de către Ileana Cantuniari, în volumul al III-lea al colecției de autor Samuel Beckett, editura Polirom, Iași, 2011, pg. 435, pe care o redăm în cele ce urmează: „am să continui, așadar, trebuie să spun cuvinte, atâta timp cât există cuvinte, trebuie să le spun, până ce ei mă vor găsi, până ce ei îmi vor spune, ciudată suferință, ciudată greșală, trebuie să continui, poate că am făcut-o deja, poate că ei mi-au spus deja, poate că ei m-au purtat până pe pragul istoriei mele, în fața ușii care se deschide asupra istoriei mele, asta m-ar mira, dacă ea se deschide, voi fi eu, va fi tăcere, acolo unde sunt, nu știu, n-o voi ști niciodată, în tăcere nu se știe, trebuie să continui, nu pot continua, am să continui.”. Am optat, însă, pentru o traducere personală din varianta originală, întrucât fragmentul reprodus din volumul în limba română nu respectă întru totul varianta originală, oferind sensuri interpretative, pertinente, de altfel, dar care nu corespund cu receptarea noastră a textului beckettian.

COLOCVII TEATRALE

înțelege că noi, ca ființe definite de limbaj, suntem toți telescopați”¹⁴. Ideea lui Marinnan este simplă, însă deosebit de ingenioasă ; Beckett și Joyce reușesc, prin mijloace antagonic diferite, să *desemantizeze limbajul*, unul prin supra-aglomerare de sensuri și polifonii inteligente, celălalt prin estompare și vidare a esenței. Această perspectivă asupra limbajului este definitorie pentru secolul XX, căci, după cum afirmă și criticul american mai sus citat, suntem ființe ale lexemului, iar demolarea acestuia înseamnă o demolare a raportării ființei la univers, o revoltă continuă ce pune sub semnul întrebării rostul ființării, capacitatea artei de a însemna ceva, dincolo de mimetism și oglindire a zbuciumului lăuntric al unei persoane particulare sau a unui grup de indivizi ce încearcă să înregistreze capacitatea lor individuală de receptare a lumii, a eului sau a universului.

Congruența, dar și dihotomia celor doi autori rămâne încă un subiect potrivit unei dezbateri teoretice cel puțin interesante, însă ceea ce reținem din încercarea noastră de alăturare stilistică și tematică a celor doi irlandezi este *efectul* pe care operele acestora îl au asupra receptorului. Paradoxal, incursiunea beckettiană în crearea unui tip de scriitură fără stil, detașat de creator și de sine stătător, conduce lectorul către o aprofundată cunoaștere a întregii opere beckettienne, dar și a influențelor asupra acestuia, intertextualizate în structura sau înțelesul tuturor textelor sale.

Bibliografie

Critică:

Marrinan, Ryan – *Beginagains Wake! Joyce And Beckett And The Limits Of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007;

Munteanu, Romul – *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, ed. Pro Humanitate, București, 1997;

Weiss, Katherine – *The Plays of Samuel Beckett*, Bloomsbury, Methuen Drama, London, 2013;

Rusu, Anca-Maria – *Cercurile concentrice ale absurdului*, ed. Timpul, Iași, 1999;

¹⁴ Ryan Marrinan – *Beginagains Wake! Joyce And Beckett And The Limits Of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, pg 120., tr.n;

COLOCVII TEATRALE

Saiu, Octavian – *Beckett. Pur și simplu*, vol. 3, ed. Paideia, București, 2009;
 Saiu, Octavian – *În căutarea spațiului pierdut*, ed. Nemira, București, 2008;
 Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George – *Arta Teatrului*, ed. Nemira, București, 2004;
 Hugli, Anton; Lubcke, Paul - *Filosofia în secolul XX*, vol.1, trad. Gheorghe Pascu, Andrei Apostol, Cristian Lupu, ed. ALL Educațional, București, 2008;
 Knowlson, James – *Damned To Fame: The Life OF Samuel Beckett*, ed. Grove Press, New York, 1997;

Opere

Beckett, Samuel – *Așteptându-l pe Godot. Eleutheria. Sfârșitul jocului*, tr. Gellu Naum și Irina Mavrodin, ed. Curtea Veche, București, 2007;
 Beckett, Samuel – *Dante...Bruno.Vico...Joyce*, eseu despre *Work In Progress*;
 Beckett, Samuel – *Molloy. Nuvele. Texte de neființă. Cum e. Mercier și Camier*, tr. Gabriela și Constantin Abăluță, prefață de Romul Munteanu, ed. Univers, București, 1990;
 Beckett, Samuel – *The Unnamable*, edited by Steven Connor, ed. Faber and Faber, London, 2012;
 Beckett, Samuel – *Worstward Ho, Beckett Short No.4.*, ed. Grove Press, New York, 1983;
 Copleston, Friedrich – *Istoria filosofiei*, vol.1 *Grecia și Roma*, tr. Ștefan Dominic Georgescu și Dragoș Roșca, ed. ALL, București, 2008;

Periodice

Barn, Stephen – *London Review Of Books*, vol.5, nr 11., 16 iunie 1983, pg. 17-18;
 Collins, Joseph – *James Joyce's Amazing Chronicle (Cronica extraordinară a lui James Joyce)*, The New York Times, 22 mai 1922, tr.n.;
 Hope-Wallace, Philip – *Two Evenings With Two Tramps (Două seri cu doi vagabonzi)*, The Guardian, 5 august 1955, tr.n.;
 Secolul XX – nr 10,11,12/1985 – *Samuel Beckett. Arta ca experiență limită*, Revistă de sinteză editată de Uniunea Scriitorilor, București, 1985

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.

Cuvinte cheie: Mihail Sebastian, teatralitate, jurnal, etică.

Mihail Sebastian a fost inclus de majoritatea istoricilor literari în primele rânduri ale așa-numitei Generații '27, alături de Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Ionel Jianu și Mihail Polihroniade. Urmând modelul spaniol¹, Mircea Eliade fusese cel care – printr-un ciclu de douăsprezece articole-program publicate în *Cuvântul*, în 1927, și intitulate oarecum emfatic *Itinerariu spiritual* – va inaugura „experiențialismul” (termen invocat prima dată de Mihail Ilovici), curentul egotist al noii generații, și îi va îndemna pe toți cei pătrunși de un asemenea crez să fructifice prăpastia care-i desparte de generațiile anterioare,

* Actor la Teatrul Național din Tîrgu-Mureș, doctorand la Universitatea de Arte din Tîrgu-Mureș.

¹ În sine, Generația '27 este asemănată de Alexandra Laignel-Lavastine cu grupările nonconformiste *Ordre nouveau* și *Esprit* din Franța anilor 1930. V. Cioran, *Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului. Trei intelectuali români în vâltoarea secolului*, traducere din franceză de Irina Mavrodin, București, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2004, p. 33.

COLOCVII TEATRALE

împlinind astfel, în opinia viitorului istoric al religiilor, un destin spiritual. Și chiar dacă, ulterior, o parte a intelectualilor de vârf ai epocii se vor afirma în contracurentul ideilor „Itinerariului” – între aceștia figurând Șerban Cioculescu, cel care calificase „spiritualismul” lui Eliade ca impostură, „o dureroasă refulare de instincte, invertite în spasme de mistică”² –, Generația ’27 va continua să atragă emuli sau, cel puțin, admiratori, în ciuda iraționalismului care o caracteriza: „Fenomenul Tânăra Generație apare astăzi ca unul dintre fenomenele culturale și politice cele mai marcante din perioada dintre cele două războaie, din România. Cultural, pentru că reunește spiritele cele mai talentate și cele mai originale dintr-o țară care – oricât de înapoiată și oricât de crispată pe un naționalism xenofob – cunoaște totuși o intensă efervescentă creatoare.”³

De la etică la cultură sau despre (ne)ajunsurile moralei

Neputând să stea deoparte, Sebastian a răspuns atacurilor venite din toate părțile cu suplețea spiritelor elevate, parcă din dorința de a pune la încercare derapajele ideologice ale celor pe care, până atunci, își sprijinise opțiunile morale și culturale. Cum am putea înțelege altminteri acceptarea prefătării romanului-jurnal *De două mii de ani* (1934) de către Nae Ionescu și, implicit, a supliciului pe care i l-au provocat afirmațiile lipsite de orice respect moral ale viitorului ideolog al mișcării legionare?⁴ Și dacă profesorul, trecut de partea extremei drepte, torsiona partinic argumentele filosofice (argumente

² Șerban Cioculescu, „Între ortodoxie și spiritualitate”, în Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I. *Itinerariu spiritual; Scrisori către un provincial; Destinul culturii românești*, București, Editura Roza Vânturilor, 1990, p. 73. Mihail Sebastian însuși a încetat, după 1934 – anul în care *Cuvântul* și-a oprit apariția –, să mai publice articole politice în care să susțină ideile antidemocratice ale mentorului său, Nae Ionescu.

³ Alexandra Laignel-Lavastine, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Afirmă Nae Ionescu: „Ești tu, Iosef Hechter om de la Dunărea Brăilei? Nu. Ci evreu de la Dunărea Brăilei.[...] Iosef Hechter tu ești bolnav. Tu ești substanțialmente bolnav pentru că nu poți decât să suferi; și pentru că suferința ta e înfundată.” – Nae Ionescu, „Prefață”, în Mihail Sebastian, *Opere*, vol. I. *Proză*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note, comentarii și variante [de] Mihaela Constantinescu-Podocea și Oana Safta, prefată de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2011, pp. 1201, 1214.

COLOCVII TEATRALE

preluate, cum credea Tudor Vianu, de la Oswald Spengler⁵) și cele teologice, cu dorința de a justifica într-o manieră apodictică soarta evreilor, Sebastian nu a putut să abandoneze poziția verticalității morale și ideile în care credea, chiar dacă aceasta a condus la mărturisiri perdante pentru sine; un exemplu este „bunul de tipar“ pe care l-a dat pentru un text (o prefață) care îl nedreptăța și îl umilea. Dar aceasta, în realitate, se dovedește a fi efectului unei atitudini adoptate de timpuriu, dintr-un posibil impuls de autoconservare: „Indiferență, neutralitate, refuz de a mă indigna sau de a aproba, iată care e cea mai bună dintre atitudini. Sunt destul de bătrân [sic!] pentru ca măcar atâta lucru să fi învățat.“⁶

Desigur, neputând să se abandoneze pasivității și indiferenței, Sebastian va răspunde detractorilor săi cu un eseu-roman profund etic, *Cum am devenit huligan* (1935), dovedind – încă o dată – o luciditate și o poziție umană singulară, care l-au ridicat deasupra evenimentelor sociale și politice ale epocii și l-au determinat să reprobe naționalismul de orice fel. Este momentul schimbării radicale de opinie și al sondării traseului parcurs din 1927 și până în 1934 (anul apariției romanului *De două mii de ani*), cu sesizarea eșecurilor și a dificultății de a opta pentru un nou drum. Cu toate acestea, fără să încerce pasa indiferenței, ceea ce i-a adâncit autorului temerile nu atât cu privire la persoana sa (cu alte cuvinte, existența privită în singularitatea sa, folosirea stemei evreiești, statutul de renegat etc.), cât la destinul unei întregi societăți mutilate de doctrinele radicale ale extremei dreapte europene, în capcanele căreia căzuse el însuși pentru o vreme.

Surprinzător este faptul că multe dintre tezele invocate de ideologiile legionare s-au răsfrânt asupra unei mari părți a intelectualilor grupării „Criterion“, grupare constituită în 1932, dar cu rădăcini puternice în anturajele literare ale anilor precedenți, în cadrul căreia s-a remarcat și Sebastian. Însă, într-un mod nedrept, doar el a fost nevoit să resimtă efectele prăbușirii în haosul politic și ale modului nedemn în care *ceilalți* au redefinit noțiunile de libertate, de răspundere, de dreptate. Totuși, din partea unui scriitor cu atâta

⁵ V. Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, traduceri de Alina Skultéty, ediția a doua, revăzută, București, Editura Humanitas, 2016, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 34.

COLOCVII TEATRALE

determinare combativă, ni se par surprinzătoare afirmațiile pline de scepticism, reluarea obsesivă a ideii de ratare, neîncrederea într-o justiție viitoare, oricare ar fi ea, umană sau divină. Conlucrând cu datele autoficțiunii, în care „cuvântul nu este decât o formulă ratată și o experiență arbitrară”⁷, Sebastian și-a asigurat ascendentul față de un mediu constituit pe structura „accidentelor” vieții, chiar dacă, prin mărturisirile autobiografice, între datele ficțiunii și reperele existenței se trasează un acord de care nimeni nu se mai poate îndoi⁸.

Printre cei câștigați de valul extremismului – și ai unui antisemitism căruia căutase, în *De două mii de ani*, să-i găsească „esența metafizică” printr-un discurs de tip *stream of consciousness*⁹ – Sebastian îl remarcă pe Mircea Eliade, temându-se de destrămarea unei prietenii care, altădată, părea amândurora necondiționată: „Și [Mircea Eliade – n.m.] are un fel naiv de se exaspera, de a ridica vocea, pentru a lansa, fără un zâmbet măcar, chestiile abracadabrante pe care le află în oraș, în redacția *Vremei* [revistă de dreapta, cu un puternic accent naționalist, la care au colaborat numeroase personalități ale timpului în perioada 1928-1944¹⁰ – n.m.], în redacția *Cuvântului* [devenit oficios al Gărzii de Fier – n.m.]. Îl voi pierde pe Mircea pentru atâta lucru? Pot uita tot ce este excepțional în el, generozitatea lui, puterea lui de viață, omenia lui, dragostea lui, tot ce e tânăr, copilăros, sincer în el? Nu știu.”¹¹

⁷ Mihail Sebastian, „Proust simbolist?”, *Cuvântul*, IV, nr. 1076, 22 aprilie 1928, p. 2. V. și Mihail Sebastian, *Opere*, vol. III. *Publicistică (1926-1929)*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note, comentarii și variante [de] Mihaela Constantinescu-Podocea, Oana Safta și Petruș Costea, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2013, p. 217.

⁸ V. în acest sens, Matei Călinescu, *Un fel de jurnal (1973-1981)*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 64: „Orice ficțiune e în ultimă instanță autobiografică (Valéry mergea mai departe când spunea că orice teorie e autobiografie). Orice autobiografie e în ultimă instanță ficțiune.”

⁹ Cf. Melvin J. Frieman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, Yale University Press, 1955.

¹⁰ V. I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, ediția a III-a, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, pp. 758-759.

¹¹ Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996, pp. 85-86. Din jurnalul lui Sebastian nu rezultă limpede apartenența lui Eliade la Garda de Fier, chiar dacă astăzi aceasta este un fapt incontestabil. Însă nu putem decât să credem în gândul sincer al lui Sebastian de a proteja, pe cât posibil, imaginea prietenului său, în ciuda faptului că, după 1937, relația celor doi s-a

COLOCVII TEATRALE

Din perspectiva umaniștilor tradiționali – Max Scheler, Nicolai Hartmann etc. – etica s-ar impune ca *mișcare creatoare*, ca trăire, dar, paradoxal, în afara dezbaterii existențiale. Or, într-o perioadă în care „spiritul vremii” se bucura de tot mai mulți adepți sau susținători, Sebastian schimbă „centrul de fugă” al creației sale literare, îndreptându-și atenția spre orizontul salvării *existenței* și al regăsirii sensului profund al vieții. Încă o dată, acceptând principiul neangajării, el a tratat posteritatea ca pe o iminență de care are datoria să se ocupe îndeaproape, iar prezentul ca pe o ficțiune grăbită să invadeze lumea reală.

În *Minima moralia*, Andrei Pleșu consideră judecata etică „o specie a dezimplicării”¹², separând-o de nesăbuitele încercări ale omului de a o asuma în planul atitudinilor, al comportamentului și al judecății de sine sau a celorlalți. Orice probă de coborâre a eticii în arena „întâmplatului” cotidian s-ar solda cu un eșec. Etica a fost sortită să rămână mereu claustrată în locul în care circumstanțele și relativismul vieții nu o pot atinge. Este un aspect pe care Mihail Sebastian l-a intuit, făcându-l să transpară în literatura sa.

Confesiune și adevăr

Se vorbește și în cazul lui Sebastian despre un proces de canonizare, chiar dacă – avem această convingere – autorul nu și l-a dorit niciodată cu bună știință. Într-un fel, dacă traducem canonul ca „originalitate literară autentică”¹³, suntem obligați să ne plasăm în afara operei lui Sebastian, o operă considerată de o parte însemnată a criticii într-un plan al valorilor secundare. Astfel, Mihai Iovănel afirmă – într-o lucrare altminteri admirabilă din perspectiva documentării și subtilă ca demers analitic –, cu un ton ușor sentențios, că: „Mihail Sebastian este un autor canonic într-un canon care nu mai este cel estetic [...]. Într-adevăr, distanța de la literatura de raftul al doilea

răcit considerabil. De altfel, după acest an fatidic, autorului i se accentuează o stare de „recluziune”, resimțită pe zi ce trece tot mai acut.

¹² Andrei Pleșu, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului*, ediția a doua, București, Editura Humanitas, 1994, p. 14.

¹³ Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, prefată de Mircea Martin, Grupul Editorial Art, București, 2007, p. 52.

COLOCVII TEATRALE

al lui Sebastian până la locul central pe care autorul îl ocupă în discursul cultural al ultimului deceniu și jumătate pare explicabilă doar prin factori exteriori valorii estetice; și, de fapt, așa și este.”¹⁴

Fără îndoială, dacă avem în vedere originalitatea scrierilor lui Sebastian, suntem nevoiți să-l scoatem pe autor din spațiul canonului literar românesc. Romanele și piesele acestuia sunt, evident, datoare numeroaselor curente ale epocii și câtorva importanți scriitori europeni (mai exact, francezi), între care Proust, Gide, Stendhal ș.a. Pe de altă parte, pentru a fi drepti cu autorul nostru, trebuie să recunoaștem că „valoarea estetică este, prin definiție, generată de o interacțiune între artiști, o influențare care înseamnă întotdeauna interpretare”¹⁵, ceea ce schimbă perspectiva interpretării. Mai mult, ne întrebăm dacă poate fi eliminat conținutul estetic dintr-o discuție despre canon, în general, și despre opera lui Sebastian, în particular? Așadar, ce este canonul (începând cu secolul al XIX-lea și până astăzi, adică într-o perioadă de explozie a genurilor și a aproape imposibilei noastre capacități de a ordona valorile) și când iese acesta de sub cupola (și protecția) literaturii, pentru a îmbrățișa viața în forma sa nudă? Această întrebare rămâne în picioare atâta timp cât criteriul central la care suntem obligați să recurgem este cel estetic și nicidecum unul social, ideologic sau ontologic. Și, mai ales, dacă dorim să evităm un *mélange* inutil de valori, structuri și funcții.

Mai mult, ne întrebăm dacă prin literatura confesivă a lui Sebastian, poziționată astăzi valoric înaintea beletristicii sale, nu avem de-a face, în realitate, cu un răspuns „anticanonic” al autorului la obsesia literaturii (și a artei), prin creatorii săi de tot soiul, de a se proteja pe sine? În acest din urmă caz, mai e necesar să aducem în discuție un concept care servește, în cele din urmă, unei construcții și „deschideri” culturale, estetice în cea mai bună măsură, și mai puțin instituirii *autorității* cuvântului, ba chiar a eticii? În fine, să semnalăm – ca o consecință a procesului anamnetic – și dificila trasare a granițelor „canonului” literar-artistic, un concept care, prin forța lucrurilor, ne apare structurat fragil, derutant, „protoplasmatic” și asupra căruia controlul pe

¹⁴ Mihai Iovănel, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 5. V. și Romulus Bucur, *Mihail Sebastian*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2007, pp. 7-9.

¹⁵ Harold Bloom, *Canonul occidental*, p. 51.

COLOCVII TEATRALE

care îl putem avea rămâne încă incert: „Toate canoanele, chiar și anticanoanele la modă azi, sunt elitiste și niciunul dintre canoanele laice nu e vreodată «închis». Deci operația cunoscută acum sub denumirea de «deschidere a canonului» e una complet redundantă. [...] Mai sunt apoi imensele complexități și contradicții ce constituie esența canonului occidental, acesta fiind orice altceva, dar nicidecum o unitate sau o structură stabilă.”¹⁶

Problematica *mimesis*-ului este cel mai adesea involuntar invocată de Sebastian în scrierile teoretice. Ea se înscrie într-o dezbatere mai largă cu privire la reprezentare și la necesitatea de a conecta principiul *verosimilității* cu cel al *recunoașterii*, așa cum ne semnalează Aristotel în *Poetica*. Prin cele două segmente ale *mimesis*-ului, cititorul (sau spectatorul, în cazul teatrului) face translația de la sensul posibil al ficțiunii la efectul mediator al lumii reale. Autorul *Stelei fără nume* încercase, la rândul său, să detașeze un sens al *mimesis*-ului, prin cronicile la aparițiile editoriale ale timpului, alături de alți câțiva teoreticieni „la modă”, între care îi întâlnim pe Mihail Dragomirescu și pe discipolul acestuia, Scarlat Struțeanu.

Într-una din cărțile sale, Maurice Blanchot scria, în 1959, un capitol consacrat jurnalului. Iată câteva rânduri care privesc „doctrina” mărturisitoare a scriitorilor secolului al XX-lea, făcând din paginile de jurnal un document *de viață*: „[...] sinceritatea reprezintă pentru jurnal exigența pe care ar trebui să o atingă, dar nu și să o depășească. Nimeni nu trebuie să fie mai sincer decât cel care ține un jurnal, iar sinceritatea este această transparență ce îi permite să nu arunce umbre asupra existenței limitate de fiecare zi, la care de altfel își și limitează grija de a scrie.”¹⁷

Înainte de a ne apleca asupra jurnalului lui Sebastian, vom recunoaște în rândurile criticului francez câteva dintre „năzuințele” oricărui autor de scrieri confesive, între care aceea de a se apăra „de uitare și de disperarea de a nu fi spus nimic.”¹⁸ Neatent la conturul vieții, cel care „ține” un jurnal surprinde dinamica, mișcarea, excesele, pauzele, întârzierile, fantasmalele oamenilor, exploziile de entuziasm sau indiferența semenilor. Iar toate acestea

¹⁶ *Ibidem*, p. 63.

¹⁷ Maurice Blanchot, *Cartea care va să fie*, traducere din franceză de Andreea Vlădescu, București, EST-Samuel Éditeur, 2005, p. 255.

¹⁸ *Ibidem*, p. 257.

COLOCVII TEATRALE

îl mandatează pe diarist să traseze noi contururi pentru întâmplărilor la care asistă, fără a face din adevăr o noțiune caducă, negociind cu sine asupra a ceea ce *expresia* (cuvântul, fapta etc.) ascunde. Într-un fel, jurnalul reprezintă „umbra” care se întinde pe „solul” paginii, în funcție de „ora” la care scriitorul meditează, redându-i autorului plăcerea privirii „în oglindă”, a descoperirii sinelui: „[...] adevărata plăcere – nota Sebastian în 1935 – e să mă recitesc.”¹⁹ Este adevărat, în jurnal întâlnim oameni pe care îi numim *reali* și fapte care completează rețeaua vieții de zi cu zi. Însă „personajele” diaristicii nu se deosebesc de eroii beletristicii prin realitatea celor dintâi și virtualitatea celor din urmă. Ba chiar putem crede că o asemenea distincție îi pune în comun, îi aduce pe *scena vieții*, ajutându-l pe autor „să evite naufragiul”²⁰.

Adepti și detractori

Fulguranțele imaginalului/imaginarului trezesc în cititor o aceeași dorință de a scăpa de tăcerea cuvintelor și de vanitatea istoriei. Tema curentă a jurnalului este *teatrul* vieți, *prezența*, adică *autenticitatea* cuiva sau a ceva de care ființa are o imperioasă nevoie în acțiunile de autoconstrucție morală. Răspunzând vocii sale interioare, închise în aria unei etici indiferente la ceea ce cotidianul dispune, autorul ne dă impresia că ar continua, cu sau fără bună știință, ideile clasicismului european, cum sunt cele care, prin „sentimentul de existență” la Rousseau și de „măsură proprie” la Herder, conturează o *etică a autenticității*²¹. Dialogul cu sine, mărturisirea *ad integrum* a ceea ce Ființa o cere, refuzul parazitării discursului cu elemente străine eului, ba chiar o atracție spre tărâmul solipsismului, conduc la abandonarea tiparelor specifice ale comunicării sociale.

Din acest moment ni se deschide și drumul invers, în care teatrul împrumută stringența jurnalului. Astfel, ca să luăm un exemplu, *Madama Pace* din *Șase personaje în căutarea unui autor* nu este „invocată” de autor, ci de celelalte

¹⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal*, p. 35.

²⁰ Leon Volovici, „Prefață”, în Mihail Sebastian, *Jurnal*, p. 6.

²¹ Cf. Heinz Paetzold, „Von der Multikulturalität zur Interkulturalität”, în Wolf Dietrich Schmied-Kowarzik (ed.), *Verstehen und verständigung*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2002, p. 346.

COLOCVII TEATRALE

personaje, chiar dacă în aparență spectatorii o văd că „se naște așa, ca din nimic”²² și asta pentru că scena – de altfel, întreg teatrul lui Pirandello – a exprimat dorința de a se elibera de rugozitățile esteticii, de a invadea spațiul existenței așa cum este el, banal sau extraordinar, blând sau otrăvitor. „Umorismul” autorului italian conferă teatrului un conținut substanțial etic, dar întâlnește și dezideratele jurnalului, înăuntrul căruia sunt privilegiate ruminățiile profunde ale sinelui: „Viața e un flux continuu pe care noi încercăm să-l oprim, să-l fixăm în forme statornice și determinate, înăuntrul și în afara noastră, deoarece noi înșine suntem deja forme care se mișcă în mijlocul altor forme imobile și care, totuși, pot urma fluxul vieții până când, încremenind puțin câte puțin, mișcarea – treptat încetinită și ea – încetează.”²³

Jurnalul ținut de Sebastian între 1935-1944 a urmat modelul scriitorilor francezi, amintind de cele ale lui André Gide și, mai ales, de diaristica lui Jules Renard, de acea „cruzime ironică, pe care numai copiii o au”²⁴, viața fiind redată cu maximă sinceritate și prin îndepărtarea limitele convențiilor. Fără a trece prin suferințele provocate de complicațiile afective ale lui Gide (al cărui *mariage blanc* îi va marca volutele scriiturii²⁵) sau prin cele ale lui Renard (cu notabile aventuri interioare), Sebastian își va trăi propriile crize, în raport cu un timp corupt, amenințat de schimbări radicale și cuprins de o confuzie care a devenit „în discuțiile noastre publice aproape o metodă.”²⁶ În ciuda tensiunilor pe care le-a stârnit, scriitorul și-a ținut în frâu tendințele egocentrice, atent fie la o posteritate care l-ar fi putut discredita, fie la credințele și opțiunile confrăților, dar și la politicul rebarbativ, învăluit de naționalismul denaturat al acelor ani. Desigur, începând cu anul 1937, în jurnalul lui Sebastian sunt menționate frecvent discriminările la care au fost

²² Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în Luigi Pirandello, *Teatru*, traducere de Alexandra Bărcăcilă [et al.], studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 31.

²³ Apud, Florian Potra, în Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, p. 15.

²⁴ Mihail Sebastian, *Notă despre Jurnalul lui Jules Renard*, în „Revista Fundațiilor Regale”, III, nr. 8, august 1936, p. 447.

²⁵ Unele voci îl plasează pe Sebastian în perspectiva unei invertiri sexuale prost refulate. V. în acest sens, Mihai Iovănel, *Evreul improbabil*, pp. 21-26.

²⁶ Mihail Sebastian, „Cum am devenit huligan”, în Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, cu o prefață de Nae Ionescu; *Cum am devenit huligan*, cuvânt către cititor de Z. Ornea, București, Editura Hasefer, 1995 [1934], p. 238.

COLOCVII TEATRALE

supuși evreii, ca și dificultatea autorului de a se detașa de viața socială și a crea într-un mediu ostil, invaziv.

Or, în ciuda momentelor de disperare – „Niciodată mai mult ca într-o zi ca asta nu simt cât de inutilă a fost întreaga mea viață”²⁷, citim într-o mărturisire din 14 martie 1937 –, autorul a continuat lupta cu sine, cu propriile sale determinări spirituale, pentru a înțelege cât mai bine posibil și, poate, pentru a încerca să accepte adevărul despre o lume aflată în plină derivă. Chiar dacă nici acum nu se poate afirma că Sebastian a îmbrățișat opțiuni categorice, ci doar că și-a însemnat posibile trasee de conduită morală și de afirmare a autenticității. Pe de altă parte, după cum arată Marta Petreu, într-un studiu de o luciditate și o detașare care ne par mai curând mimate, atașamentul bizar al lui Sebastian la ideologia dreptei românești (și nu la cea de stânga) s-a datorat transformării scriitorului într-un discipolul al lui Nae Ionescu, adică – pentru a prelua sintagma văduvită, credem, de orice prudență a autoarei – într-un *ucenic al diavolului*²⁸. La apariția cărții Martei Petreu, sintagma a șocat mediul

²⁷ Idem, *Jurnal. 1935-1944*, p. 119.

²⁸ Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său : Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2010. Autoarea reia aproape obsesiv, în scrierile dedicate perioadei interbelice, această idee a unui Sebastian alienat, trecut cu arme și bagaje de partea extremei dreapta, enumerându-l printre fondatorii fascismului intelectual din România anilor 1930. V. Cioran sau un trecut deocheat, ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2011: „Sebastian a fost primul reprezentant important din generația '27 care s-a lăsat sedus de extrema dreapta [...]” (p. 26); „Mihail Sebastian a fost primul din generația sa care, începând cu anul 1929, a făcut publicistică politică de extremă dreaptă, fiind adeptul ideii de revoluție, dictatură, conducători absoluți, încadrare corporatistă a populației și adversarul declarat al declarației liberale [...]” (p. 103) etc. etc. Nicolae Manolescu a preluat în bună măsură opiniile tranșante ale Martei Petreu. Astfel, apreciază acesta, fără a sesiza palinodia, Sebastian „n-a întrevăzut, s-ar zice, *niciodată* [s.m.] că extremismul, de dreapta sau de stânga, conduce inevitabil la antisemitism”, uitând parcă o remarcă făcută cu doar câteva rânduri înainte, conform căreia esența romanului *De două mii de ani* „constă în refuzul de către Sebastian al oricărui naționalism, fie evreiesc, fie românesc.” – Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, pp. 870, 871. Numărul celor care s-au aliniat – direct sau prin vulturi de limbaj critic – pentru a-l acuza pe Sebastian de oportunism și chiar de o alianță cu extremeștii de dreapta (sau cu cei de stânga, lucrurile fiind duse până la punctul în care i-a fost imputată simpatizarea bolșevicilor și, stupefiant, chiar paternitatea broșurii de 16 pagini, *Armata Roșie vine*, apărută la Editura C.C. al P.C.R. în 1944) este mai mare decât ne-am fi așteptat. Între aceștia – alături de Marta Petreu, transformată într-o portavoce a acuzatorilor – îi găsim pe Gheorghe Grigurcu, Dan Culcer, Dan C. Mihăilescu, Aurel Sasu etc., grăbiți să-i creioneze o identitate deviată. Apelând la metoda inducției și după o rapidă

COLOCVII TEATRALE

literar, apoi a fost supusă unei critici prudente, din partea unora, tranșante, din partea altora. Cert este că, la câțiva ani de la apariția studiului autoarei clujene, sunt puțini cei care mai acordă credit analizei la care ne referim și concluziilor radicale ale acesteia, considerate, la începutul cărții, ca imposibil de a fi puse la îndoială.

Însă lucrurile trebuie nuanțate de pe ambele poziții, atât ale susținătorilor, cât și ale detractorilor lui Sebastian. Astfel, teza universitarei de la „Babeș-Bolyai“ poate cuceri cu ușurință, dacă privim lucrurile strict din perspectiva din care a fost clamată necesitatea unei „revoluții spirituale“ de către o întreagă generație de intelectuali, cea intitulată Generația '27. Însă, în aceeași teza vom găsi elemente dubitative, dacă ne poziționăm de partea unor existențe cu neașteptate meandre și cu numeroase schimbări de optică, așa cum a fost cea a lui Mihail Sebastian. Cu totul prezumțioasă considerăm a fi părerea categorică a Martei Petreu că nimic nu ar putea corija „descrierea pe care i-am făcut-o pentru această perioadă [1927-1935] sau care să poată să pună sub semnul întrebării concluziile la care am ajuns.“²⁹ Tot astfel, nu înțelegem de ce i s-a părut autoarei „de prisos“ să înainteze cu documentarea după 1935³⁰. În 1927, Mihail Sebastian avea 20 de ani, era în plină formare și era avid de o recunoaștere care să-l plaseze cel puțin într-o relație intelectuală de egalitate cu liderii de opinie ai anilor interbelici.

Un plus de înțelegere este generat și de funcția integratoare a discursului auctorial, discurs care (dacă e să urmărim teza intertextualității, așa cum a fost formulată de Julia Kristeva³¹, dar și de Roland Barthes) și-a făcut apariția, în cazul lui Sebastian, înaintea perioadei (1927-1935) puse sub lupa deformatoare a Martei Petreu, într-un vast proiect de asimilări culturale, și s-a

acceptare a acuzelor aduse de Marta Petreu, Gabriel Dimisianu se întreabă retoric: „dacă este să fie absolvit Sebastian pentru poziția de dreapta de atunci de ce nu s-ar face același lucru și pentru Eliade sau pentru Noica, prietenii lui apropiați?“ – v. Gabriel Dimisianu, „Posteritatea lui Sebastian“, *România literară*, nr. 17, 26 aprilie 2013. Ni se pare surprinzătoare această propunerea de a trata otova destinele...

²⁹ Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său*, p. 5.

³⁰ *Ibidem*, p. 6.

³¹ Vom utiliza noțiunea de intersubiectivitate pentru „orice text [care] se construiește ca un mozaic de citări, orice text [care] reprezintă absorbția și transformarea unui alt text.“ – Julia Kristeva, „Le mot, le dialogue et le roman“, în *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

COLOCVII TEATRALE

consolidat înainte de izbucnirea celei de-a doua conflagrații mondiale, printr-un demers sintetic și analitic remarcabil. Desigur, textele lui Nae Ionescu au jucat un rol însemnat în formarea lui Sebastian, în multe dintre articolele tânărului scriitor fiind vizibil, asemenea unui „filigran“, modelul de gândire și chiar stilistica profesorului. Mai trebuie să reținem și faptul că, în perioada în care Sebastian își mărturisise admirația față de Nae Ionescu, acesta din urmă nu-și făcuse cunoscute convingerile antisemite, ba chiar participase (și ne întrebăm, oare cu ce scop?) la câteva întâlniri academice, ținând conferințe pe teme sioniste.

Contradictorie, paradoxală, adeseori cu erori de judecată, uneori aproape insolentă – poate din spirit de frondă –, alteori binevoitoare – supunându-se sentimentelor pe care le încearcă –, publicistica politică a lui Sebastian, dar și cea literară sau culturală, nu poate fi detașată de contextul social și politic. Autorul nu-și expune convingerile pentru a se justifica, ci, sesizând deșertăciunea acțiunilor omului, pentru a nega un mod de a fi care parazitase o lume întreagă. Pe de altă parte, să remarcăm că tonul articolelor tânărului autor nu ieșeau din „moda“ epocii. Aidoma lui Sebastian, în 1934, Eugène Ionesco îi iritase pe mulți dintre literații timpului prin volumul *Nu*, din care, să cităm la întâmplare una dintre frazele belicoase aruncate spre Camil Petrescu și literatura acestuia: „[...] originalitatea *Patului lui Procust* constă aproape numai în deficiențe, în aplicarea greșită sau neizbutită a metodei proustiene.“³² Conștient de „trădarea“ pe care o presupune actul lecturii (al înțelegerii unei opere), dar și cel al criticii³³, Sebastian a început să-l citească pe Camil Petrescu cu o nedisimulată admirație, convins de noutatea și vitalitatea pe care o degajă *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*; cronica din *Cuvântul* marchează însemnătatea literară a romanului: „Nu e nicio îndoială că din punct de vedere literar aceste pagini ale lui Camil Petrescu pot trece în primul plan al unei antologii europene. Dar ne interesează să remarcăm aici altceva decât calitatea lor literară: e tocmai sensul de dramă mare, de conflict esențial ce descumpănește întreg universul, sensul de tragic

³² Eugène Ionesco, *Nu*, Editura Humanitas, Bucharest, 1991, p. 96.

³³ Critica devine la autorul nostru „*facultatea de a mutila veridic*“ [subliniat în text] – Mihail Sebastian, „Camil Petrescu sau despre o dramă a inteligenței“, *Cuvântul*, VII, nr. 2059, 14 ianuarie 1931, p. 1 (reprodus în *Opere*, vol. IV, p. 260).

COLOCVII TEATRALE

absolut, pe care în conștiința lui Ștefan Gheorghidiu îl ia o întâmplare mărunță. E drama inteligenței care se simte atacată până în adâncuri, la cea dintâi abatere de la ordinea ideală a existenței.³⁴ Mai apoi, tonul critic se schimbă, pentru a se radicaliza peste ani.

Revenind la Marta Petreu să observăm că aceasta a reținut doar alunecarea spre „extrema dreaptă” a autorului *Accidentului*, fără a dori prea mult să se aplece asupra motivelor sau a condiționărilor sociale în care se găsea autorul, fără a-i vedea evoluția, fără a înțelege prea bine transformările și contextul în care s-au produs reacțiile scriitorului. Masivul volum intitulat *Diavolul și ucenicul său* își oprește demersul analitic exact în anul în care în existența lui Mihail Sebastian au început să apară semnele maturității de conduită, de atitudine și de credință; exact în momentul în care viața acestuia a prins formă și rigoare; exact atunci când rostirea s-a prefăcut în mărturisire profundă. Într-un articol din 2007, Dan C. Mihăilescu observa – oarecum premonitoriu în raport cu evoluția criticii – „cu o bruschete aproape fizicdureroasă în ce măsură Mihail Sebastian a fost manipulat, malformat, otrăvit și deturnat de la artistic la vendeta politică, după 1989 ca și în epoca scandalului *De două mii de ani*”³⁵.

Chiar fără teatralitate?

Eugen Simion a sesizat într-o formulare simplă și pertinentă valențele eticii personajului lui Sebastian din *Fragmente dintr-un carnet găsit*, în realitate valențele eticii autorului: „Morala lui este să accepte cu scepticism ceea ce există, binele și răul deodată.”³⁶

Probând un veritabil cult al prieteniei și al relațiilor statornicite, Sebastian a dorit să acorde semenilor săi, mereu și mereu, o nouă șansă de a-și corecta ideile, gândurile, faptele și de a se trezi din „rinocerizarea”³⁷ la care

³⁴ *Ibidem*, p. 263.

³⁵ Dan C. Mihăilescu, „Plecând de la Sebastian“, *Idei în dialog*, nr. 10 (37), octombrie 2007, p. 7.

³⁶ Eugen Simion, „Prefață”, în Mihail Sebastian, *Opere*, vol. I, *Proza*, p. V.

³⁷ Este vorba de o „rinocerizare” care devenise amprenta „metamorfozei mentale” (nazificării) la care se referea Ionesco și prin care trecuse România în anii interbelici și în cei ai războiului din perioada 1940-1945. V. Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, texte intégral, dossier

COLOCVII TEATRALE

i-a împins soarta, ceea ce conturează o înțelegere și o atitudine creștină pe care el, evreul, a pus-o în practică înaintea confrăților cuprinși de valurile ortodoxismului. Aceasta ne amintește de Lucian Blaga și ale sale „treziri” succesive ale conștiinței, în spațiul filosofiei și în cel al artelor³⁸, dar și de Nichifor Crainic, față de care atitudinea lui Sebastian a fost, în ciuda ortodoxismului forțat al gândiristului, cel puțin în anii 1930, complezentă și, uneori, binevoitoare. Ne este greu să știm astăzi în ce manieră s-a raportat autorul *Orașului cu salcâmi la mistica* lui Crainic și, înainte de toate, la relația pe care teologul român a fixat-o între creația născută din „nostalgia paradisului” și trăirismul ortodox³⁹.

În jurnalul său, Sebastian îl amintește pe Crainic de două ori, în treacăt, fără aprecieri sau comentarii. În schimb, la începutul anilor 30, în articolele culturale și politice de la *Cuvântul*, Sebastian i-a luat fățiș apărarea celui care va scrie *Nostalgia paradisului* – nota bene: Crainic devenise deja unul dintre rivali mentorului său, Nae Ionescu –, desigur în urma unui „pact de neagresivitate” nescris cu revista *Gândirea*; desigur, aici trebuie să ținem cont și de faptul că ambele redacții, de la *Cuvântul* și de *Gândirea*, pledau în favoarea dreptei (sau chiar a extremei drepte) românești. În ciuda opiniilor „naive” ale dascălului de la Seminarul Teologic din București și neputând să extragă câteva „soluții esențiale” din lucrările acestuia, Sebastian afirmă: „Dl Nichifor Crainic adresează prin revista *Gândirea* un manifest către «elita creatoare». Orice apel sună bine azi, în acest ceas dezorientat. Și dl Crainic spune o serie de adevăruri simple, pe care toată lumea le știa, dar pe care nu se obosea nimeni să le răspundă [...]”⁴⁰

réalisé par Olivier Rocheteau, lecture d’image par Ferrante Ferranti, Paris, Éditions Gallimard (Folioplus Classiques), 2010, p. 176.

³⁸ V. Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, [notă asupra ediției de Dorli Blaga], Editura Humanitas, București, 2013, pp. 19-21.

³⁹ Ne reține atenția poziția tranșantă a lui Crainic cu privire la o presupusă derivă a culturii moderne: „Sub aspectul unei uluitoare eflorescențe, pornite dintr-o neistovită sete de creație, cultura modernă reprezintă o fază de decadență. Din mijlocul ei se ridică glasurile care proclamă «criza culturii». Dar această criză nu e altceva decât rezultatul individualizării, al autonomizării sal al secularizării ei.” – Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Editura Cugetarea, București, [1940], p. 115.

⁴⁰ Mihail Sebastian, „Câteva cuvinte despre «elita creatoare»”, *Cuvântul*, anul VII, nr. 2329, 14 octombrie 1931. V. și *Opere*, vol. IV, *Publicistică (1930-1932)*, ediție coordonată de

COLOCVII TEATRALE

Înțelegând gravitatea *diferenței* care – pentru a împrumuta cuvintele lui Livius Ciocârlie – „urcă din haos”⁴¹, Sebastian nu a căutat să afle doar ceea ce îl distanțează de semenii, ci și ceea ce îl apropie de ei, asemănarea stabilizatoare a vieții prin care ar putea reîntâlni *erosul* salvator al ființei. Este ceea ce remarcă și Laszlo Alexandru, în multe rânduri și cu deplină pertinentă, în jurnalele sale literare. Iată un exemplu din lucrările cunoscutului italianist de la Cluj: Sebastian „nu avea orgoliul excluziunilor, ci aspirația ușor naivă a îmbrățișărilor frățești.”⁴² Și încă unul, în care portretul lui Sebastian este recuperat fără patimă: „Personalitatea complexă a lui Mihail Sebastian acționează ca hârtia de turnesol, atât asupra intelectualilor români din interbelic, cât și asupra celor din prezent. Depoziția lui lucidă, calmă, dar necruțătoare, privind derapajele extremiste ale contemporanilor săi, scriitori de frunte ai culturii noastre, e cam greu de suportat. Simțul nuanțelor, inteligența și sensibilitatea reprezintă de asemenea calități incontestabile ale diaristului.”⁴³

Adeseori, consternat în fața replicilor sfidătoare și autosuficiente ale scriitorilor, care au ajuns la o torsionare prin limbaj a imaginii realității, tot ceea ce Sebastian mai îndrăznește să facă este să suradă pentru sine, consemnându-le celor vizați, cu o mină ironică, limbușia și autosuficiența de care dădeau dovadă, indiferenți la orice judecată la care i-ar putea supune viitorul: „Nici Reinhardt [îl citează autorul, din memorie, pe Camil Petrescu], nici Stanislavski, nimeni, niciun regizor n-a putut face descoperirile mele în teatru. Sunt cel mai mare regizor, pentru că am pentru asta și o profundă cunoaștere a textului și o extraordinară cultură filozofică și o sensibilitate nervoasă excepțională.”⁴⁴

Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note și comentarii [de] Oana Safta și Petru Costea, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2013, p. 418.

⁴¹ Livius Ciocârlie, *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 99.

⁴² Laszlo Alexandru, *Exerciții de singurătate. Însemnări pe blog (2011)*, București, Editura Herg Benet, 2012, pp. 61-61.V. și idem, *Viața de zi cu zi. Însemnări pe blog (2010)*, București, Editura Herg Benet, 2011, *passim*; v. și Tutti frutti. *Însemnări pe blog (2012)*, București, Editura Herg Benet, 2013, *passim*.

⁴³ Idem, *Exerciții de singurătate*, p. 117.

⁴⁴ Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935-1944*, p. 132.

COLOCVII TEATRALE

Orice jurnal reprezintă o formă de etalare a eului. Sebastian nu face excepție de la regulă, însă, în cazul acestuia, motivațiile îl singularizează în peisajul scrierilor confesive. Poate cel mai potrivit ar fi să însoțim lectura *Jurnalului* lui Sebastian cu gândurile lui J.J. Rousseau din *Confesiuni*, în contingența unei afinități electivă: „Vreau să înfățișez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui; și omul acesta voi fi eu. [...] Iată ce-am făcut, ce-am gândit, ce-am fost. Am spus binele și răul cu aceeași nepărtinire. N-am trecut sub tăcere nimic urât, n-am adăugat nimic frumos, iar dacă s-a întâmplat să pun vreo înfloritură fără importanță, asta este numai pentru a umple un gol prilejuit de cusururile memoriei mele.”⁴⁵

În *Jurnalul* lui Sebastian, noțiunea de teatralitate este în mod conștient ocolită, scriitorul căutând să se prezinte pe sine și realitatea în care trăiește într-o formă frustă, nemachiată, fără emfază, apărându-ne cu totul diferită de cea a creației romanești sau dramaturgice, pe care o putem credita, la rigoare, ca artificială, în cel mai pur sens al cuvântului. Cu toate acestea, teatralitatea va ieși la iveală de sub specia stilului și prin efectul hiperbolizării realității în care și-a plasat personajele romanelor și a pieselor sau chiar sinele din *Jurnal*. Sinceritatea – alături de o altă trăsătură definitorie: loialitatea – reprezintă pentru autor o probă a valorii umane, fiind antrenată în întreaga sa operă, atât în romanele și piesele sale, cât și în scrierile confesive. Așadar, nu avem niciun motiv să bănuim o cosmetizare (o teatralizare?) a întâmplărilor și a faptelor relatate în jurnalul ținut între 1935-1944, chiar dacă, nu de puține ori, acestea l-au pus într-o lumină puțin favorabilă.

Fără să recurgem la mijloacele interpretărilor subiective, avem convingerea că încrederea autorului în sinceritatea mesajului a surpat orice intenție – oricât de mărunță ar fi fost aceasta – de „reglare” a mărturisirilor în favoarea sa și de transformare a ideaticii personale într-o ideologie a grupării criterioniștilor, de care s-a desprins pe zi ce trece, o dată cu apariția romanului *De două mii de ani*. Mai mult, *Jurnalul* lui Sebastian poate și trebuie citit printr-o grilă depolitizată, pentru a păstra mesajul moral (și literar) din spatele cuvintelor. Autorul nu s-a aruncat în chip spectaculos, vizibil, în miezul

⁴⁵ Jean Jacques Rousseau, *Confesiuni*, vol. I, traducere și prefață de Pericle Martinescu, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 5.

COLOCVII TEATRALE

evenimentelor, pentru a descrie accentele polemice și în perspectiva lecturii textului scris, o lectură care va trebui cândva să aibă loc. El s-a mulțumit doar să înregistreze plusurile și minusurile creațiilor literare, fără reflexii entuziaste, ceea ce-i creionează profilul unui „cronicar” și mai puțin al unui analist. Ici-colo, mărturisirile „la rece” ale scriitorului sunt continuate cu cele ale visătorului nostalgic din sine.

Bibliografie:

- Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, [notă asupra ediției de Dorli Blaga], București, Editura Humanitas, 2013.
- Blanchot, Maurice, *Cartea care va să fie*, traducere din franceză de Andreea Vlădescu, București, EST-Samuel Éditeur, 2005.
- Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, prefață de Mircea Martin, București, Grupul Editorial Art, 2007.
- Bucur, Romulus, *Mihail Sebastian*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2007.
- Călinescu, Matei, *Un fel de jurnal (1973-1981)*, București, Editura Humanitas, 2016.
- Ciocârlie, Livius, *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență*, București, Editura Humanitas, 1993.
- Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului*, București, Editura Cugetarea [1940].
- Dimisianu, Gabriel, „Posteritatea lui Sebastian”, *România literară*, nr. 17, 26 aprilie 2013.
- Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, vol. I, *Itinerariu spiritual; Scrisori către un provincial; Destinul culturii românești*, București, Editura Roza Vânturilor, 1990.
- Frieman, Melvin J., *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, Yale University Press, 1955.
- Hangiu, I., *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, ediția a III-a, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.
- Ionesco, Eugène, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991.
- Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, texte intégral, dossier réalisé par Olivier Rocheteau, lecture d'image par Ferrante Ferranti, Paris, Éditions Gallimard (Folioplus Classiques), 2010.
- Iovănel, Mihai, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, Editura Cartea Românească, 2012.

COLOCVII TEATRALE

- Kristeva, Julia, „Le mot, le dialogue et le roman“, în *Sêmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 143-173.
- Laignel-Lavastine, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului. Trei intelectuali români în vâltoarea secolului*, traducere din franceză de Irina Mavrodin, București, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2004.
- Laszlo, Alexandru, *Exerciții de singurătate. Însemnări pe blog (2011)*, București, Editura Herg Benet, 2012.
- Laszlo, Alexandru, *Tutti frutti. Însemnări pe blog (2012)*, București, Editura Herg Benet, 2013.
- Laszlo, Alexandru, *Viața de zi cu zi. Însemnări pe blog (2010)*, București, Editura Herg Benet, 2011.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Mihăilescu, Dan C., „Plecând de la Sebastian“, *Idei în dialog*, nr. 10 (37), octombrie 2007.
- Paetzold, Heinz, „Von der Multikulturalität zur Interkulturalität“, în: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik (ed.), *Verstehen und vertändigung*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2002.
- Petreu, Marta, *Cioran sau un trecut deocheat*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2011.
- Petreu, Marta, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2010.
- Pirandello, Luigi, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în Luigi Pirandello, *Teatru*, traducere de Alexandra Bărcăcilă [et al.], studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Pleșu, Andrei, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului*, ediția a doua, Editura Humanitas, București, 1994.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Confesiuni*, vol. I, traducere și prefață de Pericle Martinescu, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Sebastian, Mihail, *De două mii de ani*, cu o prefață de Nae Ionescu; *Cum am devenit huligan*, cuvânt către cititor de Z. Ornea, București, Editura Hasefer, 1995 [1934].
- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, traduceri de Alina Skultéty, ediția a doua, revăzută, București, Editura Humanitas, 2016.
- Sebastian, Mihail, *Opere*, vol. I, *Proză*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note, comentarii și variante [de] Mihaela Constantinescu-Podocea și Oana Safta, prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2011.

COLOCVII TEATRALE

Sebastian, Mihail, *Opere*, vol. III, *Publicistică (1926-1929)*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note, comentarii și variante [de] Mihaela Constantinescu-Podocea, Oana Safta și Petruș Costea, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2013.

Sebastian, Mihail, *Opere*, vol. IV, *Publicistică (1930-1932)*, ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, text ales și stabilit, note și comentarii [de] Oana Safta și Petru Costea, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2013.

COLOCVII TEATRALE

„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. Artă 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).

Cuvinte cheie: corporalitate, spațiu, imagine, spectacol.

Un spațiu al imaginii și al manifestării corporale

Formulele noi de folosire a semnelor teatrale au drept urmare radicalizarea procesului, spectacolul câștigându-și independența nu prin eliminarea neapărată a textului, ci prin transformarea și redimensionarea lui, prin mijloace împrumutate din muzică, artele plastice, dans sau media. Aceste tendințe sunt continuate de teoreticieni-cercetători-practicieni și în special de cei care beneficiază de o dublă formare, ca designeri (scenografi etc.) și coreografi sau regizori. Ei aduc la rampă spectacolul lumii de azi, folosind inventiv „recuzita” care animă teatrul de la mașinării video la limbajul violent al cotidianului. Se montează spectacole de tip eseu despre identitate și conștiință, în care iluzia și realitatea sunt îmbinate într-un univers care

* Doctorand la Facultatea de Teatru, U.N.A.G.E. Iași

COLOCVII TEATRALE

străpunge obstacolele timpului și ale spațiului, dând naștere unui timp al emoției. Experimentul de povești fragmentate inserate printre holograme a creat un limbaj scenic ce îmbină expresivitatea actorilor, noile tehnologii și realitatea virtuală pentru a construi o experiență senzorială intensă. Textul a devenit un pretext, iar sub influența culturii imaginii s-a produs și o rearanjare ierarhică a interesului publicului pentru anumite genuri de spectacol.

Spațiul este unul din elementele importante ale spectacolului teatral, care și-a depășit demult calitatea referențială pe care o avea cândva. Spațiul mișcarea, lumina, forma și timpul sunt ingredientele de bază ale expresivității, toate având ca punct de plecare, în fond, o preocupare personală, ce vizează ideea de dinamism ca și calitate expresivă a reprezentării artistice. Ceea ce cred că unește cele două aspecte, corporalitatea și imaginea este anticiparea și provocarea conștientă a receptivității artistice, creând un efect spectacular halucinant. Premiza de la care am plecat este faptul că imaginea - ca parte componentă a limbajului vizual - posedă o mare capacitate psiho-socială nu doar la nivel estetic și conține resurse de comunicare care sunt practic nelimitate. Omul contemporan se deschide mai ușor și este mai vulnerabil în fața imaginii - fie ea și virtuală - pentru că aparent, misterul imaginii constă tocmai în lipsa ei de mister. Corpul pe scenă e prima manifestare de unitate a omului în spațiu și trebuie supus unui exercițiu de eliberare de orice vocabular, înainte de a crea un altul. Actorul sau dansatorul trebuie să revină la mișcarea elementară - cea mai firească și simplă, înainte de a descoperi alte mișcări. Într-o lume în care multitudinea mijloacelor tehnice ia amploare, teatrul își caută noi forme de a rezista. Plasat într-un context artistic limbajul corporal, conține o putere expresivă a gestului incredibilă. Analizând legătura dintre actor și corp prin studierea și practicarea unor elemente colaterale precum expresivitatea corporală sau teatrul-dans, am realizat că arta spectacolului s-a manifestat dintotdeauna pe fondul vizibilului și al mișcării, regăsite în măsură egală și în structura ființei: *Spectatorul nu este interesat de geometria pură a spațiului, ci de a impune o privire activă și de a-și acomoda rațiunea și memoria cu sensibilitatea scenei: spațiul de joc este un spațiu al contururilor certe, dar și al probabilității lumii sensibile: vederea depinde de mișcare - va*

COLOCVII TEATRALE

afirma filozoful Maurice Merleau-Ponty. Nu vedem decât ceea ce privim. Experimentul teatral continuă să constituie o preocupare (teoretică și practică) constantă a marilor creatori de teatru și este definit și analizat în funcție de relația pe care o întreține cu trecutul, tradiția, dar și cu prezentul identificat cu moda, toate formele de structurare a spațiului scenic având la bază negarea unui canon și activarea unui nou model, experimental. În decursul istoriei, s-au născut o multitudine de metafore ale corpului: de la corpul simbol, la corpul actant, la corpul obiect, corpul text, corpul absent, corpul mașină, iar de curând corpul cyborg sau corpul bionic.

Odată cu teoriile artaudiene și experiențele lui Jerzy Grotowski, Peter Brook și Eugenio Barba, practica teatrală își concentrează energiile asupra corporalității în scenă, stabilind noi conexiuni și raporturi între discursul verbal (text) și corp. Am remarcat în ultima vreme faptul că spectacolele contemporane folosesc diverse combinații între gest și cuvânt, ori apelează la exclusivitatea mișcării, recapătându-și libertatea de expresie cu mijloacele proprii. Dincolo de dorința de inovație și de eliberare, limbajul gestual dă naștere unei gramatici esențializate. Semiotica teatrală actuală vede în gest un semn de sine stătător, independent de limbajul articulat și consideră că teatrul a devenit, dintr-un spațiu al cuvântului, un spațiu al gestului și al manifestării corporale. În fond, „arta corporală este arta performativă radicală ce folosește în mod explicit propriul corp al artistului, pentru a comenta vizual, senzorial și adesea visceral asupra identității sale și pentru a da viață sensurilor sociale ale corpului și posibilităților sale de expresivitate”.

Datorită informației și tehnologiei digitale, corpul uman a cunoscut o serie de transformări în imagistica artei spectacolului, impuse în mare măsură de logistica mediei actuale. Reprezentarea imagistică a corpului pe scena contemporană decriptează o imersiune în realitatea virtuală, un spațiu fără suprafață, unde expresia corporală nu mai tinde spre imitarea unei acțiuni reale, ci se îndreaptă spre o simulare a acesteia, ca în câmpul realității virtuale. Hipermediatizarea corpului, precum instalațiile de webcam din mediul privat sau jocurile pe calculator ce simulează activități universal-umane, conturează atât nevoia unei transparențe imediate a realului prin mijloace tehnice, cât și

COLOCVII TEATRALE

nevoia de simulare a realului cu ajutorul corpurilor digitalizate. În formele postmoderne ale teatrului vizual, spectacolele multimedia au ca scop extinderea și îmbogățirea reprezentațiilor prin explorarea întregii game de media disponibile. *Performance-ul multimedia chestionează relațiile noastre mereu schimbătoare cu timpul și spațiul, plasând «acolo și atunci» ale performance-ului înregistrat în interiorul lui «acum și aici» al performace-ului live.*

Cele mai importante direcții ale teatrului contemporan – în care granițele dintre teatru și arta performativă se contopesc din ce în ce mai mult – își propun redefinirea noțiunii de corporalitate, aducând publicul în fața unor noi experiențe. În loc de dialog, teatrul încearcă să creeze experiența simultană a memoriei trupului într-un spațiu unitar, în care responsabilitatea performerului și cea a privitorului crește considerabil, participarea lor căpătând valoare de acțiune. Căci el, Teatrul, este axat pe prezența simultană a actorilor și a spectatorilor, pe interdependența și interferența lor în spațiul specific al ludicului. Teatrul este o artă manipulativă. Orice fel de manifestare ar avea, că e spectacol de mișcare, comedie, one-man show sau dramă, teatrul conține mesaj, înțelesuri și stări pe care le transmite spectatorului, fie că acesta este sau nu dornic și conștient de transferul de emoție și informație. Corpul uman a devenit cel mai direct mediu de expresie prin intermediul căruia se transmit mesaje menite să deruteze publicul.

Modul schimbat de folosire a semnelor teatrale are drept consecință radicalizarea procesului, spectacolul câștigându-și independența nu prin eliminarea neapărată a textului, ci prin transformarea și redimensionarea lui, prin mijloace împrumutate din muzică, artele plastice, dans sau media. Dacă, în amestecul de limbaje care infuzează spectacolul, există acel caracter specific al postmodernismului teatral, pentru care impuritatea stilistică este o condiție de forță a expresivității, grija spectatorului este îndreptată spre structura vizuală, stabilită ca prioritară în raport cu limbajul rostit. În vizualitatea modernă, fragmentului de imagine dobândit în mișcare i se atribuie o valoare distinctă, percepția ajunge să depindă de mișcare, iar

COLOCVII TEATRALE

observatorul trebuie să își alterneze focalizarea și să răspundă solicitărilor vizuale.

În felul acesta, spectatorul cufundat în evenimentul reprezentației teatrale care îi stimulează capacitatea de identificare, are senzația că se confruntă cu acțiuni asemănătoare celor pe care le-a trăit el însuși. În cele din urmă, actorul își pierde funcția sa tradițională ca actor: devine un transmițător, un intermediar; spectatorul își pierde funcția de spectator, pentru a deveni un martor. Nevoile generate de această nouă situație ar putea fi bine exemplificate prin ideile lui Artaud: „Spectatorul ocupă loc în mijlocul acțiunii și poate simți în jurul lui și chiar atinge reprezentația, astfel încât contactul dintre spectator și reprezentație, precum și cel dintre actor și spectator, se restabilesc. [...] Acțiunea și locul desemnat pentru actor se extinde asupra întregului spațiu”. Acest tip de teatru refuză rolul de teatru al iluziei (împreună cu gesturile, mișcările și posturile specifice), prin descompunerea mișcării în segmente articulate, anulând în acest fel posibilitatea unei povestiri vizuale clasice. Rezultatul va fi un discurs teatral construit din unități inedite, momente arbitrare și aleatorii în care corpul actorului intră în contact cu elementele mediului (obiecte, sunete etc.). Simbolistica și expresivitatea corporală ajung să-și piardă din importanță, deoarece datele situației le anulează în parte efectele.

Locul teatral se transformă în *spațiu* din momentul apariției unui trup în mișcare în acel loc, trup care articulează și transformă spațiul. *Spațiul* rămâne *teatral*, numai în ritmul și în măsura în care reține percepția într-o mișcare de căutare. Cele mai incitante spectacole sunt, în mod evident, cele care nu folosesc spațiul în modul predeterminat, pe care mișcările îl restructurează, fie prin crearea unui loc care să nu corespundă cu spațiul, fie prin încălcarea limitelor spațiului respectiv. De exemplu, un spectacol autohton cunoscut, este *Faust*-ul lui Silviu Purcărete, care se joacă într-o hală de fabrică dezafectată. În acest spațiu, spectatorul poate urmări sabatul vrăjitoarelor prin deschiderea peretelui din spate al decorului, în timp ce jocul îl înconjoară din trei părți. El se poate deplasa liber și se poate apropia de jocurile teatrale care sunt, în cea mai mare parte, performance-uri magice. Iar

COLOCVII TEATRALE

iluzia teatrală se produce într-un ritual colectiv. Apropierea și depărtarea viziunii se modifică neîncetat, iar imaginea ajunge nemijlocită și directă. Lehmann numește „spațiu metonimic”, acel tip de spațiu în care ficțiunea devine o prelungire a realității. Teatrul postdramatic urmărește transformarea parțială a experiențelor în trăiri directe, cu ajutorul creării unor spații comune și al participării spectatorului în spațiu, prin proximitate și atingere. În acest fel, se stabilește un contact intens cu publicul și se creează senzația inițierii. Nu la fel se întâmplă însă în lumea mișcătoare propusă de Robert Wilson, caracterizată printr-o corporalitate dominantă. Viziunea sa privilegiază artificialul și căutarea riguroasă a gestului potrivit, în dauna unui natural psihologic care să faciliteze rapid identificarea emoțională a spectatorului cu ceea ce i se redă în fața ochilor.

Arta și societatea merg mână în mână în formularea și impunerea, prin mijloace specifice, de norme, așteptări și ideologii. Luând corpul uman ca reper, se observă cum, pe de o parte, operele de artă reprezintă o istorie a evoluției modelelor corporale, iar pe de altă parte, filozofia, antropologia, teologia, psihanaliza, medicina formulează, de la o epocă la alta, discursuri tot mai sofisticate despre corpurile umane și aspirațiile, proiectele corporale ale omului. Acest discurs despre corp a fost propus în ultima vreme și de estetica teatrului de *performance*. *Performance*-ul, în sensul cuprinzător al termenului, a fost definit foarte precis ca o *estetică integratoare a viului*. În primul rând, deoarece corpul pe care îl deținem nu ne mai este la îndemână. Este supra-mediatizat, parcă a dispărut în complexitatea informațiilor, a imaginilor vieții de zi cu zi. Suntem invadați din ce în ce mai des de corpuri virtuale, care impun o anumită gândire despre modelul corpului și despre noi înșine. Probabil, în momentul când ne vom regăsi corpul real, ne vom putea bucura de el și de realitatea noastră corporală. Suntem de părere că singura expresie adecvată a imaginii sufletului uman este chiar corpul. Corpul este expresia identității noastre, în sensul cel mai profund al cuvântului. Dacă azi *performance*-ul accentuează ideea de corp, înseamnă că vrea să ne redea identitatea, iar noi să regăsim o nouă identitate prin acest fenomen de *embodiment*. Am putea spune că accentul se deplasează pe înțelegerea în-corporării (*embodiment*), adică a

COLOCVII TEATRALE

experienței de „a fi în corp” și a faptului că experiența umană se bazează în totalitate pe utilizările corpului. Nu se mai vorbește atât de mult de încarnarea cuvântului pe scenă, ci de încarnarea corpului pe scenă și de o revenire reală la corpul de care dispunem. Motivațiile acestor manifestări variază, începând de la dorința exhibiționistă și sfârșind cu exorcizarea unei traume în care corpul artistului devine obiect al *performace*-ului. Un pionier al acestui concept teatral este artistul german Oskar Schlemmer. În atelierul teatral din cadrul instituțional al *Școlii de artă Bauhaus* [*Staatliches Bauhaus*], Schlemmer teoretizează experiențele corporalității, punând în relație corpul și mediul. Avem foarte multe tabuuri legate de corpul nostru, ceea ce înseamnă că ne oferim pe noi înșine, fără să conștientizăm, manipulărilor complexe. Un spectacol de teatru trebuie să atragă atenția asupra a ceea ce se întâmplă în lume. Fenomenul de comunicare prin actul artistic nu e altceva decât o înprospătare a ideilor noastre despre noi înșine, iar dacă privim acest lucru din punctul de vedere al creatorilor, este și o înprospătare a expresiei teatrale, a limbajului teatral, a preocupărilor și cercetărilor de fiecare zi. După părerea mea, ideal într-o montare teatrală ar fi ca actorii să răspundă la stimuli cu naturalețe și cu o dorință de redefinire a corpului, prin precizia gesturilor și acuitatea observației. Pentru că, până la urmă, teatrul vorbește despre om și căutările lui, dinspre interior înspre lume. Despre cât de actuală este ideea de limită, despre cum am identificat-o în trecut și o resimțim în prezent. Cred că arta teatrală este puternic reactivă la epoca pe care o reflectă. Putem afirma că dintre toate manifestările spiritului, teatrul și-a anunțat cel mai des agonia și totuși, după etape bulversante, el continuă să își (re)activeze permanent energiile, să își (re)inventeze limbajul pentru a trata în manieră proprie teme fundamentale. Nu e neapărat necesar să oferim definiții categorice tuturor tipurilor de exprimare, dar scopul trebuie să fie în primul rând calitatea și să aibă în spate impulsul real de a schimba ceva în bine în spectatori.

În încercările de tip experiment, există dorința de a crea noi limbaje teatrale, însă nu există niciun cadru în care acestea să fie încurajate sistematic, de aceea numai artiștii foarte decisi să inoveze își urmează drumul. Într-o lume în care domină imaginea televizuală, folosirea elementelor video în

COLOCVII TEATRALE

spectacolele de teatru sau dans sau expunerea instalațiilor multimedia în galeriile de artă îi neliniștește pe critici, aceștia reproșându-le adesea banalizarea artei, demonetizarea mesajelor, monotonia... Publicul va înclina mereu, instinctiv, către ceea ce cunoaște dar, în același timp, este destul de deschis la nou cu condiția să i se prezinte astfel de spectacole inovatoare. Pentru ca noul să poată fi acceptat în experiența teatrală, proiecțiile video, imaginile în mișcare, preocuparea accentuată pentru corporalitate și toate aceste elemente contemporane nu trebuie să se reducă doar la o simplă seducție a privirii sau să rămână ilustrative, ci să fie perfect integrate și să ajute imaginația spectatorului care deține propriile mecanisme de reglaj. În felul acesta, imaginile se vor citi în mod fragmentar pe baza dialogului personal hrănit de proiecțiile care activează subconștientul. Sub acest aspect al dialogului interior, al interactivității și comunicării cu ajutorul tehnologiei, arta spectacolului devine o modalitate de a lua parte la societate iar performerul un factor de contaminare în sens pozitiv și de transmitere a unor energii cu potențial ce produce efect catalizator. De la o eră la alta, motivațiile imaginii se schimbă, dovedind necesitatea de transformare a experiențelor umane în simboluri. Dacă reușim să ținem cont de relația noastră cu timpul, într-o epocă digitală, teatrul poate fi un instrument foarte important care impulsionează, atât pe artiști cât și publicul în încercarea de a înțelege în mod activ lumea în care trăim și care ne obligă să avem o atitudine față de ea.

COLOCVII TEATRALE

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?

Cuvinte cheie: kitsch, teatru contemporan, estetică.

Plecând de la principalele semne de recognoscibilitate a kitsch-ului, așa cum sunt ele evidențiate de cei mai importanți observatori ai fenomenului, încercăm, în cele ce urmează, să delimităm forme pe care le îmbracă în teatru kitsch-ul.

Sensuri generale ale kitsch-ului ce ne ghidează în cercetare: *produs de serie, cultură de masă, trivial, banalitate, artă perisabilă, artă contrafăcută, reproducere/ imitație pe scară mare a unor capodopere, a încerca să fii ceea ce nu ești, previzibilitate, aglomerare estetică, consumism, industrie (creativă), nepotrivire estetică, katharsis facil, vandabilitate a frumosului, dorință de paradă, prost gust*¹.

Spectacolul kitsch

Cea mai apropiată formă de kitsch a spectacolului de teatru este ceea ce Lev Dodin numea „spectacolul fast food”. Regizorul rus avea în vedere nu

* Lector universitar doctor, U.N.A.G.E., Iași

¹ Este o sinteză de caracteristici ale kitsch-ului pe care am extras-o din lucrări precum: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, Editura Polirom, Iași, 2005; Hermann Istvan, *Kitschul, fenomen al pseudoartei*, Editura Politică, București, 1973; Gavril Máté, *Universul kitschului. O problemă de estetică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985 etc.

COLOCVII TEATRALE

doar viteza de facere a unui astfel de spectacol, dar și calitatea îndoielnică, capacitățile „nutritive” reduse.

Metafora aceasta a *fast food*-ului în teatru e relevantă pentru că ne vorbește despre:

- timpul rapid de lucru. E dificil, dacă nu imposibil, să construiești un spectacol valid estetic în două-trei săptămâni.

- folosirea unor „rețete” și a unor elemente pre-fabricate. Spectacolul nu îți mai pretinde formule originale, ci aplicarea unor dozaje pre-stabilite, pe formule standard.

- în intimă legătură cu „spectacolul fast food” este spectacolul „shaormă cu de toate”, veritabilă formă de kitsch teatral în care creatorii simt nevoia de a demonstra că au în magaziile estetice de toate pentru toți. Spectacolul ia forma unui receptacul în care arunci, de-a valma, cuvinte, lumini, costume, mișcare, culori, nepreocupându-te prea mult de potrivirea diferitelor „arome” sau „nuanțe”.

Rămânând în registrul metaforelor gastronomice, putem vorbi despre „E”-urile unui spectacol de teatru, acele substanțe spectacologice care dăunează grav sănătății estetice a publicului consumator:

- distracția cu orice preț. Sunt acele spectacole proiectate din construcție cu un singur scop: distrarea spectatorului. Se intră astfel în acel perimetru al pseudo-catharsisului indicat de teoreticieni ca formă de recognoscibilitate a kitsch-ului. Păstrând ca unică miză distracția, teatrul își refuză orice discurs profund, devenind o banală artă de consum.

- spectacolul telenovelă. Previzibil, păstos, generator de emoții superficiale, are exact același tip de public precum sutele de telenovele produse pe bandă rulantă în toată lumea. Accesează stări de suprafață, nu forțează inteligența și, prin inevitabilul happy-end, oferă o stare bine privitorului.

- soluțiile-clîșeu. Vrei să indici demonismul universal al unui personaj clasic, apelezi la un însemn nazism. Vrei să rezolvi problema Cetățeanului turmentat, îl pui să se clatine și să sughițe cât mai sonor. Vrei să faci un Cehov ca la carte, produci gri-uri și încerci să faci în așa fel încât toată lumea să se plictisească.

COLOCVII TEATRALE

- schingiuirea textului clasic. Unul dintre principiile de bază ale regizorului contemporan român e că textul clasic nu trebuie lăsat în formă inițială. Textul este amputat, rescris, adăugat, despovărat de ceea ce regizorul, sigur pe sine, numește „balast”.

- actualizarea/ up-date-ul cu orice preț. Uneori actualizările sunt reușite și atunci lumea textului, repositionată, este în mare câștig. De cele mai multe ori, însă, drumul spre ridicol este sigur. „Nepotrivirea estetică”, o altă marcă a kitsch-ului, este flagrantă.

- naturalismul deșănțat. Imitația în exces a vieții face din teatru un dublu tautologic al ei. Scuipatul, urinatul, vomitatul, râgâitul în scenă anulează una dintre cele mai fine dimensiuni ale teatrului: dimensiunea convenției.

- fumul în scenă. Reprezintă una dintre cele mai kitsch variante de furnizare a „atmosferei”. Uzată de nesfârșitele reluări, soluția fumului continuă să traverseze în lung și în lat spectacolele contemporane.

- fumatul în scenă. Acțiune scenică ce apare cu o frecvență uluitoare, fumatul are ca unică motivație prejudecata că un personaj cu țigară în gură este mai interesant decât unul fără.

- lumina stroboscopică, sunetele din natură, proiecțiile video în exces.

Regizorul kitsch

- creatorul care a ajuns la concluzia că arta ține de regiunile secunde și că prioritar este să facă bani. Regizorul kitsch e mai puțin preocupat de circuitele estetice și mai interesat de circuitele financiare.

- regizorul care, din varii motive, ajunge să monteze șase, șapte, opt spectacole pe an, transformându-le, inevitabil, în produse de serie.

- regizorul copy-paste. Este regizorul care, din comoditate, grabă sau iubire de sine, ajunge să se auto-plagieze. Remake-urile sunt, în mare proporții, producții-kitsch, căci nu depășesc decât în mod excepțional statutul de replici palide ale operelor prime.

- regizorul căruia îi lipsește simțul estetic. Îi includem aici pe regizorii hiper-intelectualiști, dar și pe impostori. Spectacolele acestui tip de regizor vor fi private de unitate stilistică sau, în cel mai fericit caz, vor fi pur și simplu

COLOCVII TEATRALE

urâte vizual. Din aceeași lipsă sau atrofiere a organului estetic derivă nepotrivirile estetice ce viciază numeroase spectacole.

- regizorul care apelează la soluții facile, pe care le-a văzut la alții sau le-a experimentat frecvent el însuși.

- regizorul care cere colaboratorilor aglomerări nejustificate de decor, avalanșe de lumini, spațiu sonor cât mai stufos. Vrea accesorii scenice din plastic, vrea beculțe, obiecte decorative, culori țipătoare.

- regizorul care nu lucrează cu actorul, ci îi spune „fă ca mine!”, limitându-l la a fi un imitator lipsit de orice inițiativă creatoare.

- regizorul fără cultură va eșua, fără îndoială, în kitsch. Interpretările sale vor fi mereu limitate de propriile limitări.

Actorul kitsch

- actorul previzibil despre care știi cum va rezolva un personaj încă dinainte de a vedea spectacolul.

- actorul care joacă numai și numai pentru public; este cel care, în loc să încerce răspunsuri la întrebarea „cum este personajul meu?”, caută răspunsuri la întrebarea „cum vrea publicul să fie personajul meu?”².

- actorul care joacă prea mult – sunt actori care, din varii motive, au perioade în care sunt distribuiți în orice; se produce o inflație a artei lor actricești și a propriei lor imagini; ca în orice inflație artistică, se ajunge la kitsch. Dispare capacitatea de a sonda adânc în personaj, căutările sunt tot mai superficiale.

- jocul exterior (fără motivație estetică) îl plasează pe actor într-o regiune a kitsch-ului. Cel mai vulnerabil în a-și deconspira actorul jocul exterior îl reprezintă notele înalte, strigătul scenic, râsul scenic, plânsul scenic.

- actorul care joacă „gros”, cu exces declamativ sau cu o gestică/atitudine corporală prea manifestă³.

² E aici acea distincție a lui Grotowski între „actorul curtezană” și „actorul sfânt”.

³ Toate sfaturile pe care le dă Hamlet actorilor sosiți la Elsinor pot fi considerate axiome ale unui teatru anti-kitsch.

COLOCVII TEATRALE

- actorul care refuză sau nu poate să se reinventeze constant, în același personaj, pe parcursul multiplelor reprezentații ale unuia și aceluiași spectacol. Personajul său, oricât de bine realizat ar fi fost la premieră, se va transforma treptat într-un produs de serie.

- actorul fără cultură solidă este vulnerabil, predispus să devină un actor kitsch. Actorul lipsit de cultură nu meditează asupra artei pe care o practică, nu își adresează întrebări profunde și utile, nu are conștiința „de sine” a propriului personaj și nu găsește resorturi pentru reinventarea de care pomeneam la punctul anterior.

- actorul greșit distribuit poate să genereze personaje kitsch; intervine acea „nepotrivire estetică” menționată anterior.

- actorul care imită, fără a trece mimesisul prin filtrele propriei subiectivități creatoare, indiferent că imită alți actori, pe sine în alte spectacole, sau pur și simplu oameni din realitatea în care trăiește.

Start.cercetare@UNGE.ro

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.

Cuvinte cheie: Modernitate fenomenologică, Structuri explicative, Simț metafizic, Asumare existențială, Estetică, Spirit critic, Inautentic, Dualitate imposibilă, Imuabilitate arhetipală, Verosimil, Nonvaloare, Mecanizarea miracolului, Necesitate psihologică, Convenție, Realitate esențială.

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? Multe studii au fost publicate pe această temă, în ideea recuperării, uneori timide, alteori vehemente, a originii „copilului teribil al criticii noastre literare”, însă cel mai intuitiv, consistent, de largă abordare și interesant îi aparține lui Eugen Simion și este intitulat „Tânărul Ionescu”. „În *Tânărul Eugen Ionescu*, un studiu pe cât de substanțial, pe atât de incitant,

* Asistent universitar, Facultatea de Arte, Universitatea Ovidius, Constanța

COLOCVII TEATRALE

Eugen Simion încearcă să desfacă lacătul acestei personalități ascunse, cu suprafețe derutante, mereu imprevizibilă în atitudini și reacții. Întâlnirea criticului cu scriitorul pe care îl citește și vrea să-l înțeleagă pare aproape imposibilă. Fiindcă, la antipodul lui Eugen Ionescu, Eugen Simion e un comentator literar pentru care adevărul există. Fiind, în plus, sistematizabil. Cătuși de puțin mefient față de certitudini, criticul *șazecist* le caută cu îndârjire, le disociază prudent și le extrage, cu o vizibilă ușurare, din materia densă a literaturii și a vieții. Le aranjează meticulos și le îmbină în structuri explicative care înfășoară cât mai strâns textul. Acolo unde Eugen Ionescu pune dinamită pentru a detona clișeele și a zgudui o scenă culturală cu prea multe majuscule, Eugen Simion caută să refacă, din schijele rămase, drumul invers către spiritul creator; configurația din spatele acestor arlechinade și desfigurări”⁴, arată Daniel Cristea-Enache, într-o primă recenzie critică, din 2008, a „Tânărului Ionescu”. Și nu doar că reface, cu o extraordinară cusătură literară, rănilor deschise de „copilul teribil”, ci le și transformă în noi tematici de gândire, posibilă moștenire literară pentru urmași. În cazul „ereticii” Ionescu, nu trebuie să ținim, vânam și să agățăm, cu mândrie, în panoplii, contradicțiile existente în textele sale, fie că vorbim despre cele de critică, fie despre jurnale, fie despre cele dramaturgice. Disoluția elastică a elementelor naturii sociale și umane din textele sale este, practic, tiparul după care Ionescu și-a trăit și experimentat viața culturală, artistică, literară și critică. „Ce pot spune, acum, după ce am traversat, în mai multe rânduri, spațiul literar ionescian, este că omul care scrie este cu mult mai complex, spiritualicește vorbind, decât spune că este. Tânărul Eugen Ionescu nu-i deloc un caligraf care face doar giumbușlucuri, cum cred mulți dintre contemporanii săi, nu-i, oricum, numai eseistul capricios care se întoarce din drumul spre redacție și distruge articolul negativ pentru a scrie altul, eminentemente encomiastic sau invers, este un intelectual autentic, cu simț metafizic și serioasă cultură literară, este un spirit înspăimântat de existență, în fine, tânărul Ionescu nu se

⁴ Cristea-Enache, D. – *Punctul pe i – Tânărul Eugen Ionescu*, Revista *litternet.ro*, 2.06.2008 (<http://atelier.litternet.ro/articol/5914/Daniel-Cristea-Enache/Punctul-pe-i-Tanarul-Eugen-Ionescu-de-Eugen-Simion.html>).

COLOCVII TEATRALE

simte bine nicăieri și, cum semnalează în mai multe rânduri (...), el gândește că, de ar fi francez, ar fi genial”⁵, spune Eugen Simion.

Acest ton vehement însă, al lui Ionescu, se stinge adesea, nu ca tonalitate, ci ca disoluție a esenței sale, într-un soi de reproș. Îi reproșează României că este prea balcanică, că vocea sa nu se face auzită în Europa, că este prea mică pentru cei câțiva scriitori mari pe care i-ar fi putut avea, că aici nu se pot afirma adevăratele talente din cauza „nepotismelor” și a prea multelor și încălțitelor sisteme ale lui „știi cine sunt eu”. În fapt, el iubește România și oamenii de aici, potrivit unor prieteni de-ai săi, după cum vom vedea. Este mândru, până la un punct de această naționalitate și, când află despre revoluția din ’89 este gata să se întoarcă pentru a lua parte, alături de români, la profunde transformări sociale care ar fi trebuit să îngăduie ca vocile să se facă auzite. Și Eugen Simion remarcă, ușor amuzat că impresia lui Ionescu despre spațiul românesc nu se schimbă aproape deloc de-a lungul întregii sale literaturi memorialistice. „În 1947, voia să revină, totuși, la București și să-și facă un rost în viață. N-a reușit. A rămas în Franța și a avut destinul literar pe care a reușit să și-l facă. Trăgând linia, cum putem explica, mă întreb, reflecțiile sale, copleșitor negative, despre lumea românească, începând cu literatura și terminând cu plutonierii, popii, profesorii secundari și Eleonorele ei? O motivație ar fi aceea, pe care o mărturisește în repetate rânduri chiar scriitorul, o motivație de natură psihanalitică care se leagă de Eugen N. Ionescu, tatăl indezirabil. Țara lui „știi cine sunt eu?” reprezintă tatăl. (...) Fapt surprinzător: jurnalele intime ale amicilor săi (Arșavir Acterian, Octav Șiluțiu etc.) îl arată pe tânărul Eugen Ionescu ca pe un boem relaxat, pus pe farse, amator de petreceri bahice prelungi în țara tatălui. Pare, oricum, a se simți bine aici. Se îndrăgostește, se însoară, ia parte la reuniunile organizate de colegii de generație, scrie la reviste, atacă pe marii scriitori fără să i se întâmple ceva, își face un nume de critic de temut, în fine, leagă prietenii care se desfac și se refac... Toate acestea se desfășoară în lumea românească pe care, am motive să cred, Eugen Ionescu o iubește chiar și atunci când scrie

⁵ Simion, E. – *Tânărul Eugen Ionescu*, în *Cultura* – Fundația Culturală Română, nr. 252, 10.12.2009 (<http://revistacultura.ro/nou/2009/12/tanarul-eugen-ionescu/>).

COLOCVII TEATRALE

despre ea, ca și prietenul său, Cioran, fraze imposibile. În decembrie 1989, când vede la televizor ce fac românii la Timișoara și București, declară unui jurnal parizian că simte a redeveni român. Nu încetase, în realitate, să fie... Nu spunea el în 1939 că „ura nu este decât a doua față a dragostei; e o dragoste întoarsă; o dragoste nerealizată, neprimită, refulată, care se răzbună”?⁶.

Ca o concluzie, mult simplificată, desigur, chiar dacă România și-l asumă, cu mândrie mereu actuală, iar Franța, potrivit dorinței, exprimate adesea cu prea multe imperative de către descendenții marelui dramaturg, îl posedă, singurul adevăr este cel al lui Ionescu. Indiferent de naționalitatea asumată temporar, Ionescu spune, într-o scrisoare trimisă din Paris, în noiembrie 1939: „mândria mea stă în certitudinea că niciodată nu mă voi simți bine pe pământ și că niciodată nu mă voi lăsa orbit de *viață* și de, actualitatea istorică; că niciodată nu mă voi încadra în istoria care se face, că nu voi fi niciodată un număr în masa amorfă care urcă împinsă ori atrasă de legile mai mult mecanice decât biologice ale unor fluxuri cosmice. Libertatea mea, doar aici stă: în a ști, în a nu participa, în a face chiar ceea ce mi se impune, dar fără a fi păcălit”⁷.

Așadar, dorința lui Ionescu de a fi francez nu este însă o asumare existențială prelungită pe durata întregii sale vieți creatoare. Negația românismului nu este nici ea una ubicuă, ci este specificată periodic, în funcție, probabil, de trăirile, dezamăgirile, realizările creatorului. Tot Eugen Simion lămurește și această problematică, prioritizând „absențele” acuzate de Ionescu, ca motive pentru care nu ar mai vrea să fie român: „Negația lui nu are un caracter sistematic și, cum stările lui de spirit sunt fluctuante, în discursul negaționist pătrund și pete de lumină, paranteze de liniște și împăcare cu lumea românească. Să selectăm câteva dovezi. Începem prin a spune că, așa cum este normal, lumea românească se vede în opera eseistului prin cultura românească, în speță prin literatura pe care o comentează și o judecă estetic. Estetic înseamnă, în acest caz, și moral. Răsfoiesc încă o dată (a câta oară?) *Nu, Război cu toată lumea* și articolele recuperate din publicațiile vremii de Marin

⁶ Idem, pp. 12-13.

⁷ Simion, E. – *Eugen Ionescu și lumea românească*, în *Caiete critice*, revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 10-11-12 (264-265-266) / 2009, pp.11-12.

COLOCVII TEATRALE

Diaconu, și constată că Eugen Ionescu are mai mereu ceva de reproșat, ceva ce-l scandalizează, în fine, ceva ce-l dezamăgește așa de tare încât este gata, vorba colegului său de generație, Cioran, să-și dea demisia din românitate. Și acest fapt este pe cale să se întâmple în fiecare articol și în orice moment. Scriind, de pildă, despre critică și istorie literară, el constată că românii *nu au niciun fel de spirit critic (Miorescu, occidental mijlociu, este însă, la noi, un miracol) ci au numai, așa cum e, spirit istoric sau – mai degrabă – e adevărat – cronicăresc*. Aceasta înseamnă că, neavând spirit critic, românii își pun numai problema existenței, nu și problema de ordin spiritual (inclusiv problema valorii). Consecința este că nu putem selecta și ierarhiza cum trebuie, nu știm *să revizuim*, n-am învățat să alegem în artă grâul de neghină... Dar este, mă întreb, așa cum zice Eugen Ionescu? Parcă n-ar fi. Critica literară este, totuși, o forță spirituală în literatura română, avem mari critici, poate prea mulți și prea importanți pentru o literatură atât de tânără. Chiar Eugen Ionescu se anunță un critic necruțător, gata să revizuiască totul... Dar, cum se vede din propoziția citată mai sus și se va vedea mai bine din cele ce urmează, tânărul Eugen Ionescu reclamă absența unui spirit critic autentic în literatură... Iar dacă spiritul critic nu-i în literatură, nu-i nici în alte domenii ale spiritului și chiar în compartimentele societății românești. O primă concluzie: stăm rău, domnilor, stăm foarte rău la acest capitol”⁸.

Așadar, mai întâi nu avem spirit critic. Apoi, nu avem tradiție, așa că „n-am prea avea la ce să ne raportăm când judecăm literatura sau alte fenomene ale spiritului”⁹. Dacă nu avem o tradiție, asta înseamnă că nu avem nici modele pe baza cărora să nutrim proiecte viitoare sau o direcție încheiată de acțiune. „*Aceasta, pentru că nu s-a stabilit nimic aici. Pentru că tot ce este aici este inautentic; pentru că toată literatura noastră – de ce trebuie să se repete atât de des această clară axiomă? – este constituită de un grup heterogen de sucursale, care nu au izbutit să fuzioneze într-o reală unitate. Că ne refuzăm predecesorii nu înseamnă atât că toți avem un „teribil” spirit critic. Dar că valorile trecutului sunt definitiv moarte; că, inautentice, nu au*

⁸ Simion, E. – *Eugen Ionescu și lumea românească*, în *Caiete critice*, revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 10-11-12 (264-265-266) / 2009, pp.4-5.

⁹ Simion, E. – *Idem*, p. 5.

COLOCVII TEATRALE

putut nicidecum să rodească spiritualicește; că ne simțim streini de ele; și că, în sfârșit, cultura românească nu a izbutit până acum să exprime realitățile spirituale autohtone, cărora le rămâne exterioară. Și iată de ce circuitul cu spirit istoric nu poate fi, la noi, decât cronicar; el nu poate nici măcar să integreze fenomenul literar actual într-o tradiție... care nu există. Fraze aspre, fraze grele, negație totală. (...) Vor fi altele care vizează, am precizat, nu numai cultura, ci spiritualitatea românească în ansamblu. Nenorocirile se țin, aici, lanț: nu avem teatru, nu avem roman, avem poeți retorici (ca Arghezi) și fals hermetici ca Ion Barbu, avem critici literari politicoși și optuzi (*ca niște fotografi care retușează, inartistic și monden, deci*), am pierdut sensul modelelor literare și, dacă le-am pierdut, *se înserează, intrăm în noaptea culturii, este invazia nopților, a barbarilor*¹⁰, trece în revistă criticul Eugen Simion, ușor amuzat, întreaga listă de „absențe”, de ne-existări de care se face vinovată România în perspectiva lui Ionescu.

Cu toate aceste „fraze aspre, fraze grele”, negarea spațiului cultural românesc nu este una definitivă. Cineva care nu ar fi interesat deloc de această problematică, un dezgustat adevărat, dacă putem să spunem așa, nu ar fi depus atât de mult efort, nu ar fi înșiruit atâtea fraze și nu ar fi găsit timpul necesar răspunsurilor la toate polemicile iscate, cum e și firesc, după aceste diatribe. Decizia apartenenței marelui scriitor a fost luată, cu duritate, după moartea sa, de către fiica și moștenitoarea sa, Marie France Ionesco. Ea a decis: „scriitor francez și nimic mai mult. *Românii, știți, cu complexul micilor culturi, vor să-l recupereze.* Mi-e imposibil să înțeleg cu ce i-ar fi dăunat tatălui său faptul de a aparține și culturii române, dar asemenea întrebări nu ar primi niciodată un răspuns foarte sincer din partea celor ce dau sentințe atât de categorice. Să se rușineze fiica de descendența și de tinerețea literară a tatălui ei? De *micimea* culturii din care provine acesta? Nu cunosc răspunsul și, sincer, nici nu cred să aibă prea mare importanță. Cei interesați de opera lui Eugen Ionescu și-au format singuri o părere care n-ar fi obligatoriu să coincidă cu cea a descendentei sale. Din păcate, toți românii care au un loc de frunte în cultura și civilizația europeană și mondială s-au afirmat prin intermediul altor culturi,

¹⁰ Simion, E. – Ibidem.

COLOCVII TEATRALE

dacă ar fi să exemplific doar cu numele care sunt zilnic pomenite: de la Cioran, Eliade, Brâncuși la suprarealiști”¹¹. În ce privește celebra deja frază „dacă eram francez, eram poate genial”, George Neagoe susține că, în cheia decriptivă specifică lui Ionescu, ea trebuie înțeleasă pe un substrat ironic căci, în umbra ironiei, Ionescu era foarte conștient că, în realitate, ascunde un adevăr.

Criticul Simion îi dă însă dreptate lui Ionescu când acesta vorbește despre adamismul românesc, „adică de fervoarea de a începe și de a nu termina ceva. Mitul meșterului Manole, așadar, sau – cu puțină fantezie – putem spune că prin aceste locuri circulă mitul Penelopei care ce țese ziua destramă noaptea. În termeni mai profani, putem zice că, după ce începem, ne cuprinde sentimentul zădărniciiei. (...) Despre culturile adamice vorbește și Cioran în Schimbarea la față a României. Printre ele se află, bineînțeles, și cultura românească. Cum se vede, adamismul nu-i pentru moralist, o nenorocire, este chiar o șansă. Șansa de a porni de la zero”¹². La fel se comportă și dramaturgul. Celebrele sale jurnale au ca punct de pornire frageda vârstă de nouă ani. Începuturile au fost însă părăsite, acțiune explicată prin dialectica: nu-i place să vorbească despre sine, dar tocmai de aceea se confesează. Un adamism ionescian timpuriu, nu-i așa?

Confesiunile sunt reluate 60 de ani mai târziu căci, potrivit lui Simion, „pentru Eugene Ionesco literatura începe cu memorialistica, nu cu basmul sau poezia. El vrea să se confeseze, nu să fabuleze”¹³. Această nevoie tulburătoare a confesiunii, pe ale cărei coordonate și-a construit întreaga existență, ca și neplăcerea vorbirii despre sine, se traduc în dualitatea imposibilă a relațiilor dintre posibil și imposibil. După ce stabilește că un lucru este posibil, Ionescu îi caută, imediat, resortul negativ, schimbând pe loc, între ele, măștile spectaculare. Aceasta este cheia în care trebuie decriptat Ionescu, fie că vorbim despre texte de critică literară, despre memorialistică sau dramaturgie. Dacă

¹¹ Buzura, A. – Eugen Ionescu, în *Caiete critice*, revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 10-11-12 (264-265-266) / 2009, p.119.

¹² Simion, E. – op.cit., p.6.

¹³ Simion, E. – *Tânărul Eugen Ionescu*, Ed. Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, pp. 7-8.

COLOCVII TEATRALE

nu utilizăm această cheie, în decriptarea noastră vor apărea cuvinte precum: contradictoriu, sofism etc. Romanul scriiturii lui Ionescu nu este un joc, ci este o continuă căutare a adevărului și a reversului acestuia, punct de concentrare din care întreaga lume se poate răsturna. „În Jurnal în fărâme, Ionesco scrie: Tocmai pentru că grecii aveau simțul imuabilității arhetipale, trebuie să fi avut și simțul nonimuabilității: Lupasco explică foarte bine acest lucru. Nimic nu există cu adevărat și nimic nu este gândit decât prin opoziție cu un contrariu care există de asemenea și pe care îl refulăm (Eugène Ionesco, Journal en miettes, Mercure de France, Paris, 1967, p. 62)”¹⁴.

Căci asta face, în fapt, Ionescu: răstoarnă, fără tăgadă, punctele de sprijin ale înțelegerii, prăfuite în stabilitatea lor, și le transformă în coordonate ale unui haos controlat doar prin forța și precizia imaginației și inteligenței umane. „A cunoaște începe acolo unde se sfârșește posibilul, acceptabilul, verosimilul. Am putea spune că pentru Eugene Ionesco profunzimea unei gândiri se judecă după numărul de relații imposibile pe care și le asumă. Drama inteligenței umane iese din ciocnirea cu absurdul care trăiește în cea mai normală categorie. Toate acestea, scriitorul le sugerează în teatrul său”¹⁵.

Teatrul este prezență, drama este tensiune...

Așa cum ne-a obișnuit deja, potrivit formulelor 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. „Până să scrie *Englezește fără profesor (Cântăreața cheală* – n.a.), Eugen Ionescu nu acordase o atenție specială genului dramatic. Sunt puține referințe în textele sale din anii '30. În *Zodiac* (martie 1931) pune în discuție, de exemplu, statutul melodramei. Îi apără, curios, geniul obiectiv și îi îndreptățește existența: *nu trebuie acuzat de nonvaloare spiritul*

¹⁴ Nicolescu, B. – Teatrului absurdului și logica contradictoriului, în *Caiete critice*, revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă, 10-11-12 (264-265-266) / 2009, p.121.

¹⁵ Simion, E. – *Tânărul Eugen Ionescu*, Ed. Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, pp.8-9.

COLOCVII TEATRALE

*melodramei, nu trebuie suspectat de mediocritate estetică, ci trebuie acuzați autorii melodramatic de felul lui Bouchardy și Victor Hugo, căci melodrama – și nu drama – este autenticul urmaș al tragediei antice: ea este expresia modernă a nevoii eterne de miracol și oroare*¹⁶.

Ionescu crede că miracolul care beneficiază de explicații prea intense, de convenții care induc spectatorului acel tip anume de așteptare al producerii miracolului, *mecanizarea acestuia*, îl distruge. Astfel, miracolul, atât de necesar în formarea și păstrarea unui psihic coerent și deschis al omului modern, trebuie gândit și creat ca „produs al coincidenței” ce să impună un tip specific de așteptare, de ingerare a sensului de către publicul-spectator. „Mecanizarea, golirea de sens a miracolului arată lipsa de sens metafizic a epocii. El crede că melodrama nu va dispărea, pentru că omul modern are nevoie de imprevizibil și oroare, cu un cuvânt: are o nevoie de miracol ca produs al coincidenței. Miracolul – sub această formă și cu aceste cauzalități – nu-i posibil însă fără o deschidere metafizică. La aceasta s-ar adăuga un alt element: „melodramatismul interior”, ceea ce înseamnă nevoia, încă o dată, a spiritului care reclamă *o stringență necesară, o violență și o exacerbare*, am putea spune chiar *o patologie a atitudinilor*...”¹⁷.

Potrivit lui Ionescu, trebuie să fugim de pericolul unui sistem care să pregătească acest tip anume de sensibilitate a publicului-spectator. „Necesitatea psihologică” a miracolului poate fi conținută în literatură și, prin citit, poate crea automatisme ce, încetul cu încetul, s-ar transforma într-o „mecanizare a neprevăzutului”, iar miracolul ar ajunge astfel un „miracol mecanic, adică o anulare a miracolului...”.

De asemenea, și „scrisorile publicate în *Viața românească* și corespondența din aceeași perioadă (1938 - 1945) cu Tudor Vianu, indică un fapt important în biografia intelectuală a lui Eugen Ionescu: apariția interesului major pentru teatru. Sentimentul pe care îl ai citind misivele sale este că eseistul are, realmente, revelația unui gen plinar, deschis mării creații”¹⁸. Teatrul i-a deschis lui Ionescu, potrivit cronicarilor vremii și a celor după ei, larg, tărâmul

¹⁶ Idem, p. 302.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Simion, E. – op.cit., p. 305.

COLOCVII TEATRALE

unde orice este posibil, unde imaginaea poate prima în fața cuvântului, iar cuvântul poate deveni atotstăpânitor în detrimentul imaginii, unde echilibrul acestor două entități trebuie să fie perfect pentru ca opera de artă să dăinuiască și unde dramaturgul este pilonul central al acestui atât de greu de identificat echilibru.

„Peste câțiva ani, Eugen Ionescu își radicalizează poziția față de teatru. Un articol din ziarul Naționalul (nr. 37, 24 iunie 1934) se intitulează *Contra teatrului* și începe cu propoziția pe care am citat-o deja: „teatrul este o formulă de artă vulgară”. De ce? Pentru că este o artă pentru gloată și pentru că folosește prea multe și prea vizibile trucuri; este o artă a convențiilor, iar orice convenție ucide esteticul. Din aceste motive, teatrul nu mai poate crea o atmosferă spirituală...”¹⁹.

Este posibil ca, în teorie, un creator anume de teatru să fie de acord cu panseurile lui Ionescu și viziunea sa radicală despre eliminarea convențiilor. Însă o eliminare serioasă a convențiilor nu se poate face decât... radical. Iar asta este o utopie. Este ciudat cum, militând pentru renunțarea la convenții, însuși Ionescu se ducea la... teatru pentru a-și vedea piesele montate. Iar această abordare face parte din tipul specific de decriptare pe care îl presupune romanul scriiturii acestui autor, deconstruirea totală întru atingerea acelui tip de cunoaștere ideală.

„Dacă nu este decât ecoul vieții, comentatorul ei, rămâne sclavul realităților impure ale vieții și cade mai jos decât ele: o piesă de teatru pare verosimilă? Atunci e slabă și, peste câțva timp, nu va mai părea nici măcar verosimilă. Teatrul are, ca orice artă, o misiune de cunoaștere. Nu cunoști maimuțărind, ci adâncind, despărțind, purificând realitățile. (...) Teatrul este o prezență. (...) Drama, zice el, *nu este gen, ci este tensiune*. Este poezie, invenție, adevăr. Concluzia: *Nu cred că ar fi rău să se spargă tiparele năclăite ale vechiului teatru, în numele adevărului...* Convingerea lui Ionescu este că nu există un teatru *neuman*, dar că umanitatea trebuie căutată dincolo de

¹⁹ Idem, p. 303.

COLOCVII TEATRALE

lucruri (*în realitățile esențiale*), adică în metafizică. Misiunea teatrului este cunoașterea. Cunoașterea *realităților esențiale*. (...)”²⁰.

Așadar, definiția teatrului s-ar putea traduce, în limbaj ionescian prin „prezența tensiunii” („Teatrul este o prezență”, „Drama este o tensiune”), o tensiune ce trebuie resimțită direct în celulele înțelegerii și construită pe baza răsturnării tiparelor logicii dramatice și de limbaj. Căci asta face și Ionescu. În piesele lui, personajele par desprinse, decupate din tablouri diferite și aruncate într-un spațiu prin simpla bună voință a autorului, un spațiu care nu le ajută, ci doar le delimitează fizic și câteodată nici măcar. Discuțiile lor par că se leagă de fire țesute cu mult înainte de a se cunoaște și, implicit, de a se prezenta publicului. Dualitatea soț-soție nu mai înseamnă nimic, poate doar o mare uitare, combinată adesea cu dezgust ce, într-un happy end ionescian ajunge să-și cunoască, apoi recunoască menirea. „Ionescu descompune logica formală a comportării de fiecare zi, pentru a scoate în evidență componentele ei iraționale și inconștiente, absurditatea intrinsecă, lipsa unei rațiuni lăuntrice de existență, în afara cauzalității mecanice”²¹. Toate convențiile de tip dramatic-relațional sunt într-adevăr spulberate de Ionescu, într-un efort subiectiv de a deconstrui întru reconstruire, de a distruge pentru a recrea, de a dilua întru a relua de la chiar capătul acelei lumi pentru a cunoaște adevărul în dualitatea imposibilă a relațiilor dintre posibil și imposibil. Și, dacă acest adevăr nu este asumat de spectator, este impus de autor: teatrul lui Ionescu este un teatru al cunoașterii realităților esențiale.

Bibliografie

- Cap-Bun, M. – *Între absurd și fantastic. Incursiuni în apele mirajului*, Ed. Paralela 45, București, 2001.
Ionescu, E. – *Nu*, Ed. Humanitas, București, 1991.
Ionescu, E. – *Război cu toată lumea*, vol. I, II, Ed. Humanitas, București, 1992.
Simion, E. – *Tânărul Eugen Ionescu*, Ed. Fundația Națională pentru Știință și Artă, București.

²⁰ Ibidem, pp. 307-308.

²¹ Cap-Bun, M. – *Între absurd și fantastic. Incursiuni în apele mirajului*, Ed. Paralela 45, București, 2001, p. 115.

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.

Cuvinte cheie: Sistem, Metodă, Stanislavski, Reprezentare.

„Câtă vreme cei ce imită oameni în acțiune, iar aceștia sunt de felul lor virtuozii ori păcătoși (...), personajele închipuite vor fi ori mai bune ca noi, ori mai rele, ori la fel ca noi, cum fac și pictorii: se știe doar că Polygnotos înfățișa oamenii mai chipeși, Pauson mai urâți, Dionysios așa cum sunt aieva. E limpede, prin urmare, că fiecare din imitațiile amintite va păstra aceste deosebiri și va fi alta după felul obiectului pe care-l imită, cum am arătat.”¹

Aristotel privește arta care imită „-până astăzi n-are un nume al ei” cu admirație. Pentru el rezultatul final, spectacolul, trebuie să inspire milă, frică și groază. De nu reușește acest lucru, spectacolul este un eșec, accentul se pune pe arta rostirii cuvintelor și mai puțin pe *interpretarea* personajelor. Caracterele, temperamentele și simțămintele personajelor se evidențiau excelsiv prin arta scrierii dramatice, pe când interpretarea personajelor se limita doar la imitare. Artă actorului ia naștere din ritualurile străvechi dedicate zeilor. Evoluția *interpretării* pornește de la imitarea sunetelor din natură, a animalelor ca mai apoi să se imite caractere și temperament umane.

* Asistent universitar doctorand, Facultatea de Arte, Universitatea Ovidius din Constanța

¹ Aristotel, *Poetica*, Ed. IRI, București, 1998, p. 66-67

COLOCVII TEATRALE

În jurul anului 1769, Denis Diderot scrie *Paradox despre actor* numit de Strasberg cea mai importantă încercare de a soluționa problemele actoriei. Actorul este un artist sau un imitator? Teza este scrisă sub formă de dialog în care „Primul” susține că actorul nu trebuie să simtă nimic pe scenă, trebuie să fie lucid și să scape de orice urmă de emoție, iar „Al doilea” contracarează concepțiile „Primului” însă este evidentă părerea iluministului francez.

“Dacă ar fi sensibil, la ce bun să joace de două ori la rând același rol, cu aceeași căldură și având același succes? Dând dovadă de multă căldură la prima reprezentație, ar fi istovit și rece ca marmura la a treia. În schimb, ca imitator atent și discipol al firii,...), ca riguros imitator al lui însuși sau al învățăturii lui și ca neobosit observator al senzațiilor noastre, jocul său, departe de a fi mai slab, s-ar întări din noile reflecții pe care le va fi făcut, s-ar înflăcăra ori s-ar tempera și dumneavoastră ați fi din ce în ce mai mulțumit. De vreme ce este el însuși atunci când joacă, cum ar putea înceta să fie el însuși? Dacă ar vrea să nu mai fie el însuși, cum ar simți clipa în care ar trebui să se oprească?”²

Diderot dorind să vadă pasiune pe scenă a construit un mic traseu în crearea personajului: introducere, dezvoltare și încheiere. Stanislavski pleacă de la acest simplu silogism în construirea propriului sistem, căci la Diderot este mult prea timpuriu să vorbim despre niște legi ale unui sistem. Stanislavski este primul care realizează că actorul trebuie să simtă și să experimenteze pe propria lui persoană.

Sistemul stanislavskian ia naștere în deplină evoluție a curentului realist. Și cum poate fi reprezentat realismul mai corect decât prin cuvânt, acesta fiind baza întregii mișcări culturale. „*Actorul se dăruiește...*”, așa susținea regretata actriță constănțeană Diana Cheregi. Pornind de la cuvânt, actorul se exprimă prin gesturi, intonații și mimică. Dar cel mai important actorul trebuie să înțeleagă *simbolul SSS*. S- stări; S- senzații; S- sentimente. 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. „Definirea teatrului ascultă însă prioritar de contextul real, social-politic, ca și de procesualitatea internă a creației.”³ Sistemul stanislavskian este folosit cu

² Diderot, Denis- *Paradox despre actor*, Ed. Nemira, București, 2010, p. 36

³ Banu, George, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, 2011, pg.15

COLOCVII TEATRALE

succes în zilele noastre deoarece acesta nu se caracterizează prin convenții teatrale ci prin puterea interiorului de a reda emoții și gânduri, psihologia personajului primează în fața exteriorului. Exercițiile propuse de Stanislavski asigură o apropiere sigură de personaj însă niciodată nu se poate afirma cu certitudine că scopul este îndeplinit cu succes. Procesul de creație este subiectiv, nu există rețete sigure de succes pentru fiecare personaj. Însă traiectoria aleasă prin diferitele metode de reprezentare duce la modalități noi de comunicare cu personajul.

„Peter Brook vorbea despre alternanța în joc a „trăirii” cu „distanțarea”, Brecht admite sentimentele ca bucuria studiului, iar Meyerhold, ca bucuria creației.”⁴

Pe la începutul secolului al XIX-lea, regizorii, care de acum sunt o importantă parte creatoare a spectacolului de teatru (până atunci rolul regizorului era acela de a echilibra distribuția și de a se ocupa de partea administrativă a producției spectacolului) au menirea de a aduce în permanență idei noi de montare a spectacolelor. Ei diminuează importanța scrierii dramatice și se concentrează pe noi metode de reprezentare a scrierilor dramatice. Stanislavski însă, nu este mulțumit de importanța pe care o dă regizorul spectacolului, neglijând astfel procesul de creație al actorului. La acea vreme decorurile realiste erau de amploare, accentul se punea pe decorurile frumos construite și pânzele cu mare finețe pictate. Jocul actorilor era clar subminat de opulența scenografiei. 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 refuză jocul instinctiv. Această manieră de reprezentare poate atinge cote înalte ale sensibilității actorului și spectatorului dar doar în mici momente, în rest, spectacolul este presărat cu gesturi stângace, pauze nejustificate, „burți” uriașe și personaje neverosimile. Stanislavski este oripilat de simpla idee a reprezentării și atât, actorul fiind neputincios să-și controleze stările și reacțiile. Actorul prestanislavskian este dominat de dilentatisme, de

⁴ Banu, George, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, 2011, pg.16

COLOCVII TEATRALE

„accidente” sentimentale, balanța fiind înclinată spre un joc plin de clișee și meșteșuguri.

Arta reprezentării exclude trăirea în procesul de creație. Actorul, în momentul în care simte „trăirea interioară” a personajului în timpul repetițiilor trebuie să memoreze procesul care se întâmplă exterior (gesturi, mimică, ritm) și să folosească cu precizie „reprezentarea exterioară” pentru a „păcăli” publicul că totul se întâmplă în timp real. Stanislavski recunoaște că și aceasta este o metodă dar rezultatul final nu poate mulțumi cu desăvârșire. Trăirea scenică nu trebuie excusă ci controlată. Actorul trebuie să controleze personajul nu personajul să controleze actorul. Pentru Stanislavski procesul de *trăire* este inevitabil. Doar prin prezența sentimentului în timp real procesul de creație este verosimil. Stanislavski vrea să șteargă din memoria actorilor diletanți metoda meșteșugului, a instinctului care duce în fond la un joc amatoricesc, insuficient pentru actul teatral. În acest punct, metoda lui își găsește începutul.

Spre deosebire de celelalte arte, Stanislavski afirmă că actorul trebuie să se exprime colectiv, arta actorului nu poate lua naștere în solitudine. Este o muncă de echipă și doar într-o armonie perfectă procesul de creație ajunge la rezultatul dorit. Pentru că sentimentul real apare doar dacă actorul înțelege perfect stările și gândurile prin care trece personajul, Stanislavski își pune întrebarea ce se întâmplă atunci când actorul și personajul nu au deloc puncte comune. Răspunsul este prin cunoașterea biografică amănunțită a personajului și încercarea de a însuși trăirile lui. Primul pas este alcătuirea unui tabel în care actorul înșiruie toate calitățile și defectele sale iar alături cele ale personajului, pentru a stabili procentul de „asemănare”. Pentru a nu „trișa” la acest exercițiu, actorul trebuie să scape de frustrări și inhibiții, să-și privească sufletul ca și când s-ar uita în oglindă. Acceptarea defectelor este cel mai mare pas pe care îl face un actor la începutul carierei. Depășirea acestui moment duce la atingerea unor simțăminte reale în scenă. Exploatarea calităților și a defectelor face ca arta actorului să fie unică între arte. Ulterior, actorul trebuie să-și asume ce a determinat personajul să gândească/simtă/facă așa și să construiască situații cel puțin asemănătoare. Desigur acest lucru este improbabil când vorbim de personaje precum Hamlet sau Medeea, dar referirile la viața reală, de zi cu zi, pot înlocui crima propriu zisă cu simpla

COLOCVII TEATRALE

„asumare” a situației. În aceste situații intervine talentul care este asociat cu înțelegerea de a te transpune în situații imaginare. În acest fel actorul nu se mai joacă ci trăiește. Dar lucrurile nu sunt deloc simple. În viață noi răspundem la stimuli reali prin gesturi, mimică și tonuri, pe când actorul trebuie să facă exact aceleași lucruri, dar el trebuie să răspundă unor stimuli imaginari, ba mai mult decât atât, el trebuie să fie mai expresiv pentru a „trece rampa”.

„Artistul trăiește doar propriile lui emoții...Pe scenă nu te pierzi niciodată pe tine însuși. De tine nu scapi niciodată. Dacă însă renunți la eul tău, atunci pierzi terenul de sub picioare și asta este cel mai îngrozitor lucru...Pierderea ta pe scenă e momentul după care trăirea se sfârșește dintr-o dată și începe jocul superficial”⁵

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.

O altă problemă pe care o ridică Stanislavski este materialul întrebuițat de actor. Dacă pictorul are pânza și pensulele, muzicianul vocea sau instrumentele, actorul lucrează cu corpul său. Desigur și în balet este la fel, dar dansatorul este tehnician, executarea mișcărilor este în prim plan, interpretarea survenind din coregrafie. Actorul folosește gesturile corpului său în viața de zi cu zi și este nevoit să facă același lucru și pe scenă dar pus în situații imaginare și cu date biografice diferite. Gesturile cu care întâmpină persoana iubită trebuie să fie aceleași și cu un om străin pentru care nu simte nimic sau mai rău care-i inspiră repulsie și indignare. Acest act duplicitar de care este legat actorul este modul prin care acesta se exprimă. Dar teatralitatea este un act repetitiv iar dacă dispare inspirația, dispare și prezența sentimentului adevărat. În continuarea metodei sale, Stanislavski caută răspunsul la întrebarea care marchează generații de studenți și începători ai teatrului: în ce mod poți declanșa inspirația? Pentru acest lucru trebuie să creadă în tot ce se întâmplă pe scenă, în scenă, la fel de mult sau mai mult ca în viața cotidiană. Dacă actorul crede în situație, în personaj, orice minciună și convenție a scenei se transformă din imaginar în real, în ADEVĂR.

⁵ Stanislavski, K.S, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1951, p.224

COLOCVII TEATRALE

„Toate activitățile artistice de pe întreg mapamond ne stau la dispoziție, constituind mijloace de educare, culturalizare și informare”⁶

Actorul se împotmolește însă în creația organică datorită procesului repetitiv prin care trece până la „repetiția generală” și după, în timpul reprezentării spectacolelor. Pentru ca actorul să poată depăși acest blocaj, Stanislavski recomandă folosirea memoriei afective. Creativitatea actorilor este subiectivă. Cum nimeni nu poate simți „trăirile” altcuiva sau nu poate gândi în locul altui ins, așa și actorul nu-și poate dirija personajul în mod obiectiv. Pentru că actorul care își construiește personajul prin metoda stanislavskiană își construiește situații similare personajului pe care îl are de interpretat pentru a descoperi gândurile și sentimentele prin care trece pentru a vedea ce simte și ce gândește el (actorul) în situația data, nimeni nu-i poate contesta gândurile și sentimentele. *„Apără-ți personajul până la moarte!”* Cam așa s-ar traduce concluzia la care ajunge actorul prin această metodă. Nu contează că are de interpretat un criminal cu care nu rezonază absolut deloc. Descoperindu-i temperamentul, caracterul, gândurile și sufletul, actorul are capacitatea să înțeleagă de ce personajul „negativ” ia deciziile pe care le ia. Memoria afectivă apare în ajutorarea actorului de a construi caractere nu idei. Pentru a ajunge să-și însușească corect datele biografice ale personajului, Stanislavski propune în Munca actorului cu sine însuși exercițiul cu „magicul dacă” și „eu sunt”. Principiul este simplu. Având ca exemplu personajul Medeea, lucrul începe cu: Eu sunt Medeea. Sunt soție, am doi copii, mi-am părăsit părintele și patria, mi-am ucis fratele pentru a-mi scăpa soțul de nenorocire și am ajuns pe tărâm strain. Dar dacă soțul meu mă părăsește pentru a se căsători cu fata unui rege? Dacă sunt exilată de către acesta? Intrând în profunzimile artei antice, a personajelor puternic conturate de către cel mai tragic dintre tragedieni, în psihologia și interiorul personajului răspunsul este evident.” *Am sa-mi ucid copii și nu se află nimeni să-i poată smulge morții.”*⁷

⁶ Caratânase, Răzvan-Constantin, *Gravura ca artă majoră*, editura Top Form, București, 2015, p.28

⁷ Referire la replica Medeei din *Medeea* de Euripide, traducere Alexandru Miran

COLOCVII TEATRALE

Un text, oricât de bine este el scris, dacă nu este asumat în întregime, nu are capacitatea să atingă sensibilitatea spectatorului dacă nu este îndrumat cu sârguință de către actor spre calea nevăzută a Thaliei.

Bibliografie:

Aristotel, *Poetica*, Ed. IRI, București, 1998

Banu, George, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, 2011

Carătănase, Răzvan-Constantin, *Gravura ca artă majoră*, Ed. Top Form, București, 2015

Cheregi, Diana, *Stanislavski. Actorul se dăruiește*, Ed. Ovidius University Press, Constanța, 2007

Diderot, Denis- *Paradox despre actor*, Ed. Nemira, București, 2010

Stanislavski, K.S. *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1951

Stanislavski K. S. *Viața mea în artă*, Ed. Cartea Rusă, București, 1958

INTERVIURI

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).

Cuvinte cheie: regie, scenografie, teatru românesc contemporan.

E duminică, e jazzy la Treaz & Nu, deși eu mă gândesc c-ar încăpea acolo *and Björk, of course*. Prima sosește Irina, cu un abur rece plutitor care se topește lângă ceașca ei cu ceai. Apoi apare Radu – undecover, sub o căciulă și un fular care-i lasă doar ochii liberi și care-l fac să semene cu un eschimos.

Ioana Petcu: Cine vorbește mai mult în teatru? Regizorul sau scenograful? Și când spun „teatru” nu mă refer numai la scenă și la repetiții.
(Și toți cei trei din jurul mesei tăcură)

Radu Afrim:... Logic, nu scenograful.

Irina Moscu: Depinde la ce limbaj sau la ce fel de vocabular te referi. Din punct de vedere vizual, scenograful este cel care „vorbește” cel mai mult în teatru. Un regizor inteligent știe lucrul acesta și se va folosi la maximum de limbajul vizual oferit de scenograf pentru a-și transmite mesajul regizoral.

* Lector universitar doctor U.N.A.G.E. Iași

COLOCVII TEATRALE

Dacă cei doi se potențează unul pe celălalt, rezultatul este optim. Așa se întâmplă în cazurile fericite...cu happy-end!

I.P.: Există, de pildă, regizori care nu au darul vorbirii neapărat și atunci scenografii sunt cei care-i „acoperă”.

R.A.: Regizorii care nu comunică prin cuvinte trebuie că au viață grea cu actorii. Mărturisesc că uneori mi-as dori ca scenograful să comunice cu lumea din scena în locul meu. Uneori vreau și eu să fiu șocat. Să fiu luat prin surprindere. Dar eu n-am întâlnit încă un scenograf care să aibă timp să stea prea mult la scenă. Când au asistenți, aceștia stau pe lângă mine și notează – oarecum ascunși, discreți, obedienți. Scenograful are treaba prin locuri pe unde regizorul rareori ajunge. Și dacă o face e pentru că s-a intrat într-o criză de producție sau așa ceva. Atunci regizorul coboară ca un lider absolut în ateliere să vadă în ce fază-i șantierul.

I.M.: Atelierele – nevăzutele – și toată partea tehnică din spatele scenei sunt în subordinea noastră. Acolo se întâmplă magia scenei.

I.P.: Radu Afrim e un arhitect – să-i spunem nedescoperit?!, căci n-a fost să fie pentru el admiterea la facultatea de arhitectură – iar Irina Moscu e un arhitect molipsit de teatru. Ea a și predat la Universitatea „Ion Mincu”. Pornind de la situațiile voastre, mă întreb, poate ușor pueril, dacă arta se face numai la răscruce, prin contaminări între domenii diferite, tocmai din pricină că nu poate sta în singurătate?

I.M.: Artă nu poate trăi de una singură și teatrul în sine nu poate supraviețui de unul singur dacă nu ar lua în considerare și celelalte arte. Povestea mea cu teatrul datează din copilărie. Tatăl meu era scenograf la televiziunea română, în perioada epocii de aur. Mă purta prin decoruri, prin magazia de costume – de unde, uneori, mai primeam de la doamnele costumiere câte o rochiță, de obicei, la cerințele mele, cea mai colorată. Probabil că gustul magaziilor de costume a rămas ascuns până când l-am redescoperit pe platourile de filmare unde am apucat să fac câteva asistențe de scenografie pe vremea când încă eram studentă la arhitectură. Însă în timpul Masterului de la UNATC, lucrând

COLOCVII TEATRALE

cu cei de la regie, m-am îndrăgostit de teatru. Totul s-a produs firesc și imediat. Dar într-adevar, revenind la întrebarea ta, parcursul meu a fost unul firesc. Am terminat Liceul de Arte Plastice „Nicolae Tonitza” la secția de Grafică Publicitară. Apoi, din nevoia de nou și concret, am făcut Facultatea de Arhitectură la Mincu. Masterul de Scenografie a venit ca o încununare a curiozității mele pentru alte arte care ar putea să folosească vocabularul dobândit în cei șase ani de arhitectură. Și din nevoia de poveste...



Măcelăria lui Iov, Teatrul Național Iași, 2017, © Radu Afrim

I.P.: Ochiul de arhitect e descifrabil în seturile Irinei. Există ceva din geometria, obsesia pentru proporție, pentru linia dreaptă, dar și ceva masculin, ceva aerat sau grandios așa cum se prezintă lucrurile pe planșa/ecranul wide al arhitectului. Te ajută, Irina, această primă profesie a ta? Sau a fost o provocare, o regulă pe care a fost nevoie să o încalci?

I.R.: M-a ajutat și mă ajută, fără îndoială. Mi-e ușor să lucrez și să gândesc cu și în spațiu, fiindcă am avut exercițiul acesta atâta vreme. Dar se poate transforma și într-o barieră pe care simțeam că trebuie să o sparg. Poate tocmai

COLOCVII TEATRALE

pentru că am lucrat în ultimul an cu Radu, a fost un prilej bun să experimentez și construcții organice, mai puțin estetice în sensul arhitectural, poate mai adevărate.

R.A.: Momentul acela s-a numit *Între noi totul e bine* – spectacolul de la TNB.

I.M.: Da, atunci chiar m-a sunat Helmut Stürmer să-mi spună: „Irina, te felicit pentru că ai reușit să dizolvi acea graniță dintre obiectul rigid, arhitectural, fără viață și ceea ce e organic”.

R.A.: Următoarea întrebare ar fi dacă i-a plăcut rezultatul.

I.P.: Răspunsul mi se pare evident, pentru că a mai lucrat apoi cu tine.

R.A.: Da, dar după, a revenit la arhitectură, într-un fel. La Timișoara, la Târgu Mureș era de-a dreptul un bloc acolo, la Brăila ... Irina are darul unic de a-și prezenta proiectele incredibil de convingător. Are albume pe care și le face pentru fiecare proiect. Sunt scenografii care vin c-o schiță... Bine, cred că numai Stürmer mai face acum machetă. Irina are în schimb niște albume de-ți iau ochii. Deși asta e și un fel de capcană pentru regizor. De multe ori ceea ce-i în proiect nu-i întotdeauna și potrivit cu realitatea. Eu țin cont și de imposibilitățile și de lipsurile din teatrele românești. La București, la TNB, începusem altă piesă, cu un decor impecabil. Era vorba de *Patima roșie*, care de la lectura la masă, dintr-o dată, nu mi-a mai plăcut. Apoi am vrut alt text, de Jean-Luc Lagarce, și Irina a stat din nou cu noi la masă, a apucat să facă schițe. Ca să mă trezesc că vreau iarăși să schimb cu textul Dorotei Masłowska (*Între noi totul e bine*) și, fiindcă era deja târziu, am făcut un amestec din ce lucrase deja și ce-mi trebuia mie pentru text. Era o grămadă organică de lucruri acolo și un zid în spate. I-am spus Irinei la un moment dat că eram conștient că nu era ăla decorul la care visase ea...

I.M.: Dar mi-a plăcut! Acolo textul cerea o astfel de concepție – era vorba despre o Polonie de după război, în ruine.

COLOCVII TEATRALE

R.A.: Era funcțional, a fost un fel de instalație, inclusiv cu ce mai era și prin teatru, ceea ce nu mi-aș fi imaginat că Irina ar fi acceptat vreodată. Sau chiar eu, de vreme ce mă aflam într-o instituție cu bani, n-ar fi fost cazul să „adun” lucruri. Nu știu dacă Irina a fost apreciată sau nu pentru ideea scenografică de către colegii ei arhitecți.

I.M.: Părerile au fost împărțite atunci.

R.A.: Știi, e o problemă: un arhitect care vine la teatru nu se gândește neapărat la situațiile scenice care trebuie servite. Banuiesc că pentru el esteticul primează, că doar un decor nu trebuie să facă față unui cutremur, iar dacă e să fie minimalist, cu atât mai bine. Dar acei arhitecți vor vorbi despre asta cu Irina la o cafea, iar Irina fiind o persoană de o discreție nemaîntâlnită n-o să lase inside-urile să ajungă la urechile mele. Și uite așa am zis ceva și despre omul Irina.



Măcelăria lui Iov, Teatrul Național Iași, 2017, © Radu Afrim

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Și cum s-au conturat deja niște trăsături în relația Irina Moscu și Radu Afrim, ajung la întrebarea care visează relația dintre regizor și scenograf. În istoria teatrului - consemnată frumos, cum ne place s-o avem - s-au născut prietenii importante: Patrice Chereau și Richard Peduzzi, Frank Castorf și Aleksandar Denić, autohtonii Silviu Purcărete și Dragoș Buhagiar și alții. Unii preferă monopolul – Bob Wilson. Este nevoie de linii comune, de similitudini între cei doi co-echipieri? Sau disjuncțiile împlinesc relația?

I.M.: Chiar dacă ne-am înțelege până-ntr-un punct, discuțiile în contradictoriu sunt inevitabile. E nevoie să stârnești conflicte ca să apară și lucruri noi, imprevizibilul, surprinzătorul etc. Radu a fost foarte generos cu mine și m-a lăsat să-mi imaginez ce consider eu c-ar fi bine pentru spectacol și de-acolo am ales împreună. Pregătesc mai multe soluții pentru un spectacol, soluții cât se poate de diferite. Îmi place să cred că prin multiplele variante pe care le arăt, îi pot oferi regizorului mai multă libertate și flexibilitate în discurs, în alegeri. Mă interesează ca regizorul să-și poată construi ideile în spațiul creionat de mine.

R.A.: Intervin la detalii și în privința funcționalității lor. Mărturisesc că uneori prefer să economisesc ceva din buget, din pricina faptului că eu sunt imprevizibil și există probabilitatea ca, în partea a doua a repetițiilor, să-mi vină niște idei care costă și ele ceva. Nu întotdeauna îi dau scenografului o idee de spațiu prea detaliată, mai ales când e vorba despre o casă. Pentru că o casă în sine nu e o idee. Îi dau niște hint-uri de la care să plece. Nu lucrez cu Irina pe scenografii-metaforă, sau pe spații-simbol. Pentru că textele pe care le-am lucrat cu ea au vorbit despre lumi concrete. Mă rog, e un fel de a spune. Nu detaliez. La Brăila începusem, la fel, alt proiect, iar Irina apucase să termine decorul. Decorul era pe scenă, era prea frumos ca să-l mai schimb. I-am propus să schimb textul, dar decorul să rămână. Și nu doar c-a rămas așa, dar a și funcționat bine. De fapt, am scris o piesă și pentru acel decor. Am făcut teatru documentar. Atunci am colaborat cel mai consistent cu Irina pentru că am făcut împreună muncă de cercetare. Am fost cu ea cu mașina prin toate satele din Tulcea și de pe lângă Brăila, în căutare de muzică locală. În sate părăsite, cu trei bătrâni pe banca din fața casei. Am băut vin împreună cu

COLOCVII TEATRALE

ei; ne-au cântat. A fost fabulos. Amândoi eram atunci fascinați și întristați de același lucru. O lume uitată care suna bine. Cu femeii care plângeau în poartă pentru că în fond și plânsul e o muzică.

I.P.: Irina, se pare că l-ai păcălit pe Radu.

I.M.: Da... poate... sau poate Radu pe mine.

R.A.: Video-documentele noastre erau proiectate în partea de sus, dar ecranul clasic era spart de niște linii verticale care coborau și treceau dintr-o parte în alta. Sunt detalii finuțe care pentru Moscú sunt importante și care le apreciază un ochi format. Când e vorba de minimalism pe scenă n-ai voie să greșești. Totul se vede. Dacă faci video mapping, poate deranja enorm dacă o muchie nu e acoperită. N-aș începe repetiția până nu e reglat ultimul detaliu al unei imagini video care intervine în decor. Irina are un stil elegant de a interveni atunci când lucrurile nu funcționează bine nici la a cincea încercare să zicem. Eu reacționez mai impulsiv.

I.P.: Poate un scenograf să salveze o regie? S-o acopere, să-i disimuleze slăbiciunile?

R.A.: În principiu e rău, dar mereu atunci când cineva salvează pe cineva e de bine. Am avut și eu spectacole care n-au fost chiar ceea ce as fi dorit când m-am apucat de lucru, dar care arătau impecabil. Am văzut spectacole care nu aveau decât scenografie. Actorii își dau foarte bine seama de problema asta, se pot simți anulați de scenografie. În putine cazuri însă ei o să reclame acest inconvenient. Am văzut spectacole în Germania - montări la teatre importante - care arătau incredibil, dar erau nule. În astfel de cazuri regizorii nici nu cred că-și pun problema c-au fost salvați de scenografi. Cred că ei au fost geniali. Și-ar pune semnatura și pe decor dacă ar putea.

I.P.: Eu când am pus întrebarea am avut în primul rând în minte modelul spectacolelor de operă. Și în străinătate și la noi, dar mai ales în străinătate

COLOCVII TEATRALE

unde bugetele sunt pe măsură, imaginea scenică poate fi barocă, spectaculoasă, și să rămâi cu un mare nonsens din perspectiva regiei.

R.A.: Acolo dacă ai o voce mare în scenă, nu știu dacă publicul vrea mult mai mult. La Operă publicul e foarte conservator. Cu cât ești mai inovator, cu atât deranjezi mai tare. Ai o divă pe scenă, lumea merge s-o vadă. Problemele încep când lipsește diva, pentru că dacă diva nu e, nimic nu e.

I.P.: Atunci arta devine doar un produs care se vinde.

R.A.: Dar, pe de altă parte, îmi vine în minte Romeo Castellucci care a făcut spectacole de operă și pe lângă că arătau excelent, aveau consistență, voci și emoție. Și era ceva organic nou nu doar din costume și lasere kitsch. În Europa, când se experimentează se merge până la capăt, toate tiparele sunt răsturnate. Atât cât mai există regizori nebuni... revoluție estetică nu e când la operă (sau la teatru) îi îmbraci pe soliști în blugi. Din păcate mulți regizori chiar asta înțeleg prin actualizare. Mie cred că mi-a ieșit o actualizare corectă cu *Năpasta*. O piesă nu tocmai reușită pe care am rescris-o fără să-i schimb un cuvânt.

I.P.: Dacă tot am ajuns la acest nod, uite-l tai eu: cum se raportează scenografia românească în context internațional? Există, e vizibilă în Europa? Căci dacă ne gândim la cazul lui Helmut Stürmer sau la cel al lui Dragoș Buhagiar, s-ar putea să ne dăm seama că sunt situații punctuale.

I.M.: Nu cred, eu n-am văzut o linie clară a scenografiei noastre în afară. Deși aspirăm la statutul internațional și suntem mereu c-un ochi acolo, cred că suntem oarecum izolați. Dar arta scenografului nu e vizibilă dacă performează singură, performanțele acestuia sunt filtrate și de acelea ale regizorului. Un spectacol bun iese în față din toate punctele de vedere. Sunt cazuri de scenografi foarte talentați, dar care nu s-au bucurat de niște colaborări regizorale reușite, rămânând astfel în umbră. Apoi e și o problemă a comunicării, a inexistenței unor platforme unde scenografi și regizori din diferite colțuri ale lumii să se întâlnească; o rețea de socializare, un loc virtual

COLOCVII TEATRALE

în care ca scenograf să faci propuneri pe care alții să le vadă și să le accepte, de exemplu. Nu știi dacă bursele și mobilitățile din timpul facultății ajută să te faci cunoscut în străinătate. Probabil conexiunile deocamdată se realizează tot direct, dacă ai acces la așa ceva. E o chestiune de șansă, de timing, de conjunctură.

R.A.: Bine, dar nici eu nu mi-am adus vreodată un scenograf străin. Când am lucrat la Luxembourg l-am adus cu mine pe Mihai Păcurar, când am lucrat la München, l-am luat pe Stürmer. Să nu uităm că scenografi români se dezvoltă în condiții tehnice destul de primitive încă. În Vest dotările din teatre sunt cu totul altele. Avem puține scene performante tehnic. Scenografi bunei din Occident au început să vină să lucreze la noi. Și se descurcă, nui prind urechile. Mai ușor le vine regizorilor maghiari să-și cheme colaboratori din Ungaria. Însă nu cred că sentimentul izolării despre care vorbește Irina e ceva ce ține doar de România. Un regizor francez va lucra tot cu un scenograf francez. Și chiar așa spune că-n Europa parteneriatele, cuplurile teatrale sunt mult mai fidele decât la noi. Sistemul nostru încurajează „adulterul” în cuplurile regizor-scenograf. La Bob Wilson au făcut asistență de regie tineri români – ceea ce poate fi considerată o șansă, deși nu că Bob Wilson îi va promova foarte tare. Contează însă la CV. Adesea spectacolele în care scenografi tineri români reușesc chestii wow nu sunt văzute într-un context internațional. Cel mult ajung la FNT, în cele câteva turnee în țară... Am fost în Franța cu *Boala familiei M*, și scenografa Velica Panduru care oricum era pe jumătate parizianca a fost repede remarcată, a mai prins colaborări în Franța, însă tot cu ai noștri lucrează mai mult. Eu unul nu știu exact de ce scenograful român nu trece granița, și când o face e un caz mai degrabă unic și contextualizat. Și tot cu regizori români.

I.P.: Dacă e să revin la relația regizor-scenograf, știu că Irina lucrează și cunoaște din interior valul nou al regizorilor de teatru de la noi. Ai colaborat cu Radu Iacoban, Andreea Gavrilu, Bobi Pricop, Andrei Măjeri ș.a. E și o alegere, poate nu foarte conștientă, între generații?

COLOCVII TEATRALE

I.M.: Probabil că e o și o alegere între generații, de ce nu? Lucrez bine cu ei pentru că sunt mai deschiși, mai permisivi. Nu știu dacă asta are legătură cu experiența lor și a mea, în sensul că ne aflăm cumva încă într-o perioadă de căutare. Mă atrage și dorința lor de experiment, pentru nou, de a încerca orice dacă li se pare interesant. De exemplu, colaborarea cu Bobi Pricop de la Teatrul „Luceafărul” din Iași pentru care a fost nominalizat la premiile Uniter e un exemplu bun de instalație experimentală pentru care ne-am aruncat amândoi cu capul înainte fără să știm concret unde ar putea duce. Dar nu e o regulă pentru mine în a lucra cu generația tânără de regizori. Nici în relația cu Radu nu m-am simțit încorsetată în vreun fel.

I.P.: Cum se văd acești neliniștiți copii mari ai scenei din poziția scenografului? Mă refer strict la noul val al regiei românești.

I.M.: Unii dintre ei au căpătat din ce în ce mai multă vizibilitate și am observat că sunt chemați din ce în ce mai des să monteze în teatrele de stat. Nu sunt foarte mulți, dar câți sunt, sunt creditați... iar câțiva foarte promițători.

R.A.: Le trebuie un start, o susținere din partea cuiva. Apoi le trebuie un scenograf bun, un video artist, dacă se poate, un compozitor, un coregraf, un asistent... acum sunt ironic.

I.P.: Adică de toate!

R.A.: De toate. Uite, eu când am debutat nu mi-am permis de toate. E un avantaj să te faci remarcat ca să poți cere de toate. Sunt unii talentați, dar care se pierd pe undeva. Și azi le este greu unora să prindă un contract. Și oricum o fac pe bani puțini. Dar asta e meseria din care trăiesc și n-ar trebui să se întâmple asta. Și eu am lucrat la început pe doi lei, dar nu e cinstit. Unii directori de teatre preferă să dea banii înapoi la primării la final de an decât să-i investească în tineri.

I.P.: Irina, ce te enervează la un regizor?

COLOCVII TEATRALE

R.A.: Bine, eu ies la o țigară la întrebarea asta, ca să poată fi Irina obiectivă.

I.M.: N-o să spun, că dacă Radu află ce mă enervează, va face anume acel lucru.

I.P.: Bine, voi trece mingea de partea cealaltă a fileului: Radu, pe tine ce te enervează la un regizor?

R.A.: Cred că lista e lungă, dar m-aș referi la un regizor în relația cu scenograful. De pildă, încerci de multe ori să-ți păstrezi calmul și te trezești în mijlocul furtunii pe care chiar tu ai provocat-o. E foarte enervant. Dar nu în timpul, ci după. Sunt enervante diminețile fără idei – și există, – și te descarci pe bietul actor, reproșându-i că lui nu-i iese... Repetițiile de rutină sunt enervante, fiindcă eu nu sunt omul repetițiilor. Sunt omul schimbărilor permanente. Mi-ar plăcea să pot să mătur ce-a fost ieri și să fac ceva nou. În relația cu scenograful, regizorul riscă să fie enervant foarte des. Însă seara după repetiție mai ies la un vin și vorbesc despre lumea dinafara teatrului, mai prind un protest de strada la care se duc împreună și lucrurile se calmează. Relația se restartează.

I.M.: Din punctul meu de vedere, relația cu regizorul devine enervantă atinci când regizorul se consideră omniscient și-ți dictează cum să arate decorul. Când te lipsește de libertatea de a imagina un spațiu original, trasând de la început niște linii foarte stricte. Sunt convinsă că, estetic vorbind, răspunsul fiecărui scenograf ar fi diferit, chiar dacă tema e aceeași. Totuși eu m-am lovit de o situație asemănătoare și mi-a fost greu, frustrant, iar rezultatul nu m-a mulțumit. L-am pus în categoria exercițiilor, a acelor episoade cu care te poți întâlni și cărora trebuie să le faci față.... și speri să fie ultimul. Cu siguranță la mine a fost ultimul!

I.P.: Radu, ce te sperie în relația cu un scenograf.

R.A.: Greu de răspuns... cu toți am scos-o la capăt. Odată am vrut să lansez o tânără care a terminat scenografie la București. Mă convinsese o machetă pe

COLOCVII TEATRALE

care i-o remarcasem la un concurs. Dar când am început să lucrăm împreună am văzut că nu cunoștea materialele, nu avea noțiuni de baza ale meseriei. Am fost panicat și-am adus o scenografă experimentată, pe Alina Herescu. I-am propus tinerei scenografe să facă asistenta însă ea a refuzat. Deși nu prea pun preț pe recomandări au fost și cazuri fericite, când la propunerea lui Caramitru am descoperit un scenograf foarte fain – Vanda Maria Sturdza. Am făcut cu ea *Năpasta* și *Când ploaia se va opri*. Mă sperie la scenografi tineri, lucrările lor de diplomă, care seamănă cu cele din anii '80. Mă sperie școala pe care ei o urmează... Pentru mine, deși fac un teatru social, partea estetică e foarte importantă. Alții fac teatru social pe fundal negru. Sau în fața unui ecran video. Pe mine nu mă interesează asta. Eu nu mă văd în postura de a suplini o școală, o educație vizuală, un background cultural. Uite așa, suntem în situația de a număra pe degete scenografii buni pe care îi avem. Da, și asta mă mai sperie: că un scenograf tânăr se „îmburghezește” foarte repede. Adică ajunge foarte curând să umble după recunoașterea breslei, după premiile criticii și încetează să mai caute. Același pericol e pentru regizori și pentru actori. Dar dacă ești un artist nebun, care vrea să spună lucrurilor pe nume, atunci ar trebui să te poți ecrana în fața ispitelor călduțe. Dai skip la călduț și treci direct la fierbinte.

I.P.: La Iași atacați un text de Fausto Paravidino – *Măcelăria lui Iov*. Și cum e lucrul cu textul în față pentru tine, Irina?

I.M.: Citindu-l cu ochi de scenograf, m-a atras prin faptul că se desfășoară pe mai multe planuri, că necesită schimbări de decor, unele foarte rapide și aproape imposibil de realizat pe scenă. Între timp a trebuit să modificăm tot felul de lucruri (inclusiv spectacolul s-a mutat de la Sala Mare a Teatrului, la Sala Cub). Am ajustat decorul pe o altă sală și s-a transformat configurația, perspectiva asupra spațiului. Mi-a plăcut că, făcând plantația pe scenă, am renunțat la multe obiecte de recuzită. A rămas aproape un spațiu gol. E frumos, e provocativ, dar e mai greu la lucru. Se impune creativitate. Au rămas câteva obiecte pe care tot încercăm să le folosim și să resemantizăm. Câteodată apare frustrarea. Iar după frustrare, apar din noi ideile bune... E un ciclu firesc.

COLOCVII TEATRALE

R.A.: Apare frustrarea pentru că timp de o lună de zile, regizor, actor, scenograf, în fine, nimeni nu vede nimic pe scenă. Se lucrează la decor și tu, între timp.... te folosești de un lighean... O asemenea situație te blochează. Știu din schițe că decorul e superb, dar nu mi-ar plăcea deloc să realizez că s-a creat un hiatus între o construcție estetică și jocul de pe scenă.

I.M.: Radu găsește mereu soluții și așa. În spectacol ne-am propus să ne folosim mult și de video proiecții, ca un element care vine și îmbracă scenografia cu alt sens, alt scop, altă haină, potențând-o.

R.A.: Nici nu știu care e cantitatea de video pe care o vom avea. I-am zis lui Cozlac să experimenteze. Îl las să facă asta pe showul meu. Acum lucrăm pe parte de actorie. Câte doi actori în spațiul gol. Trebuie să te intereseze foarte mult ca regizor acei doi actori pentru a împărți 4 ore pe zi împreună. Am mai lucrat în situația asta la München unde aveam doi oameni în scenă și un spațiu gol. Îți dă palpității situația în sine. La începutul carierei mele, tot fără aproape nimic am lucrat și, mai târziu, am ajuns la decoruri baroce, cum era în *Herr Paul* (semnat de scenografa Iuliana Vâlsan). Dacă mă aflu azi din nou în fața unui spațiu esențializat, curat , îmi dau mie tot felul de teste pentru a-mi demonstra că pot să mă descurc la fel de bine ca la începutul carierei în care nu aveam mai nimic. Am făcut spectacole cu sufocant de multă mobilă – *Tihna*, de exemplu. Însă aici scenariul cerea asta. Pentru concepție, Adrian Damian a luat premiul pentru scenografie în Ungaria. În spectacolul de la Iași pe lângă nimicul – nimic e mult spus) - de care vorbea Irina, vrem să folosim materii organice. Carne. Fleici în sânge. Oase adevărate. Din alea care se descompun spre disperarea actorilor.

I.P.: Vom avea un André Antoine cu *Les Bouchers* când la Théâtre d'Art aducea insolitul pe scenă la 1888 – hălci de carne...

I.M. : Vor apărea și câteva elemente organice care vor sparge curățenia spațiului, dar nu este un decor naturalist... nici vorbă!

COLOCVII TEATRALE

R.A.: La Paravidino, personajele supraviețuiesc din tăierea animalelor. Apropirea de Cartea lui Iov e destul de vagă, motiv pentru care nu insist în spectacol la paralelisme culturale. Iașul e un oraș destul de impregnat de religie. Sper că și de credință. Asta nu se poate verifica. Și nici nu e scopul meu. Primul spectacol făcut aici de mine era despre niște îngeri care cad din cer. Paravidino e un autor de stânga, un artist care se îndoiește și își pune întrebări despre credință, poate e chiar ateu, nu l-am întrebat. Are acest drept, nu? Piesa nu ridică doar probleme de credință. E o piesă despre trădare, despre fragilitatea relațiilor pe care le credeam eterne. Tema socială e relația micului producător cu băncile, furnizorii, cămătarii. E o privire lucidă aruncată capitalismului. E o piesă moderat - politică construită în jurul unei povești de dragoste.



COLOCVII TEATRALE

I.P.: De ce nu un text mai clasic pentru Iași – după Shakespeare și Ibsen, nu te-ai gândit, fie și-n visele cele mai ascunse, la un *Apus de soare*, un *Luceafărul*, un *Letopiseș*? Sau poate o *Viziună luminată*...

R.A.: E adevărat că aș face din nou un Blecher... și în același timp aș face un spectacol despre lumea Iașului de azi. Nu doar despre efigiile trecutului lui. Lumea prea s-a blocat în asta. De ce Paravidino? Pentru că lui i-a venit rândul.

I.P.: Vei vorbi, Radu, pe fundamentul textului despre teme tale obsesive? Despre singurătați, suferință și fragilitatea omului?

R.A.: Totul e despre fragilitate. Imaginea obsedantă a acestui text este delfinul. Și carnea. Și banii. Imperiul construit din bancnote e și el extrem de fragil. În Cartea lui Iov prosperitatea a fost convertită în dezastru. Un pariu bizar al divinității cu diavolul. Discutabil.

I.P.: În distribuție ai actori cu care ai lucrat și alții noi. Cu cei cu care deja ai lucrat (Ada Lupu, Ionuț Cornilă), crezi că s-au copt de când i-ai lăsat de la *Femeia mării*?

R.A.: Cornilă e un actor extrem de necesar în această trupă care duce lipsă de tineri. Lipsesc tinerii nebuni. Eu întotdeauna fac tot ce pot să-i scot din zona de comoditate, din zona de confort la lucru. Asta e constructiv pentru unii și-i blochează pe alții.

I.P.: Cum se petrece lupta cu cei pe care îi împingi la apă: Irena Boclincă, Andrei Varga, Doru Maftai?

R.A.: Irena e foarte rezistentă, e venită de peste Prut, știe ce înseamnă disperarea de a fi o actriță foarte bună și să nu ai ce lucra. Și să te chinui să supraviețuiești din asta. Cu cei doi studenți lucrurile stau diferit. Ei încă nu prea știau înainte de lucrul la acest spectacol cum stă treaba cu realitatea scenei. Aveau o imagine idilică a teatrului convențional. Își imaginau că

COLOCVII TEATRALE

personajele se fac din vorbulițe. N-au auzit de sânge și carne. Cred că scoala e foarte soft.

I.P.: Concepția costumelor îți aparține. De la ce-ai plecat acum în realizarea schițelor? De la text, de la actor, de la cerințele regizorului?

I.M.: De obicei merg cu toate în paralel, dar nu țin cont de o regulă. Depinde cum sunt inspirată. Din nou, Radu mă lasă liberă și așteaptă să-i propun... dorește să vadă pe scenă, nu pe hârtie. Tot acolo aflu dacă ce mi-am imaginat funcționează sau nu. Totul pleacă din „stomac”. Nimic nu e atât de programat când vine vorba de costume. Nu pot spune asta și despre decor. Acolo pregătesc totul din timp, până la cele mai mici detalii. Și la costume pregătesc schițe din timp, dar se întâmplă că ce mi-am imaginat pe hârtie să nu mai corespundă cu realitatea. De multe ori mă inspiră o haină găsită în magazia de costume, sau silueta unui actor în repetiții, situațiile de pe scenă, un tablou, o fotografie, o pată de culoare... lista e infinită.

I.P.: Corpul actorului poate inspira sau inhiba un designer de costume?

I.M.: Sigur! Comunicăm cu corpul nostru... E un dialog mut, dar există și poate stârni reacții foarte diferite. Totuși, rămâne o provocare de a găsi soluții valabile pentru fiecare actor în parte.

I.P.: Pentru a releva visul afrimian, scenografia ce ingrediente va combina: tulburătorul, virtualul, grotescul?

I.M.: Subtilitatea. Dacă la alte montări ale noastre am lucrat cu imagini mai puternice, mai evidente sau dacă în trecut am realizat construcții mari, de data asta vom merge mai mult în abstract. Și emoția. Lăsăm mai mult spațiu actorului, fără să-l ascundem după decor și recuzite de spectacol.

R.A. Decorul lasă loc evadării spre altceva. Spre altundeva. Mereu e așa la mine. Încă suntem în șantier. Dar întrevăd imaginea finală.

COLOCVII TEATRALE

I.M.: Sperăm ca decorul să fie curând prezent, pentru că încă nu ne-am întâlnit cu el și suntem cu toții curioși de ce ar putea să stârnească.

R.A.: Da, știi, sunt ca un copil care spune „Acum!, Acum vreau! Acum vreau să vină Moș Crăciun!” Orice regizor ar vrea să lucreze din prima zi cu decorul, însă asta nu e posibil în România. O singură dată mi s-a întâmplat, dar există o explicația clară. Mă refer la *Fetița din bolul peștelui auriu*, unde am lucrat cu Dragoș Buhagiar la Teatrul German de Stat din Timișoara. Eu eram la München, unde proiectul mă stresa suficient, și lucram în paralel cu Buhagiar pe email. Mă întreba ce voiam, îmi trimitea fotografii. După o săptămână de la revenirea mea la Timișoara, în sala de sport de la marginea orașului, închiriată de teatru, era decorul... până la ultima carte pusă pe raft. A fost ceva wow! Aveam cinci actori foarte buni și mă jucam la infinit într-un decor fascinant. Pe ferestrele sălii de sport intrau razele soarelui. În Germania mi-au făcut decorul la scară din placaj. Chiar și o mașină din placaj. Cu tot cu faruri care funcționau.

I.P.: Măcelăria va fi a lui Le Corbisier, a lui Antoni Gaudi sau a lui Ieoh Ming Pei?

I.M.: Nu e a niciunuia. E mai minimalistă decât Le Corbusier.

R.A.: Deși avem câteva elemente care-l pot evoca pe Le Corbusier.

I.M.: Te gândești la ferestrele Catedralei din Ronchamp. Da, adevărat...

R.A.: E un Corbusier amestecat cu Mondrian. Și cu Cozlaque.

I.P.: Irina, după *Pisica verde* de la Teatrul „Luceafărul”, ce-a adus nou gerul acesta de ianuarie pentru tine la Iași?

I.M.: O provocare nouă cu Radu Afrim la pupitru... Un nou tip de estetică în spectacol. Sunt curioasă și în același timp entuziasmată să văd rezultatul final. Sunt încrezătoare!

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Într-un joc oarecum naiv, să vedem cât de mult vă apropiați ca opțiuni. Așa că vă propun să vă alegeți următorul colaborator. Pe listă s-au înscris: Antony (and the Johnsons / Anohni), Sia, Björk și Bob Dylan.

I.M.: Fără îndoială Bjork. O urmăresc de mult și e bine că ea încă încearcă forme noi și-i reușește. Îmi place că s-a îndepărtat aproape de tot de zona comercialului, pentru că se și autosusține, producând ea însăși. Pare inepuizabilă.

R.A.: Antony, deși multă vreme am fost admirator al lui Björk, s-a întâmplat ceva foarte ciudat cu muzica ei. N-o mai pot asculta. Ultimul disc al lui Antony, care acum e Anohni, e foarte tragic, intens. Are niște teme care ma intereseaza. Pe Sia n-o prizez, iar Bob Dylan... omul cu chitara, nu-i genul meu. Prefer Joni Mitchell. Și Ada Milea, care mi-e și prietenă. Eu am dat like când am aflat că Dylan a luat Nobelul, fără să știu prea bine de ce; mai mult pentru că au spart și ei acolo o cutumă.

PAGINI DIN STAGIUNE

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 reprezentarea 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 actricească și imagine video, propunând intertextualități și conexiuni pe care le consider posibile.

Cuvinte cheie: Concert live, proiecție, concomitențe, imagine video, susținere interpretativă

Înainte de a exprima vreo opinie, aș vrea să fac unele precizări pe care le-aș dori de prisos, dar care, în contextul presei actuale, mi se par totuși necesare. Orice opinie (despre un spectacol, de exemplu) este doar atât: o opinie. Mai exact: o percepție, o reacție și o exprimare unice, individuale, indiscutabil subiective, cărora nu aș vrea să le uităm natura relativă. Prefer, de altfel, noțiunea de *interpretare*, celei de critică, așa cum s-a propus, deja în urmă cu un secol, în exegeza shakespeariană. Din punctul meu de vedere, individual, deci cu siguranță limitat, orice critică este impresionistă. Ne aflăm pe teritoriu exclusiv subiectiv și a accepta această incontestabilă realitate nu înseamnă nimic mai mult decât a recunoaște un fapt. Abia în această recunoaștere se salvează o formă de obiectivitate. De aceea voi continua să-mi exprim părerile având conștiința clară a faptului că re-creez, inevitabil, orice aș interpreta, trecând prin filtrul memoriei mele imagistice (în sensul larg al termenului), prin condiționări (de care nimeni nu e liber) și prin exigențele unui orizont de așteptare a cărui existență nu am intenția să o neg. Orice părere aș formula, oricât de radicală sau vehementă (se poate întâmpla!), nu se susține deloc pe nevoia de „a avea dreptate” sau pe rizabila pretenție de a avea

* doctorand U.N.A.G.E., Iași

COLOCVII TEATRALE

Adevărul în buzunar. Dorind să evit redundanța, nu recurg atât de des, pe cât poate ar trebui, la interpretabile sintagme sinonime cu: ”după părerea mea”, care nu este, oricum, o formulare a zidirii într-o convingere, ci o deschidere spre dialog. O ultimă precizare: ceea ce m-ar interesa mai mult decât orice ar fi părerea fiecărui spectator al unui spectacol luat în discuție, pe toată durata vieții aceluia spectacol, o părere exprimată cu sinceritate (și abia aici ar fi de urmat un proces de decantare a propriei păreri reale și libere de influențe). Dar cum pare imposibil să întrebăm publicul, om cu om, unii spectatori... scriu.

Vorbind despre dialogul artelor, să ne amintim că nu e nimic nou în sine. La începuturile expresiei artistice umane, granițele sau categoriile nu erau deloc clare. Acum teatrul e poate cel ce îmbrățișează cu cea mai mare naturalețe muzica, dansul, imaginea picturală, imaginea video sau de film. Nici măcar nu aș vorbi despre dialog, ci, în cazurile fericite ale spectacolelor care ne ating sau ne marchează, despre simbioză, despre o confluență (confluență, împreună curgătoare) a mijloacelor de expresie pe care le putem separa doar uzând de-un fel de violență inutilă și, oricum, artificială. Nimic mai evident. Neavând însă o reală înclinație spre discuțiile pur teoretice, aleg să mă refer la un spectacol din actuala stagiune a Teatrului Național din Iași, spectacol a cărui premieră a avut loc nu demult: *Măcelăria lui Iov* în regia lui Radu Afrim pe un text de Fausto Paravidino.

Încerc să-mi amintesc prima impresie directă, cea de dinaintea comentariului mental, comentariu care deja falsifică și traduce. Iar aceasta a fost una de *déjà-vu*, nu în sensul misterios de reminiscență vagă, ci de cunoscut, de văzut în mai multe variante, senzație pe care am avut-o încă de la prima imagine și de la întâlnirea frontală (la propriu) cu primii trei protagoniști: Irena (Boclincă), Doru (Maftei) și - atenție, variațiune - Horela sau poate Whorela (inspirată invenție verbală), adică Horia (Veriveș). Un artist singular, la care mă voi referi imediat, spunea într-un interviu: „apropie-te întotdeauna de-o operă cu întrebări, nu cu răspunsuri”. Spectacolul lui Radu Afrim nu doar că îmi permite întrebări, dar le și lansează în toate direcțiile, ba chiar aș spune că pierde abia atunci când încearcă să formuleze răspunsuri. Aș fi preferat o zarvă decisă și asumată de interogații de la un capăt la celălalt, dar regizorul pare să facă concesii spre final, ca și cum ar dori să se pună la adăpostul unor secvențe discursive și explicative, limitând libertatea de

COLOCVII TEATRALE

interpretare a spectatorului și servindu-i o teorie. Dacă această teorie este ironică sau nu, de abia de aici discuția redevine posibilă.

Revenind la primele întrebări, la primul impact: faptul că personajele poartă numele actorilor are oare o semnificație ce merge mai departe de acel facil familiarism cu care ne-a obișnuit mass-media? Din perspectiva întregului spectacol, aş spune că da, pentru că totul se joacă pe intrarea și ieșirea din convenție, pe alternarea, cu ritm, de altfel, a două modalități. Pe de o parte o calchiere aproape incomodă, aproape telenovelistică, a realității străzii, realitate pe care o regăsim la ieșirea din teatru (fie ea pe o stradă europeană oarecare, poate mai blajină și mai întunecată la Iași, poate mai stridentă și mai măturată de-un vânt de Nord, la Berlin, de exemplu... Așa cum spuneam, memoria în imagini ne condiționează conexiunile). Horela, Irena și Doru (pe care recunosc că nu-mi amintesc dacă-l numește cineva) servesc cu aplomb tocmai această impresie de familiar, de cotidian inconfundabil. Și le reușește prin argou (ca să nu-l numesc verbiu sau articulare de vocabule suculente, Veriveș adăugând chiar un accent irezistibil, pe care tocmai îl auzisem în tramvai, venind spre teatru) și prin întreaga plastică de *desperados*, de „alea trei rupte”, cum li se spune. Doi transgenderi cu aspect de *drag queens* (prefer să cred că aceasta este propunerea regizorului, părându-mi-se mult mai convingătoare și mai interesantă decât cea de personaje feminine) și o prostituată mică și foarte expresivă, toți trei așteptând în fața unui perete de carton dincolo de care ne așteptăm să înceapă să se construiască iluzia sau povestea. Aceste „păsări ale paradisului”, androginice și ambigue, deși par echipate pentru o Love Parade reală, au și ceva delirant prin exces, o formă stranie de frumusețe ca-n *Portretele* lui Robert (Bob) Wilson, artistul singular la care mă refeream mai sus . Și deja, încă din prima scenă, regăsim cealaltă parte a jocului sau cealaltă față a realității: un univers esențialmente fantastic (parte dintr-o realitate ocultată) ce ar fi putut deveni, cu încă un pic de curaj (sau provocare), suprealist și halucinant, într-o cheie, , deși cunoscută, totuși încă plină de resurse.

Actorul / personaj, personajul / actor? Sau mai vechea, dar mereu fascinanta poveste a măștii care demască? ”Cine-i acolo?” e prima replică din *Hamlet* și e o întrebare pe care o reverberează și spectacolul lui Radu Afrim, la un moment dat și către reflectoare sau către cer, abia de aici începând

COLOCVII TEATRALE

confuzia și criza cea mai gravă. Să fie, de fapt, întrebarea :”E cineva acolo?” Dar despre asta... mai târziu. În paranteză fie spus, observ o altă tendință în cronicile dramatice: povestirea tramei. Voi încerca să evit, de dragul teatrului care e trăire și prezență, orice relatare, nici o cronică neputând să substituie vizionarea spectacolului. Deschiderea acestei reprezentații (termenul se potrivește mai bine decât în alte cazuri, re-prezentare și în sensul de teatru în teatru) mi s-a părut semnificativă din punctul de vedere al simbiozelor artistice pentru că e o deschidere...muzicală, de un gen hibrid, manelisto-hiphop-etno, față în față cu publicul și cu microfoane de concert, *live* adică, cu vocea impresionantă, în personaj aș spune, totuși, a Irenei Boclincă. Se va reveni de câteva ori la comentariul muzical , reușit și tot mai disperat, oferindu-mi surpriza descoperirii unei actrițe de forță, nu doar în momentele muzicale, ci în rolul ei de prostituată de periferie, amuzantă și profund înduioșătoare, de-o dezabuzare purtată pe pantofiori probabil numărul 35. Este un personaj de-un haz și de-o jale ca-ntr-o „manea” (iertat să-mi fie, dar n-am știut niciodată de unde a răsărit termenul, deci nici nu-i pot găsi un sinonim), fiind în același timp apariție de film, amintindu-mi cumva de David Lynch (din *Wild at Heart*), dar și de personajele lui Quentin Tarantino. Irena Boclincă e plină de temperament, dar și de inteligența măsurii și de-o intuiție specială a tragi-comicului pe care-l creează cu o naturalețe uimitoare, combinație pe care aș numi-o talent. N-aș dori să atribui regizorului intenții fără a avea argumente, dar în ce îi privește pe acești trei *raisonneuri*, martori, comentatori și, în final, instrumente tragice, nu cred că ne devin simpatici doar din întâmplare, cu inocența lor de victime oarbe, cu răvășitoarea, dezarmanta lor ignoranță, comițând o crimă aproape din neatenție, din greșeală. Ceea ce, din punctul meu de vedere, ar fi putut să lipsească, este comentariul de final al Horelei care încearcă să justifice crima cu argumente sociale. Nu în primul rând dintr-un punct de vedere moral mi se pare deranjant (aici rămânând, cum spuneam, mult loc de discuții), ci mai ales dintr-unul estetic. Aș fi preferat sugestia, deschiderea, deci provocarea, dubiul dând hrană gândului, ideea suspendată, interogația. Mai întâi pentru că explicația este banală: e firesc ca sărmanii care n-au, să-și dorească, să nu-i judecăm pe disperați, chiar dacă ucid, pentru că societatea îi creează. E adevărat că nu știm dacă e concluzia spectacolului sau doar a personajului, sigur că de preferat ar fi a doua variantă, mai subtilă și cu

COLOCVII TEATRALE

mai multe posibile nivele de interpretare, dar până și în acest caz ar fi putut lipsi, pentru că este oricum intrinsecă, spectacolul conținând-o.

Deși prefer receptarea „pe curat”, adică pe-o pagină albă, fără prea multe informații prealabile (este întotdeauna timp pentru ele după spectacol), titlul în sine impune o conexiune, fiind o trimitere clară la *Cartea lui Iov* din Vechiul Testament. Subiectele și aluziile biblice mi se par și ele o tendință, dar, de data aceasta, raportul cu povestea omului fără de prihană căruia Dumnezeu îi pune credința la încercare îngăduindu-i Satanei să-l năpăstuiască, nu este un raport clar (nu spun că ar fi trebuit să fie!). Nu este, din fericire, o actualizare a poveștii, nu este nici măcar o paralelă simplă, dar nu este nici o răsturnare absolută, deși nu mă îndoiesc că spectacolul poate fi privit și astfel. Regizorului par să îi placă ambiguitățile, paradoxurile și provocările, cale foarte productivă în artă, dacă nu cumva e chiar singura și, din acest punct de vedere, nu-mi pot refuza o altă apropiere de Bob Wilson care spunea că nu e interesat de politică și nici de religie, pentru că ele separă oamenii, ci de artă, care îi unește. Aș spune că îi unește pentru că nu impune idei, ci dă libertate. Și aș mai spune că nu religia, în sensul de credință, desparte, ci manipularea ei.

Dar să revin la Iov și la măcelăria sa contemporană. Nu are șapte fii și trei fice, ci doar o fiică și un fiu, ea fragilă și fantastă, el fragil și cinic. Când cel de al patrulea perete, cel de carton, se deschide spre convenția teatrală, iar „fetele” străzii ne permit intrarea în în-scenare, tânărul măcelar, ucenicul lui Iov, mânjit de sânge pe torsul de adolescent, ne face deja să înțelegem că începe jocul cu simbolurile. Găsesc că întreg spectacolul uzează de simboluri simple, ușor descifrabile, ceea ce poate deveni o calitate, eventual prin resemantizare și prin susținere interpretativă suficientă: sânge, viață, inimă, dorință, dragoste, moarte. Andrei Varga îi dă lui Andrei tot ce-i trebuie acestui rol: o anume formă de candoare, o prospețime aproape adolescentină, destulă impetuoșitate, un nume frumos și plete...biblice. Andrei o iubește pe Ada. Iar Ada e stranie, foarte expresiv stranie, aș spune chiar că e o imagine „afrimiană” și baudelairiană în același timp, la limita fascinantă dintre poetic și morbid, părând să înainteze, cu un trup subțire și o paloare hieratică, pe o muchie nesfârșită între două „matrix-uri” ale iluziei de realitate. Cred că Ada, fiica lui Iov, este cel mai intens și mai acut rol al Adei Lupu, fiind, pentru

COLOCVII TEATRALE

mine, și rolul central al spectacolului în sensul că ea este puntea vibrantă între o realitate mimetică, cea stridentă, trivială, amară și adesea grotescă a străzii și cea amplă, cosmică, criptică, transcendentă dar parcă tot amară, a visului, a unui vis cu delfini. Mi-am propus să îngădui conexiunile care vin de la sine: îmi amintesc că Marius Manole spunea într-un interviu: „Trebuie să crezi că lumina reflectorului ăluia cu folie albastră a marea...”. Nu doar atât, dar să și convingi o sală întreagă că aude și miroase marea. Cam asta reușește să facă Ada Lupu. Țipătul acela de delfin (am fost impresionată să aflu că a fost ideea actriței), pe care Ada îl trimite dincolo de acoperișul Cubului (al sălii de spectacol), spre un univers cu sau fără Dumnezeu convențional, dă un ecou întregului spectacol, care trăiește dincolo de cuvânt sau de provocări mentale, așa cum inima ne-ar sări o bătaie dacă am vedea spinările argintii ale delfinilor în lumina lunii. Ada ne îngăduie să întrezărim acele fisuri în ceea ce numim realitate, fisuri prin care se strecoară misterul și bănuim spațiul, cosmosul sau poate respirația lui Dumnezeu, un Dumnezeu mult mai puțin schematic sau antropomorfizat decât cel ce, în îngusta înțelegere, pune pariu cu Satana deasupra capului lui Iov.

Îndrăznesc să spun că aluziile biblice și intertextualitățile de acest fel, deși par să fi fost centrale pentru Fausto Paravidino (după confesiunea sa), devin un pretext sau, poate mai curând, un meta-text, pentru Radu Afrim. Sau poate ar trebui să reformulez: pe mine, cel puțin, nu mă convinge dezbaterea religioasă. Accentul de „*enfant terrible*” din moldoveneasca Horelei care ne strigă, privind tot spre reflectoare, să „schimbăm șeful”, nu mi se pare suficientă pentru concluzii nietzscheene. Nu cred că ni se propune cu adevărat o reflecție privind transcendența, e mai curând un artificiu, o altă calchiere a cotidianului, tot mai dominat de imaginea unui Dumnezeu după chipul și asemănarea omului, cu cruzimile, vanitățile, răzbunările și iresponsabilitățile sale. Nu mă întreb dacă Dumnezeu a murit, mă întreb, mai curând, câtă singurătate poartă cu ei tinerii stranii ale căror semnale nu le mai înțelegem, chiar dacă sunt cel puțin tot atât de numeroase ca ale delfinilor, adică peste 14000. Dar Ada (nume, întâmplător, foarte potrivit pentru rol, începutul a toate, un A și o afirmație sau verbul „a da”) este și vizual un nod între două lumi: visul începe să se materializeze în imagini, delfinii proiectați pe fundalul luminos plutesc în atmosferă și, deși e o imagine simplă, aproape copilărească,

COLOCVII TEATRALE

are un efect de rupere a limitelor spațiului. Mi se pare un exemplu foarte interesant de comunicare între jocul actriței și proiecția video. Procedul în sine a fost folosit în exces în ultimele două decenii, oriunde în Europa, mai adecvat sau mai puțin, cu mai multă sau mai puțină subtilitate. Vorbind de subtilitate, Bob Wilson mi se pare maestrul prin excelență al teatrului vizual, în creațiile lui imaginile video fiind atât de bine integrate încât devin spațiu psihic, ca, de exemplu, într-unul dintre ultimele spectacole pe care le-am văzut la Berliner Ensemble, după *Sonetele* lui Shakespeare. Dar interesant este și felul în care, de exemplu, regizorul Thomas Ostermeier și asistentul video Sébastien Duponey folosesc proiecția de-a lungul întregului spectacol cu Richard al III-lea (interpretat de Lars Eidinger, pe care-l vedem aproape tot timpul într-un gros plan ce-i conferă dimensiuni monstruoase, asemănător ecranizării după George Orwell, 1984), la Schaubühne, considerat cel mai modern teatru al Berlinului. Patru dintre spectacolele stagiunii 2016 de la Teatrul Național din Iași folosesc proiecțiile video, cele mai adecvate textului părându-mi-se cele din *Un dușman al poporului*, în regia lui Claudiu Goga, mai ales datorită impresiei de întâmplare reală, mediatizată.

În *Măcelăria lui Iov*, delfinii albaștri se vor tot spațiu psihic, oniric poate, sau imagini de halucinație ori de nebunie, proiecții interioare sau abisale. Doar că, fără intensitatea Adei Lupu, fără spațiul sonor pe care tot ea îl creează, imaginile n-ar fi avut susținere. Imaginea este o opțiune de materializare și, în același timp, de identificare. Fără vizualizarea delfinilor, simbolul ar fi fost mai vag, dar poate, cine știe, mai amplu. Printr-un soi de identificare cvasi șamanică, posibilă în prezența imaginii minunatului animal, Ada devine, simbolic, un delfin înnebunit de sonare și de semnalele vapoarelor, pierzându-și simțul de orientare, implorând liniște și un pic de iubire și sfârșind într-o măcelărie, poate chiar în măcelăria tatălui uman. Într-un mod implicit și cu totul neașteptat, inocența ei se întâlnește cu nevinovăția ignoranței și a lipsei de perspectivă, cea a celor trei prostituate, victimele fiind sacrificate de alte victime, în final. Delfinii dezorientați sunt uciși de orci dezorientate și nu de către vreun Leviathan.

Din povestea lui Iov rămâne...Iov, singurul care nu se numește Emil, deși este interpretat de către Emil Coșeru. Este oare el cu adevărat fără prihană, asemenea personajului biblic, aducând arderi de tot pentru păcatele copiilor

COLOCVII TEATRALE

săi, negreșind cu nimic în fața lui Dumnezeu? Actorul creează un personaj cu o reală căldură umană, cu o blândețe și o modestie înțeleaptă de patriarh, dar, la o privire mai atentă, personajul nu e nici simplu, nici linear. Nu pare să-și vadă sau să-și înțeleagă cu adevărat fiica, deși e protector și plin de afecțiune, dar o consideră bolnavă, fiind orb și față de iubirea născută în casa sa. Cedând presiunilor, își concediază ucenicul, deși îi e ca un fiu, condamându-și, fără știință, fiica. Iubirea pentru femeia lui, mărturisită cu reală intensitate în ceea ce pare a fi o primă implorare a lui Dumnezeu, este piatra lui de încercare. Această a doua poveste de dragoste, delicată și matură, umană și simplă, este un recital actoricesc clasic, al lui Emil Coșeru și al Tatianeii Ionesi, recital care dă substanță și așează spectacolul pe un substrat arhetipal, cel al iubirii umane, fragilă dar și, atunci când durează, impresionantă. Nu pot decât să sper că, oricât de diverse ar deveni posibilitățile de experimentare, de creare a imaginilor și efectelor, vom avea mereu parte și de actorie de această calitate. Povestea oarecum casnică, ascunde o suferință dintre cele mai greu de dus fără a-l blestema pe Dumnezeu ”în față”, așa cum prezice Diavolul, suferința pierderii prin moarte a omului iubit o viață. Și face parte, în spectacol, din planul recognoscibil al cotidianului, de unde și revenirea la convenția celui de al patrulea perete. Puțini sunt cei ce n-au trecut prin experiența unei astfel de pierderi care poate produce chiar o dramatică răsturnare de percepție a realului.

Din același plan face parte și ceea ce, deși ar putea părea surprinzător, aș numi a treia poveste de dragoste, cea dintre Ionuț (Cornilă) și Livia (Iorga). Există o formă de disperare a supraviețuitorilor, o nevroză a cinicilor, despre care ne putem întreba dacă nu sunt, de fapt, cele mai patetice victime, pentru că adaptarea la circumstanțe (definiție a supraviețuirii) înseamnă o golire de sens, o pierdere a sinelui, o alienare. Relația „eminamente sexuală” e construită nu doar în limitele decenței, ci și cu umor, ceea ce a fost aproape mai mult decât am sperat. Făcând parte din generația *multi-tasking*, cei doi pot desfășura activitatea menționată (și doar sugerată scenic), în același timp cu reglarea afacerilor și conversând pe mobil. Nu știu dacă e doar reacția mea, dar nici unul, nici altul nu mi s-au părut personaje monstruoase, ci doar victime ale unei păcăleli, poate abia aceasta cu adevărat a Diavolului. I-am descoperit lui Ionuț Cornilă și valența rolului de nemernic stupid și arogant, rol binevenit

COLOCVII TEATRALE

după cele adorabile, de bărbat fugărit până la epuizare de femei (*Pălăria florentină*, *Colivia*, *Cafeneaua*). Într-un fel, nu scapă chiar de tot nici aici, Livia fiind, evident, șeful, ba chiar unul dintre cei ce nu pot fi schimbați. Pe Livia Iorga pare s-o epuizeze, pe ici, pe colo, cinismul personajului și nu reușesc să îmi dau seama dacă a fost intenția regizorului să ne lase să întrezărim o față frumoasă și jenată, chiar dacă doar pentru fracțiuni de secundă, sub masca femeii de fier, frumoasă și letală. Ar fi interesant dacă ar fi așa, mi-ar aminti o replică din *Macbeth*: „și e doar ceea ce nu-i!” (iar asociația nu mi se pare chiar întâmplătoare), adăugând valențe și potențialități pe care se pare că le prefer (să repet că totul e subiectiv?). Ba, pe deasupra, ar anticipa o Livia-personaj însărcinată și un Ionuț resemnat, care ne anunță, la final, că au întemeiat o familie.

Cuplul amorului carnal și bancar (sau al adaptațiilor la criză) are un moment de dialog cu cărțile pe față, proiectat concomitent la dimensiuni cinematografice, mai exact... pe acoperișul casei. Să fi fost măcar atâta *suspense* cât între Colin Farrell și Rachel Weisz din finalul filmului lui Yorgos Lanthimos (*Homarul*), aș fi înțeles că trebuie să văd și cea mai subtilă schimbare fizionomică, că trebuie să-i aud respirând, că trebuie să caut un adevăr, o deslușire, în cea mai mică tresărire (se iubesc, nu se iubesc...?). Dar nu mi s-a părut că dialogul putea susține o scenă de film, de aceea proiecția mi-a dat, din păcate, o senzație de artificialitate și de gratuitate, risc ce mi se pare, oricum, greu de ignorat, la întâlnirea dintre teatru și film, aflată între corporalitatea prezenței și detaliul supradimensionat. Dar poate nu am înțeles proiectarea în absolut a comunicării (sau non-comunicării) dintre două personaje întruchipând vidul existențial, nu a ajuns până la mine intenția dimensionării cosmice a crizei umane. Să fi fost oare perspectiva lui Dumnezeu care ne privește cu lupa? Voi rămâne cu întrebările.

Nedorindu-se aceasta o cronică exhaustivă, ci doar o punctare a momentelor de confluență a mijloacelor de expresie teatrale, muzicale și video, m-am referit doar în treacăt la performanțele actricești, desigur nu pentru că nu ar fi remarcabile. Așa cum aminteam, Emil Coșeru și Tatiana Ionesi sunt emoționanți, găsind cu adevărat o dimensiune tragică și provocând reflecția pe tema eternă a vulnerabilității umane, a condiției care ne menține în întuneric și neputință, dar ne oferă șansa unei alegeri, aceea de a crede, chiar

COLOCVII TEATRALE

și atunci când nu vedem. Brândușa Aciobăniței găsește o delicată măsură, într-un personaj care adaugă nostalgia și căldura unei pierdute „normalități”, în rolul prietenei, al vecinei, cea capabilă de o compasiune activă, practică, făcută din gesturi simple, parcă vestigii ale unor vremuri în care comunicarea umană și cumsecădenia păreau naturale și veneau de la sine. E un rol pe care Brândușa îl face cu finețe. Horia Veriveș, în rolul ambiguu și excesiv la care m-am referit deja, rol în care își poate permite orice supradimensionări, pentru că servește personajul, este cum nu se poate mai veridic, provocator și dezinhibat, cu un firesc care funcționează foarte bine în context. Demnă de menționat mi se pare capacitatea actorului de a auzi limbajul străzii (de data aceasta o stradă clar localizată), limbaj care nu poate să fi fost nici al textului italian (mă refer la coloratură, nu la conținut), nici al traducerii (sau nu în totalitate), fiind cu siguranță remarcabila creație a lui Horia Veriveș. Tot așa cum textele episoadelor muzicale sunt ale Adei Lupu.

Mărturisesc că nu am suficiente informații tehnice pentru a înțelege în detaliu raportul intim, cel din spatele scenei, dintre scenografie, semnată de Irina Moscu, *video mapping*, ca să preiau termenul cu care ni se prezintă Andrei Cozlac, cel ce creează imaginile video, și *lighting design*-ul creat de Cristian Șimon. Esențială mi se pare însă senzația pe care o dă rezultatul, cea de funcționare organică (cu rare excepții) a tuturor acestor ingrediente spectaculare. Deși face uz de cam toate mijlocele de exprimare care-i stau la dispoziție, creînd un spectacol al concomitențelor (se petrec, mai exact, multe lucruri în același timp, pe diverse planuri, ca un foc de artificii), Radu Afrim reușește să nu piardă concentrarea unor momente importante, dându-mi impresia unei explozii controlate, a unei expansiuni voite, de univers care se dilată. Neașteptat, acest univers continuă să se dilate mult după finalul spectacolului, reverberând. Câțiva tineri, la ieșirea din teatru, pe o stradă din Iașul nocturn, reiau strigătul delfinului sau al Adei, sub cerul înstelat de deasupra noastră, și sunt surprinsă de simpatia cu care o fac, confirmându-mi încă o dată că adevărata comunicare se petrece, de fapt, la un nivel ce-l depășește pe cel exclusiv mental. Asemenea iubirii și a legăturii cu inefabilul sau cu Dumnezeu.

COLOCVII TEATRALE

Despre *Iubirea la oameni și alți demoni*

Diana NECHIT*

Rezumat: Transformat din spectacol-lectură în reprezentație scenică, textul *Iubirea la oameni* semnat de Dmitri Bogoslavski este o radioscopie a sentimentului iubirii în spațiul opresiv, clausturant al unei comunități bieloruse izolate. Spectacolul cu același nume creat de Bogdan Sărătean surprinde valențele scenice ale apariției, evoluției și morții sentimentului, de la iubirea de mamă, sacrificială, care ocultează de multe ori vinile și păcatele fiilor, la iubirea prin brutalitate care smulge ce crede că i se cuvine, la puterea de a crede în iubire ca salvare, ca izbăvire, tot atâtea forme de a reda și reprezenta dramatic o temă atât de veche, dar mereu altfel. Prin abordările personale ale tinerilor studenți actori ai anului III, dar și prin sondarea propriei interiorități și sensibilități, fiecare dintre cele două distribuții nuanțează și potențează linia evolutivă a destinului personajului pe scenă, într-o reprezentație profundă și marcantă.

Cuvinte-cheie: Dmitri Bogoslavski, Bogdan Sărătean, naturalism, spațiu scenic, de la text la imagine scenică

Spectacolele-lectură, una dintre componentele artelor spectacolului nu foarte bine exploatate în spațiul teatral românesc, își găsesc la Sibiu, cu prilejul Festivalului Internațional de Teatru, un loc privilegiat, facilitând contactul cu cele mai tinere voci ale dramaturgiei contemporane universale din spații teatrale cât mai variate. Acolo unde scena poate fi mult prea selectivă și restrictivă, spectacolele-lectură își găsesc libertatea totală de a aduce în atenția publicului noi tendințe în arta scrierii dramatice, cu scopul nu numai de a sensibiliza spectatorii iubitori de text de teatru, ci și cu acela de a depista piesele dramatice cu potențial regizoral care să devină montări de succes.

Astfel, unul dintre textele care au traversat linia de demarcație dintre text și reprezentație este *Iubirea la oameni* de Dmitri Bogoslavski, tradus din rusă de Raluca Rădulescu. Dramaturgul, atât actor, cât și regizor, face parte din vocile tinere ale spațiului ucrainean, ale cărui scrieri au fost recompensate

* Lect. univ. dr. în cadrul Departamentului de Artă Teatrală a Facultății de Litere și Arte (Universitatea *Lucian Blaga* din Sibiu)

COLOCVII TEATRALE

cu Premiul Special al Juriului în cadrul Concursului de dramaturgie „Premiera.txt 2010”. Textele tânărului dramaturg ucrainean se înscriu în acea temă a imediatității contemporane, a sondării relațiilor umane într-un mediu disfuncțional, fiind centrate în jurul conflictelor explozive și violente ce își găsesc rezolvarea în refugii iluzorii, în alcool și stagnarea într-un mediu promiscuu, în ratarea profundă a individului. În textele sale, anodinel, banalitatea devin teme centrale, definitorii ale unui univers rural ce ține, mai degrabă, de o estetică naturalistă, de un primitivism violent definitoriu pentru spațiul geografic în cauză.



© Cristian Bîscă

Din punct de vedere formal, textul *Iubirea la oameni* apare sub forma unei succesiuni de 21 de tablouri centrate pe un personaj, însă dozate inegal. Această distribuție textuală secvențială asigură coeziunea unui fir narativ al organizării dramaticului, dar generează și anumite libertăți ale demersului regizoral. O astfel de strategie discursivă asigură nu numai un decupaj spațial operațional desfășurării conflictelor dramatice, ci și o problematizare

COLOCVII TEATRALE

individuală a diferitelor tipologii de personaje ce populează acest spațiu rural deprimant.

Sub aspectul conținutului, autorul analizează existența unui rău social, a unui rău ereditar, a unei patologii colective ce bânuie spațiul închis al unei comunități aflate într-o permanentă stare de degradare morală și fizică, mergând uneori înspre episoade de o abrutizare lentă. Violența scenelor descrise pe alocuri de autor sunt emblema unei psihoze de neînțeles, sindromul unui spirit nefast ce bânuie existențele banale ale unor ratați social, în descrierea cărora scriitorul face apel la eresurile unei comunități captive într-un obscurantism imposibil de depășit. Titlul textului prezent pare a fi, în acest caz, o încercare de definire a sentimentului iubirii prin prisma instinctualității. Așa cum personajul principal masculin, Serghei, va face la un moment dat o analogie a iubirii pe care oamenii și-o manifestă reciproc ca pe un arsenal de artificii discursive și gestuale, asemenea ritualurilor de împerechere ale păsărilor, iubirea pare a fi înțeleasă de majoritatea personajelor ca un impuls primitiv, de dominare și de supunere. Cu toate acestea, autorul reușește să desprindă valențe adiacente instinctului de a iubi, conferindu-i pe alocuri tandrețe, devotament și duioșie, în realizarea conexiunilor interumane, pe tipologii variate de relaționare. Avem, în acest sens, iubirea-pasiune/ obsesie, generatoare de violență și moarte, iubirea maternă și filială sinonimă cu autosacrificiul și dăruirea de sine. Pe lângă aceste forme, subzistă și iubirea-amiciție ce se ratează din cauza unui mediu social deficitar. Textul lui Bogoslavski devine, astfel, o interogare asupra problematizării iubirii într-un mediu ostil, sărac, lipsit de frumusețe, sortit imposibilității consumării și devenirii ei ca și sentiment și care se transformă, în cele din urmă, într-o obsesie degradantă, mutilantă, într-o proiecție ideală.

Conflictul dramatic principal se concentrează pe redarea unui nucleu sentimental ce adună 3 personaje-cheie ale piesei (Liuska, Kolia și Serghei), dintre care femeia este cea care polarizează conexiunile aferente: Liuska este măritată cu Kolia, un personaj violent și alcoolic care este dat dispărut, la un moment dat; Serghei, polițistul care investighează cazul, este îndrăgostit de Liuska și încearcă să-i recâștige iubirea, în ciuda faptului că află adevărul cutremurător din spatele dispariției lui Kolia. Pe lângă acest trio, în scenă apar o serie de alte personaje emblematice care determină cadrul social în care se

COLOCVII TEATRALE

desfășoară tensiunea dramatică: Lidia (mama lui Serghei), Olga (mama Liuskăi), Mașka, Ivan, Nastia, Ciubasov și, iubita sa, Olga – locuitori ai ținutului cu care cele 3 personaje centrale leagă relații pasagere de camaraderie, fiind niște personaje-suport care pun în evidență evoluția acțiunii specifică protagoniștilor. Deși, în aparență, femeile par a fi victimele centrale ale acestui spațiu patriarhal degradant, ele devin, cu timpul, personajele puternice, elementele dinamice ale conflictului dramatic, care, deși nu reușesc să se sustragă influenței maladive a acestui spațiu rural, reușesc, totuși, să ofere, cel puțin ideatic, o alternativă optimistă a propriului destin.



© Cristian Bîscă

Toată această complexitate dramatică a conflictului și a tipologiilor de personaje poate explica cele 3 montări succesive în mai puțin de un an în spațiul teatral românesc. Astfel, o primă reprezentație a avut loc la Teatrul Clasic *Ioan Slavici* din Arad în 2016, în regia lui Vlad Massaci, o a doua în februarie 2017 la Teatrul Nottara din București, în regia Evgheniei Berkovici, iar cea mai recentă, de care ne vom ocupa în această cronică, la Sibiu, la

COLOCVII TEATRALE

CAVAS, cu studenții anului III ai Departamentului de Artă Teatrală, sub îndrumarea lui Bogdan Sărătean.

Într-un interviu acordat revistei *Capital cultural*, regizorul Bogdan Sărătean vorbea despre tematica iubirii în textul ucrainean în următorii termeni: „Soiuri atât de diferite de a iubi. Miezul textului. Iubirea la oameni. Miza spectacolului nostru, explorarea acestor soiuri de iubire a oamenilor. Atât de diferite, atât de intense, atât de complexe, atât de umane. Să spunem povestea. Poveștile lor. Și poate să găsim izbăvirea. La final, în final.”. De la iubirea de mamă, sacrificială, care oculțează de multe ori vinile și păcatele fiilor, la iubirea prin brutalitate care smulge ce crede că i se cuvine, la puterea de a crede în iubire ca salvare, ca izbăvire, tot atâtea forme de a reda și reprezenta dramatic o temă atât de veche, dar mereu altfel.



© Cristian Bîscă

Scenografia spectacolului semnată de Alexandra Constantin, care a creat și costumele pentru scenă, trasează un spațiu scenic pe lungimea spațiului de joc, foarte aproape de spațiul destinat publicului. Concretețea și

COLOCVII TEATRALE

materialitatea spațiului scenic redat de didascaliile textuale, ce vor să configureze spațiul dezolant al satului, sunt redade metonimic prin silueta descărcată a unui copac desfrunzit, mai multe butoaie de tablă mobile, un stâlp de iluminat public. Scenografia redă mai multe dihotomii ale spațialității, dar și ideea unui spațiu închis, izolat, înscris în alte spații concentrice. Spațiul rural este perceput prin raportarea la un spațiu concentric care îl circumscrie și îl determină în plan metaforic ca o aspirație spre ideal. Dincolo de limitele satului se află stepa, iar dincolo de ea, spațiul urban, orașul văzut ca un pământ al făgăduinței, ca o rezolvare a aspirațiilor unora dintre personaje. Perdeaua de nailon din arierscenă are, pe de o parte, rol funcțional, servind drept fundal pentru proiecții, iar, pe de altă parte, transparența ei asigură comunicarea între spațiul concret, de joc, și cel al exteriorității, al spațiului ireal. În interiorul spațiului de joc, reprezentarea geamului spart ce devine, în alte scene, și cadru pentru televizor, este un spațiu tranzitiv, limitativ, ce face trecerea între alte dihotomii ale închiderii/ deschiderii. Astfel, spațiul interior, al casei este unul cald, securizant, în opoziție cu cel exterior, supus intemperiilor iernii, dar și invaziei supranaturalului. De fapt, întreaga desfășurare a acțiunii dramatice din spațiul domestic este determinată și condiționată de ceea ce se întâmplă în spațiul ireal, fantastic, din lumea spiritelor sau, mai bine zis, a interiorității personajelor care își proiectează propriile fantasme și culpe. Regizorul se folosește, în schimb, de bidimensionalitatea tabloului scenic, raportându-se de latura verticală a acestuia pentru a releva elementele supranaturale ce spulberă liniștea protagoniștilor. Spiritul lui Kolia este redat în spațiul scenic într-o permanentă ascensiune spre cer, fiind înfățișat la înălțimi diferite de unde vorbește cu Liuska, dar și cu propriul său copil sugar care funcționează ca o punte între cele două lumi: cea reală și cea supranaturală. Tranziția spațială este marcată de manevrarea butoaielor de tablă de către personaje, la vedere, ce delimitează noi perimetre în cadrul cărora se desfășoară tablourile succesive, care nu urmăresc evoluția cronologică a acțiunii dramatice. Relevarea crimei și a mecanismelor psihologice care declanșează instinctul ucigaș se petrec într-un tablou ce succede constatarea absenței lui Kolia, în timp ce scenele care nu sunt reprezentate direct sunt relevate prin replicile personajelor-martori, acompaniate de sugestiile cromatice ale unui light design cu caracter pur ilustrativ (nuanțele sângerei care sugerează momentele

COLOCVII TEATRALE

de violență fizică, iar nuanțele albastrii care sunt atribuite momentelor de solitudine).

Dintre componentele scenice esențiale care potențează, respectiv detensionează atmosfera acestei drame cu inflexiuni supranaturale face parte dimensiunea sonoră a spectacolului care fie recrează un spațiu imaterial, al rememorării crimei comise de Liuska, prin intermediul unor grohăituri macabre de porci, a căror stridență sugerează atrocitatea gestului femeii, fie contrapuntează drama trioului Kolia-Liuska-Serghei prin hituri ale muzicii pop reinterpretate în limba rusă (piesa *Alejandro* semnată de Lady Gaga, într-o versiune slavă, tranzitează interiorul demonizat al personajelor centrale spre atmosfera ușor lejeră a barului). De altfel, inflexiunile comice ale acestei montări sunt asigurate și de cuplul Ciubasov-Olga care apelează nu numai la o recuzită ce frizează umorul (nasuri de clovn, ochelari de motociclist asortați cu un voal de mireasă), ci și la o serie de replici de o autenticitate pe cât de triviale, pe atât de specifice zonei de apartenență.

Rezumându-ne la personaje, întregul spectacol poate fi privit ca un crescendo lent al unei psihoze prin care trece Liuska, surprinsă între cele două morți ale bărbatilor cu care alege să-și împartă viața: pe de o parte, crima propriului soț, iar, pe de altă parte, sinuciderea lui Serghei. De altfel, tensiunea psihologică a Liuskăi și a lui Serghei par să evolueze în antinomie, pe măsură ce vina crimei obsedează existența ucigașei: dacă Liuska este la început un personaj abuzat fizic, ce își deplânge soarta în lamentații fataliste („De ce să-l mai iubim noi pe tatăl dacă el nu ne mai iubește pe noi? Chiar n-o să-l mai iubim, nu-i aș , comoara mea, că n-o să-l mai iubim pe tatăl? Aș  o să facem, sufletelel meu. Mai bine să-l omor m pe tatăl.”), spune Liuska într-un moment de sinceritate declarativă în fața propriului copil sugar), ea își dezvoltă pe parcursul piesei o atitudine din ce în ce mai retrasă, ajung nd să se izoleze într-o bulă de tăcere similară unui autism; tot astfel, Serghei evoluează dinspre confortul unei existențe banale, dedicate serviciului de polițist și micilor bucurii pe care ți le oferă o seară înecată în alcool, înspre stridențele unei atitudini explozive, teribiliste, care va culmina cu o tentativă aproape reușită de ucidere a Liuskăi și cu propria sinucidere. Altfel spus, în timp ce Liuska trece printr-un proces de interiorizare a propriilor emoții, pentru a sf rși într-o bulă de muțenie totală, Serghei parcurge drumul în sens

COLOCVII TEATRALE

invers, înspre o exteriorizare vulcanică și agresivă a instinctelor de autoflagelare. Punctul culminant al violenței gestuale îndreptate împotriva propriei persoane și, totodată, singura manifestare paroxistică a reactivității emoționale a Liuskăi este gestul automutilant prin care femeia își oferă mâna spre a fi mâncată de aceeași porci care i-au devorat soțul. Liuska trece, astfel, de la ură, uitare, împăcare cu sine și cu spiritul soțului său, la sentimente de culpă, de regret și de izbăvire prin suferință, reiterând violența îndurată de Kolia.

Dintre toate personajele, Liuska și Serghei sunt, de altfel, singurele personaje rotunde, care suferă schimbări fundamentale, în timp ce restul instanțelor nu-și depășesc cu mult propria platitudine. În afară de cuplul celor două mame văduve și de personajul Mașkăi (vânzătoarea de la bar, reprezentant al vocii publice), toate celelalte cupluri, fie ele amoroase sau de prietenie, suferă un proces de alterare. Ivan-Nastia, din cuplu de îndrăgostiți ideali pentru comunitatea din care fac parte, devin antagonici și cu dorințe total diferite față de partener. Nemulțumirea, pierderea idealului, concretețea deformantă a rutinei șterg contururile unei relații calde și iubitoare. Cele două mame văduve, Olga și Lidia, reprezintă poate acea statornicie a tradiției, a resemnării în fața pierderii celui iubit și a fatalității, expresii ale unor moduri de viață întoarse spre celălalt și mai puțin sensibile la tarele propriei interiorități. Încetul cu încetul, agresiunea unei clime de o răceală violentă, aspre, amprentează monotonia și lipsa de perspectivă a unor existențe vide, umplându-le cu iluzia unor paradisuri artificiale create de alcool și nebunie. Personajele au vocația unui destin tragic, traversând fără prea mari șanse de contrareacție un fel de *apă neagră* a unei fatalități aproape obligatorii. Dimensiunea naturalistă a acestor destine este dată de vocația unei ratări care se consumă asemenea unei moșteniri ereditare deficitare, în bolgia unui infern rece și abandonat de speranța unei *primăveri* care să înlăture răceala emoțională.

Un artificiu regizoral semnificativ pentru exploatarea la maximum a potențialului dramatic a reprezentației este și alegerea lui Bogdan Sărătean de a opta pentru o dublă distribuție a unora dintre personajele centrale: Liuska, Serghei și Mașka. Prin abordările actoricești personale, dar și prin sondarea propriei interiorități și sensibilități, fiecare distribuție nuanțează și potențează

COLOCVII TEATRALE

linia evolutivă a destinului personajului pe scenă, într-o reprezentare profundă și marcantă, care, deși apelează la exploatarea unei comunități aproape primitive, departe de zgomotul lumii moderne, a spațiilor citadine, reușește să ipostazieze cele mai variate valențe ale sentimentului *iubirii la oameni*.

REGIA: Bogdan Sărătean

ASISTENT REGIE: Daiana Mădăraș

SCENOGRAFIA: Alexandra Constantin

TRADUCEREA: Raluca Rădulescu

MUZICA ORIGINALĂ: Claudiu Fălămaș

LIGHT DESIGN: Dorin Părau

ÎN DISTRIBUȚIE: Sergiu Argeșanu, Denisa Pintiuță-Caian/ Denisa Lupu, Daiana Mădăraș, Marian Bureață/ Alin Turcu, Codruța Vasiu, Bogdan Constantin, Ștefania Marola, George Ciucă, Malvina Hanea, Georgiana Codreanu

MANAGER PROIECT: Luminița Bîrsan

ASISTENT PROIECT: Raluca Mitea

THEATRICAL COLLOQUIA

**DIALOGUE BETWEEN ARTS IN
CONTEMPORARY THEATER**

STUDIES

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0001

In memoriam Elena Saulea

Something about Hamlet...

Alexa VISARION*

Abstract: Theatre, just like life, is not and could never be a purpose in itself. It is a part of *living*, of *learning how to live*. There is only one matter we can be dogmatic about in regard to any kind of theatre: it cannot exist in a state of boredom. Theatre has to be lively in order not to become unbearable. Far from being superficial, the dialectics of interest and boredom is very much active, and the question “*What causes interest?*” is definitely profound. One could easily give theoretical answers, stating “*this should arouse their interest.*” Unfortunately, most of the time this “*should*” does not match the reality of the stage, so we finally settle for “*this should have aroused their interest, but...*”

Key words: William Shakespeare, Hamlet, text analysis.

The artist always represents both the world and himself.

Shakespeare is the greatest magician of dramatic counterpoints; what he presents is not merely the simple rhythm of a single event, but the entirety of this event and its reflection, rendered at the same time, from different perspectives.

Schelling said that the world of planets is governed by rhythm, and that their movements are pure melody; in the world of comets, harmony rules.

Arthur Miller remarked that “*A decisive factor in determining style is how one chooses and uses time in a play. The concentration of time destroys realism – its haste inevitably emphasizes an aspect of existence that is not perceivable in life, nor felt as an equivalent force.*”

Hamlet’s hesitation in avenging his murdered father represents the Sphinx of modern drama.

* Professor PhD, U.N.A.T.C. Bucharest

THEATRICAL COLLOQUIA

“Amidst all of the vulgar monstrosities that make English drama so absurd and barbaric up to this day and age, one can find, even more strangely, several sublime passages, worthy of the greatest genius.”

This statement was made by Voltaire. The play he referred to was *Hamlet*.

The audiences of the 17th century saw Hamlet as nothing more than a cruel wordsmith and a vengeful prince.

They never wondered about the reason of his hindering in murdering Claudius. As a matter of fact, there was no question on whether there was any hindrance at all.

Anyway, Hamlet was deemed a readymade character: the conventional Elizabethan “melancholic man”. Without a doubt, many of the first-time spectators of the new version of the old play believed that Shakespeare had managed to ruin a good tale of murders and vengeance by adding too many... words.

In the 18th century, when there was a growth in interest, Hamlet was still seen as an active prince who had to act according to his duty, which, when the time would come, was to be fulfilled.

The Elizabethan drama was built upon the vigour and beauty of words. We can assume that its simple uttering was a magnificent thing in itself, comparable to bel canto or to a pianist’s virtuosity in playing.

It was even believed that no actor, living or dead, could have been suitable for this part.

Shakespeare, of course, wanted to achieve “Art”; and he has several attempts in this regard: we can find something related to Hamlet in Romeo, or in Richard the Third, not to speak of “Melancholy” Jaques; and Hamlet wouldn’t be Hamlet were it not for his own “melancholy”.

Shakespeare specialists have begun to be aware of the hero’s complexity, assessing his indecisiveness and madness, be it taken upon or real.

The studies on the protagonist also become more and more subtle. Hamlet is seen as shy, or heedless and indolent, lonesome or misanthrope.

However, what started to become increasingly obvious was the fact that Hamlet hindered each and every action. This particular state would soon become the main focus of debates.

THEATRICAL COLLOQUIA

How important were the external factors impeding his acting on the Ghost's orders? Why can Hamlet successfully play the part of the madman, the playwright and the actor, and still fail in doing the only thing that is asked of him?

Was he in any way held back by a moral code? Or was there an exceptional sensitivity, maybe even a neurosis? Or was it rather a reflexive and speculative mental disposition?

This type of questions were raised by more and more analysts. If there was someone drawing attention to the constancy in waiting for the right moment, another would interpret it as a sterile preoccupation with death and evil. If someone emphasized the virtues of a soldier fighting a war, another would see just a strange disposition stirred by a real or imagined madness. Oscar Wilde came to wonder whether Hamlet's critics had truly gone mad or were simply acting that way?!

Hamlet is a name, an identity. His speeches are only words made up by a poet's mind. Goethe wrote this regarding Hamlet: *"A beautiful, pure and noble creature who lacks the strength of character to do that which is asked of a hero and crumbles under a burden he can neither carry, nor throw away. All of his duties are sacred to him, but the present one is far too great."* Should we question their reality? Or we might rather believe that they are as real as our own thoughts.

Who hasn't felt "the proud man's contumely", "the whips and scorns of time", "the spurns/ That patient merit of th'unworthy takes", "the pangs of disprized love"? Hamlet's thoughts and the images his fantasy produces are much more vivid than his real perceptions.

One can almost recognize the soul of a poet who was made to dream rather than to act, lost in the contemplation of the phantoms of his own creation, an artist who was made a prince by misfortune, who became vengeful because of bad luck, and who was destined by nature for genius and condemned by fate to madness and sorrow.

His contempt for life and all it brings, including himself, varied in intensity and leading at times to dreams of death, or a strange apathy – this is a state that inevitably opposes to any decisive action. The body is

THEATRICAL COLLOQUIA

motionless, the mind careless, or worse, and the answer can only be: *it isn't worth it, it doesn't matter, it isn't right!*

And the action that is expected of Hamlet is an exceptional one!

It is dangerous, violent, hardly possible without implying risks.

We can see that Hamlet has an enormous reflexive activity and an equal aversion to deeds. His power to act is lost in the energy of thought. Maybe Hamlet was musing for us all.

Hamlet was an intellectual more than anything else. If we look at his destiny using the terms of reflexivity, we can see that we are in front of a defeated conscience, rather than an excessive sensibility. “... *Thus conscience does make cowards of us all.*”

A vivid imagination defeats energy through the great intensity it is absorbed by. Hamlet is not the master of his deeds – events are his masters. He cannot plan a murder; therefore, he will have to improvise one!

Shakespeare definitely did not want us to see Hamlet as a madman.

There are so many who live today in an unhappy, frustrated and haunted by uselessness... neurosis... According to Freud: “*a state in which the person is wrongfully and often painfully led, opposed or even defeated by the ‘unconscious’ of their mind – that part of the mind that had once belonged to the child and that still coexists with the adult’s mentality, out of which the latter emerged, and which raises to the surface.*” The result is an inner, mental conflict.

B. Brecht remarked that “*Young Hamlet has most inefficiently used his ability to reason. Confronted with the irrational, his reasoning becomes impractical. He tragically falls victim to the discrepancy between this type of reason and this type of action – leaving Denmark to the Normans.*” It is possible that Polonius, whom Hamlet considers to be a senile, rambling old man, was right in diagnosing Hamlet’s psychological disorder as a consequence of his disprized love for Ophelia, anyway a sexual-related reason.

But what if this *paralysis* of Hamlet’s isn’t due to physical or moral cowardice, but to a turmoil of reason, which can leave him more hesitating in searching the depths of his soul? An idea that also comes across as Hamlet’s:

THEATRICAL COLLOQUIA

*“Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o’er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.”*

Hamlet’s world lives in an interrogative density. It is a world filled with tormenting, alarming questions that seem innocent at first, but that go beyond their context and toward the unfathomable mystery of the world.

It is better to have three quarters cowardice and a quarter of wisdom, than all four quarters of bravado and buffoonery. But when and where will Hamlet get rid of this cowardice? This is the problem; and it is not just his alone, but also ours: *“Thus conscience does make cowards of us all.”*

William Butler Yeats wondered: *“Why should we honour those who die on the battlefield? Can a man also have enormous courage by entering his own abyss?”*

“... for to define true madness,/ What is't but to be nothing else but mad ?”, as so naturally Polonius puts it.

We would rather believe Hamlet to be sick with thought than sick in the head. Perhaps he is himself the one who comes closest to the truth of this situation: *“I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw.”*

And his sickness would go unnoticed in England – as the First Gravedigger says, *“There the men are as mad as he.”*

At a court he cannot be king of, Hamlet must be the *Fool*.

Hamlet’s madness is a *riddle*. How much of it is real and how much is made up? And what does it mean to be healthy or sick?

The fact that it is not as easy to play upon him as one would play upon a pipe further increases the impression of the reality of his mystery: *“Why look you now how unworthy a thing you make of me. You would play upon me, you would seem to know my stops, you would pluck out the heart of my mystery, you would sound me from my lowest note to the top of my compass - and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe?*

THEATRICAL COLLOQUIA

Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me."

"Given the fact that our sleeping time is equal to our waking hours, our soul struggles, in each period, to show that the impressions of that moment are as true as possible. So that the period of time we say certain things exist is equal to that in which we say other things exist, and each and every time our affirmation is just as tempestuous. As such, isn't it the same when we talk about sickness or madness – except for the fact that the period of time is not equal?" – Plato, in Parmenides.

Hamlet is a being whose conscience is focused on death.

It is interesting that many of the events in this play, maybe the majority of them, are only haphazard occurrences... The actors arrive and this makes the play possible – by chance! It is by chance that the only occasion Hamlet has to kill Claudius is when he is praying...

The death of Polonius also occurs incidentally, just as Hamlet meeting the pirates at sea and his return to Denmark. All of this leading to the duel, the greatest and deadliest of all these events.

Here is the first moment we are shown what Hamlet's mind is like:

*"O that this too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fixed
His canon 'gainst self-slaughter."*

It is surprising that he, the one who's torn apart by so many questions, begins his part with an answer that leaves no place for doubt:

"GERTRUDE: If it be,

Why seems it so particular with thee?

HAMLET: Seems madam? nay it is, I know not seems."

Rosencrantz and Guildenstern were quickly called for.

*"CLAUDIUS: Moreover that we much did long to see you,
The need we have to use you did provoke
Our hasty sending. Something have you heard
Of Hamlet's transformation - so call it,
Sith nor th'exterior nor the inward man
Resembles that it was."*

THEATRICAL COLLOQUIA

The king suddenly has a gloomy premonition. We become the witnesses of a genuine spiritual insurrection.

But what if we let Hamlet's problems aside, what type of man would he then be? The action shows him in three different stances: in the sorrow of grieving, under the sign of madness, and, after his return from England, decided to settle things with the king. States that are highly conflictual.

For a while, the actors come in handy. The imaginative prince finds comfort in their unreal world and in Aeneas' noble music for Dido. Every time he thinks or talks, he is shown as a clairvoyant, a visionary and a prophet, for whom the outside world symbolizes thought.

Shakespeare unconditionally speaks to our inner sense; through this, the imagistic world of fantasy swiftly comes to life, and this creates an impression we do not know how to explain, as this is the cause for the illusion that everything takes place in front of our very eyes. However, if we look at Shakespeare's plays closer, we can find that they have not as much action that can be recorded through our senses, but rather through our reason and spirituality.

The imaginative man prefers the unreal to reality. Hamlet always looks at him through the mirror of his conscience. It is not by chance that he tells the actors: *"For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."*

When he tells his mother: *"Come, come and sit you down, you shall not budge.*

You go not till I set you up a glass

Where you may see the inmost part of you", it is only his own disposition that calls for the image. It is not that Hamlet is self-conscious, but rather that he attempts to look at himself through different eyes, through his mind's eyes, just as he is never satisfied with the truth of what he sees. Of course this kind of glass can hardly keep one from distorting their own truth.

This type of morbidly introspective characters cannot be honest with themselves even in the utmost solitude, and it is unlikely that they can find joy in the intimacy of love, as their egoism can be overly satisfied, if they are

THEATRICAL COLLOQUIA

loved, or deprived – if they love. They can find some comfort in the generosity of friendship. Their friends help them become confident, they can be themselves around them.

Although the play seems a long opportunity for Hamlet to express himself, the truth about him is only learnt from his friends...

Hamlet is a continuous story of disappointments, both with others and himself.

Ophelia talks about his qualities:

"Oh what a noble mind is here o'erthrown!

The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword."

And, indeed, Hamlet had knowledge on the antiquity, on Greek mythology, laws, theatre, acting, music, hunting, the breeding of hawks, military strategy and the courtier's life...

Misfortune does not change a character, it just shows its weaknesses or its strength. *"The greatest torments man faces are born from the inevitable mismatches between 'having to' and 'wanting to', then between 'wanting to' and 'doing'. 'Having to' is forever unsettling; the inability to do is terrible; permanently 'wanting to' is blissful, and, when one has a strong will, they can even come to terms with the inability to do. In Shakespeare's plays – and for this he is unique – the idea of 'wanting to' and 'having to' strive for balance; they are both violently set against each other, but always in such a way that 'wanting' falls second. From the point of view of his character, man 'has to' act; he is confined to it, as he is meant for something great; as a human being, however, he 'wants' beyond any limits."* – *A Collection of Critical Essays*, Goethe.

It is true that man is also ridiculous when he tries to be something which he really isn't, and Hamlet is in this way, if not tragically so.

When he takes Yorick's skull in his hand, he sees more to it than anyone else, for whom it can only be a lifeless object. And having that he is so moved by the reality and the meaning of these earthly remains, his fantasy can roam freely: *"... the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?"*

Hamlet is a suffering soul, fallen prey to time's wrath. All the wisdom his lively, lonely, torn apart mind can grasp is that Denmark is a prison, just

THEATRICAL COLLOQUIA

like all the world, the bright sky nothing but a terrible swirl filled with infectious stench, earth is but a hollow rock, and man – the essence of dirt, no better than an animal if he doesn't use his reason, and by using it he could only find the same thing. Nothing...

World and life are deceiving, various combinations of elements, or, more precisely, of a single element: earth, in the circuit of which there are the minerals and plants, the animals and people, in pantheist brotherhood.

When Rosencrantz wants to find out where Polonius' corpse is, Hamlet replies: *"Compounded it with dust whereto 'tis kin."*

Hamlet is the representative character of *Weltschmerz*. Had he been able to understand himself, there would have been no spiritual tragedy, as it would have been lost in the tragedy of the action, and if he had been explained by anyone else, he would've only been a "case".

Near the end of his life, Shakespeare came to believe in the uselessness of what men achieve on earth, in his and the earth's perishability, and he considered that people are similar to the "stuff that dreams are made on." In Hamlet's words, *"There is special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come – the readiness is all. Since no man of aught he leaves knows, what is't to leave betimes? Let be."*

As Nietzsche pointed out in *The Birth of Tragedy*, Hamlet is not a man who thinks too much, but one who thinks too well. Nietzsche's most Shakespearean observation is made in pure Hamlet fashion: *"That for which we find words is something already dead in our hearts. There is always a kind of contempt in the act of speaking."* The rest is silence; speaking is disturbing, betraying, tormenting oneself or another.

Hamlet's only rival in terms of vibration and comprehension might be Sir John Falstaff. Of course, Falstaff has also truly looked at the essence of things. Hamlet and Falstaff are, perhaps, the most charismatic of people; they could even embody the living personality, or *"the invention of the human"* (Harold Bloom, *Shakespeare*).

If Hamlet is, most likely, his own Falstaff, then he is a Falstaff who does not need a Prince Hal, just as he does not need Ophelia anymore, or even Horatio, as anything other than a survivor who can tell his story. Falstaff got

THEATRICAL COLLOQUIA

rid of Shakespeare, but we dare say that Shakespeare couldn't get rid of Hamlet.

It is possible that Shakespeare was fonder of Falstaff, but it is certain that Hamlet was a more personal problem for the playwright. Oscar Wilde once said that Hamlet was to blame for the sadness of the world. Generally, speaking of Hamlet means that one has to accept the fact that every remark is as true as its opposite. We are genuinely stunned by this character whose every utterance changes him, and, yet, whose consistency of identity remains intact.

While Racine needed no more than 2000 words for writing his plays, Shakespeare needed 21000.

Death, embodied by a Ghost, causes a death inside Hamlet's soul; his father's life had brought him to this world, his father's ghost conceives him once more in death. Life is just that, Yorick's skull, sign and symbol for human destiny.

A mismatch between reality and Hamlet's ideal about life seems to be a synthetic portrait of the humanists of Shakespeare's time. They had seen the lie surrounding them, which stirred their rebellion, but they were not capable of making things right. Just like Hamlet, they were dreamers.

We should remember that it was that very age in which social utopias depicting ideal, justice-based societies, were developed.

This divorce between dream and reality caused their profound "Hamletian sadness".

It is good that life does not last forever. It is good that everything passes. It is good that there is death. It is good that there is an ending. This is the only way one can play their part on this theatre's stage.

No other mastermind of universal culture has so attentively observed the apparition of reason in the world, the apparition of intellect, of intelligence, therefore, that of the triumphant, unchained mind. Shakespeare has a genuine cult of the intellect. His heroes' most significant trait is their total freedom of thought, of feeling, and of action.

Every human is encouraged to think of the immensity of this world, to try to envision the vast horizons of life, and to feel their strong kinship to all the people in the world.

THEATRICAL COLLOQUIA

We might even state that Hamlet is Shakespeare's only character who could have written himself the play he acts in; moreover, we might dare say that Hamlet could've also written *Othello*, *Macbeth* and *King Lear*.

Therefore: the creation usurps the creator.

It is very likely that Shakespeare read Montaigne's works, and nothing seems more Shakespearean than Montaigne's wonderful essay, *On Experience*, which he wrote in 1588, when Shakespeare was finishing his first *Hamlet*.

In this essay, Montaigne wrote that we are all wind, but that the wind is wiser than us, because it makes noise and then leaves, without yearning for stability or durability, which are different from its nature.

As wise as the wind, Montaigne looks positively at our individuality, our dynamic self, which is at the same time changeable and surprisingly free.

Through the reading of this text, Montaigne becomes the precursor to Hamlet's representation of reality, in itself and on himself.

Nietzsche, however, is the one who achieves the splendid quintessential Hamletian statement: that which we can speak of is already dead in our souls and there is always contempt in the act of speaking.

Having no more faith in language or in himself, Hamlet becomes a playwright of the self, greater than Saint Augustine, Dante, and even Montaigne – and this is the greatest of Shakespeare's creations: our not only constantly changing, but also constantly creating self.

Shakespeare has allowed for something that is almost a fusion between Hamlet and himself – at least, from the actors' arrival in act II-2, up to the "Mousetrap" in act III-3.

Determining the past, Hamlet's history, could teach us about a great paradox: long before his father's murder and his mother's wedding, Hamlet had already proved himself a brilliant actor and director for himself – which he had arrived at because of his contempt for words, for what was already dead for him. The apocalyptic self-consciousness of this unique character could have led to dangerous actions worthy of a Macbeth – were it not for this vocation for the theatre.

Hamlet is only secondarily a courtier, a soldier and a learned man – he is primarily a royal playwright (which he is aware of)...

THEATRICAL COLLOQUIA

Perhaps, his mystery resides in this: “*The play’s the thing.*”

Hamlet came to this world to help it survive its own restlessness.

We can look for, and even find Shakespeare’s meanings, but never the meaning... the meaning of life.

But, of course, life is one thing and Shakespeare... another.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0002

Commedia dell'arte in the Contemporary World – Challenge, Performance, Practice

Luminița MILEA•

Abstract: Influenced by the components of everyday life, contemporary theatre is undoubtedly subject to multiple transformations. Theatre needs a new lease on life, new subject matters. Without minimizing the importance of modern theatre, but out of sheer fondness of Commedia dell'arte, we have tried to outline certain characteristics, traits that impart colour to this provocative genre, regardless of space and time. Of course, only time will verify its future dual value as spectacle, as spectacle – performance and practice. Considering all these aspects from a musician's perspective, it was only natural to emphasize the important position music occupies in Commedia dell'arte and its role as binding agent that in this way creates a balance between modernity and tradition.

Key words: contemporary reality, theatrical communication, Commedia dell'arte, music as binding agent, remodelling.

Globalization, digitalization, advanced technology, the Internet revolution, multiculturalism, consumerism, reconfiguration, transformation, reinvention, are prevalent attributes¹ that define contemporary reality and have covered the whole range of social and economic life and cultural issues the impact of which will foreshadow the course of the future and its new dimensions. Naturally, these forces that cause mutations and transformations throughout the entire artistic and cultural sphere are at play within the theatrical perimeter as well. And one may be rightfully inclined to wonder how all these cohabit with *emotion, grace and majesty, with tenderness, lyricism, the narrative*, and with *beauty*.

• Teaching Assistant, PhD, Faculty of Theatre and Television, UBB, Cluj-Napoca.

¹ There certainly are other aspects to be taken into consideration when performing a complex analysis of the contemporary reality and of future perspectives.

THEATRICAL COLLOQUIA

Caught in *the machinery of time*, in an age when reality reconstructs itself, theatre, regarded as a form of communication “that assumes and reclaims theatre’s instruments”², identifies these transformations according to the entire echelon of fundamental sensitivities specific to theatrical communication that engage the author, the director, the actor and the spectator. In a period when knowledge and freedom of expression, emancipation, and technological progress are in full swing, the theatrical act exceeds through its creative power the conventional patterns, by adopting new dramaturgic, directing and acting strategies. And everything focuses on the spectator, who is also subject to some rapid transformations with a future line of evolution that is difficult to anticipate.

The playwright, through the “poetic ineffable of the stage word”³ and a clear vision of the audience, masterfully brings to the fore new texts on current topics, texts that are remodelled texts, rewritten and adapted to the new context, structures that are unconventional and experimental. The text as product of the playwright’s creative activity and as pillar of communication creates an emotional environment which subsequently, due to the director’s creativity, the actor’s skill and talent, raises the spectators’ awareness and fascinates them.

In permanent search of ideas, effects and new solutions, the director, through ingenuity and innovation, brings his artistic vision in the theatre. Understanding the new trends “in an era open to all possibilities in which they confront themselves with ‘the confidence of the masters’, ‘the audacity of the youth’ ”⁴, today, more than ever before, the director has the opportunity to employ tools that serve the text, ones with which they can juggle, amplifying emotion, and create new forms of communication with the audience. The diversity of performance spaces, the networking with other arts or the adoption

² Angelica Hobjilă, *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri aplicative* (Communication, Discourse, Theatre. Theoretical Frames and Applicative Perspectives), Iasi, Institutul European, 2012, p. 85.

³ Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic* (Structures and Composition Formulas of the Dramatic Text), Cluj Napoca, Editura Eikon, 2010, p.11.

⁴ Ludmila Patlanjoglu, *Teatrul încotro? Împreună sau împotriva teatrului* (Theatre, where to? Together or against the Theatre), Concept Review, UNATC Press, vol.6/nr.1/June 2013, p. 45.

THEATRICAL COLLOQUIA

of new technologies meant to generate images and create effects, gives the director the opportunity to bring into the spotlight “today’s *spectaculum mundi* by employing in an innovative and poetic way the props that animate the theatre ranging from video gadgets to the ordinary language violence.”⁵ The *director* has therefore the opportunity to “*play*” by moving between what is simple and what is grandiose, between old and new, to “exploit” various spaces and forms. *The actor*, as the agent who builds bridges with the audience through their performance nuances and, at the same time, recreates the spectacle. Actually, their artistic future depends on their professional training, and, later, on their ability to overcome barriers of time and to make use of every opportunity. In Romania, we are now witnessing an exchange of generations of actors, when the modern actor, in an attempt to meet the challenges of the moment, aims more and more to the condition of “*complete actor*”. In the light of the psychological and behavioral dimension, the new actor, as early as his studentship, stands out as someone who is keen on innovation, who is self-taught, uninhibited and with a great capacity for work. The cohabitation between theatre and other arts, the freedom to travel, to participate in experience-sharing activities, in casting sessions and the chance to get involved in various projects⁶, as well as the more than generous and ever-renewing offer of information on the Internet are but few of the examples of benefic influences that are at play during the formation period of each actor. *The spectator*, the receiver of the stage message is bombarded in their day-to-day life with an amalgam of non-value products coming rather from the subculture zone and often with *invented* forms of expression. Permanently in a rush, with a lot of problems and an overcrowded agenda, the spectator of today and of tomorrow enjoys the benefits of the Internet, the online space providing them with the chance to inform themselves, to make selections and to book show tickets. In terms of education, in the future there will be both educated and knowledgeable spectators along with inexperienced viewers. Sociological analyses of consumption trends of the X, Y or Z generations reveal certain features that are highly comparable to theatre performance

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ National or border projects.

THEATRICAL COLLOQUIA

analyses. Splendid performances, street and public square montages will continue to attract a heterogeneous public, while in theatres, at underground or apartment shows, we will often meet mostly the informed category of the public. What truly matters, however, is the public who are being addressed.

Most certainly, scholars, actors, directors, playwrights, and art critics have examined and continue to look for answers to questions about the future of theatre in an era when transformations are taking place almost at light speed and at all levels. Much has been written and numerous assumptions have been made, but apart from it all, while we look ahead, fearful and curious, we automatically ask new questions and seek to find answers to them.

A possible answer could be provided by Commedia dell'arte, the Italian theatrical phenomenon, which, unlike other forms of drama, is rarely found today in national repertoires but which, provided that it is revitalised and by experimenting with different formulas, is still attracting audiences and represents a great challenge to any actor. A constant presence in acting schools, it has become a spectacle – a form of practice for budding actors. The studentship performances or the alumni's galas combine elements specific to several arts valuing the actor's art, their ability to convey emotion. Through the richness of tones and voice representations, the enthusiasm with which each actor moves from speech to singing while the body is engaged in a frenzied game, the show becomes a challenge, a real drama school, therefore enjoying both artistic and educational value. Actually, Commedia dell'arte represents an important chapter in the history of theatre, "a new theatrical formula, a true school of comedy and of masterful acting, which inspired to a large extent playwrights such as Lope de Vega, Shakespeare, Molière or Carlo Goldoni."⁷ In the light of this dimension, Ovidiu Drimba refers to it as being *a tremendously succesful theatrical formula of tremendous success* the subject matters of which, approached and staged, meant "not only a glorification of the natural, invigorating, clean, and strong feeling of love, but also a tribute to intelligence and wit which helped the commonplace person triumph over wickedness, avarice and vanity."⁸

⁷ Ovidiu Drimba, *Istoria teatrului universal*, Bucureşti, Editura Vestala, 2008, p.55.

⁸ *Ibidem*, p. 57.

THEATRICAL COLLOQUIA

Notes on the texts and scripts of Commedia dell'arte performances

Although it is a concept which is not associated with the emotional beauty and the propensity of the literary text, in Commedia dell'arte as well as, indeed, in the case of modern and contemporary theatre, the vocal discourse, the spoken and sung sound effects reunite with movement and dance, revealing an excellent model of confluence of arts, where theatre cohabits with music, dance and acrobatics. The story is told through words, music and dance, each art bringing to the forefront specific means of expression. Ultimately, the emotion elicited by the text is amplified due to the interweaving of the articulated or sung sound with the sight of the human body dancing or doing acrobatics. Music and singing prolong the word because, according to Lev Dodin, in theatre performances, when "speaking is absent, something else emerges instead: a moan is heard, a scream, a tune, a sob."⁹ Thus, "music and theatre remain inseparable."¹⁰

Considered to be a "singular phenomenon in the history of the theatre [...] a presence that has so far been moving and unrepeatable, and most certainly will continue to be so for a long time"¹¹, this form of theatre of improvisation that appeared in Italy in the middle of the sixteenth century is considered "a most faithful fresco of an era which is suddenly revealed under all its aspects: social, political, moral, cultural."¹² This phenomenon, deeply rooted in the social and political environment of the epoch, describes, renders the world in all its authenticity and complexity, through the play of

⁹ Lev Dodin, *Tineretul și Cântecul (The Young Generation and the Songs)* în *De la vorbă la cântec*. Eseu colectiv reunit de George Banu (*From Speaking to Singing*, A collective essay composed by George Banu), Cluj Napoca, Editura Koinonia, 2012, p. 115.

¹⁰ Ibidem, p. 115.

¹¹ Olga Mărculescu, *Commedia dell'Arte*, București, Univers Publishing House, 1984, p.5. "It is not known how and why it appeared precisely during the first half of the 6th century, what was or wasn't improvisation in the text and in the acting of the dell'arte actors, why this phenomenon no longer occurred" is the assertion made by Vito Pandolfi in *The History of Universal Theatre*, cited by the authors.

¹² Ibidem, p.12.

THEATRICAL COLLOQUIA

professional actors highlighting the negative stances in an attempt to meet the demands of an increasingly diversified public.

A variety of the theatre of improvisation, adopting in an artistic manner some of the comedian's arsenal employed in Italian public square representations, Commedia dell'arte comes with an explosion of life, sound and color in support of the central element, *the mask*. In a period of prosperity and freedom of expression, giving up the paradigms of classical theatre, in the absence of certain texts with literary value, *the roles* are created by actors ad-hoc through *improvisation*, and *the script*, known as "*canovaccio*", has a simple scheme with numerous variations on the same theme. The actors, in full control of their body, voice and facial expression, possessors of a higher artistic and vocational education, in the absence of complex scripts, contributed with the novelty and unpredictability of their art because they "always knew how to improvise, how to reach out to everybody and not to address merely the mind, hearing and sight exclusively, that is to say, to immediate perception as form of entertainment." ¹³

In terms of the written text, most of those who have studied and analyzed the phenomenon known as Commedia dell'arte, think that these texts have no artistic value when they are isolated from and examined apart from the performance. ¹⁴ Rather, the actors resorted to some rough copy, some kind of rudimentary script which contained details of the characters, their psychological traits, regarding the subject, the key moments, the mise-en-scène and the props. The source of the texts is considered to be the erudite theatre. In the preface to the anthology *Commedia dell'Arte*, Olga Mărculescu restates this idea by citing the views of various theatre historians ¹⁵, reunited around the idea according to which "the general purpose of the text was to 'popularise' the erudite text [...] although at times it does resort to short stories and pastoral stories." ¹⁶ This theory regarding the reiteration of erudite theatre themes, yet under a different form, is supported, incidentally, by most theatre historians.

¹³*Ibidem*, p.11.

¹⁴ Which does not, however, coincide with the opinion of the connoisseurs.

¹⁵ Toschi, Pandolfi, Sanesi.

¹⁶ Olga Mărculescu, *in op. cit.* p.10.

THEATRICAL COLLOQUIA

While the scripts known as *canavalos* or *canovaccios* initially had no definite form, they became more and more accurate, so much so that by the end of the period they contained text references and, sometimes, stage directions. This, however, was not detrimental to the actors' performance, in that it did not affect their power of improvisation and their resourcefulness. In terms of dramatic literature, Vito Pandolfi thinks that they are *superficial summaries meant to refresh the memory and give the actor reasons to become more creative, more knowledgeable and competent*.

Built around a nucleus of life events, the subject matters were most often repeated. The simplicity of the texts made them highly accessible to anyone. The general layout of the script consists of a story woven around a love story. Love, the great subject matter in theatre, is brought to the fore by the young lover as well as by the doting senior, by the honest servant, and, no less, by the deceitful, but highly inventive one. The story is influenced by the context, the actor's state of mind, and by the relationship with the spectator, often becoming rather bawdy due to the presence of hilarious characters and whacky situations, exposing human natures and the conflicts that arise between them. The decoy is basically the fundamental theme and the ending is always happy. Hunger, another theme that completes the picture, is the mainstay in Commedia dell'arte performances. The two themes of love and hunger form the "miraculous substance of what once used to be 'Commedia literature' where there was no room for wishful thinking that did not trip over literary ambitions, otherwise futile, which merely established the frame for a crucial relationship between actor and audience and which, through its lack of literary expressiveness, offered free passing before absurd and often malevolent authorities."¹⁷

A number of variations have appeared on this theme, which have sourced over a thousand scripts that brought to the fore commonplace characters and ordinary events, social and political issues. The plot, often considered absurd and illogical, gained value through acting, through the

¹⁷Mihai Mălaimare, *Commedia dell'Arte - clipa astrală a teatrului universal (Commedia dell'Arte – the sidereal moment of universal theatre)*, București, Tracus Arte Publishing House, 2011, p.24.

THEATRICAL COLLOQUIA

actors' talent to improvise, their intelligence and availability for team work. The team's unity and cohesion were absolutely necessary prerequisites in the joint effort for the success of the show. Improvisation required perfect timing in action, dance and singing, as well as a distributive attention for good coordination. It is in this point where the two main features of the *dell'arte* spectacle meet: creativity and the social group.

Full of subtleties, direct and indirect references, generally written by the actors who interpreted the roles¹⁸ or by their contemporaries, the Commedia dell'arte scripts have started to be gradually appreciated by those who are familiar with the genre, and who "know how to read them seeing the show beyond written words and the sentences that do not seem to say very much."¹⁹ There were others who minimized the Commedia dell'arte texts and scripts, considering them structures that are completely devoid of value, but as mentioned earlier, quoting the actor Mihai Mălaimare, the performing arts pros have a totally different perception. After two centuries of Commedia dell'arte, the remaining texts are extremely valuable due to their content, even if, as we have shown, they look simple when examined outside the context of the show, but they become greatly moving when they are highlighted by the actors' performance, by music, masks or costumes. And then "the *dell'arte* text, inseparable from the *dell'arte* spectacle, instantly gets that new dimension that projects it into another world, real and wondrous, which today the theatre struggles to regain: the world in which the spectator-actor communion is perfect."²⁰

Many authors remained at the level of giving theoretical directions on how an actor should prepare for a role, how to interpret a part, leaving behind extremely valuable theoretical works precisely due to that simplicity of expression that makes them easy to understand and to put into practice. An example in this sense are Cecchini Pier Maria's works (1563-1645), a *dell'arte*

¹⁸Some texts were written by the actors, who often transcribed the scripts of the plays in which they performed. These texts remained anonymous or have been lost and only their subject is known today.

¹⁹ *Ibidem*, p.25.

²⁰ Olga Mărculescu, *op. cit.*, p.9.

THEATRICAL COLLOQUIA

actor himself, performer of the Pantalone mask and director of the Accessi troupe.

Apart from the two comedies *Flaminia sclava*²¹ (*Flaminia enslaved*) and *The Betrayed Friend*²², he wrote two particularly valuable works on theatre theory: *The Fruit of Modern Comedies*²³ and *Discourse on the comic art and how to play well*.²⁴ These highly accessible texts come with a diversity of practical solutions rendered in a simple but colorful and amusing language. Upon reading and rereading them today, we could say that we discover in them a genuine arsenal of viable techniques and methods that convey to the written text the communicative attributes that are so beneficial to the Commedia dell'arte performance and which have educational value as well.

Music and dance – bridges between word and improvisation on Commedia dell'arte performances

Music and dance, highly entertaining by their nature, give the performance a note of freshness, dynamism and excitement. Transmitting emotions through voice, by speaking or singing, has always been the singer's major purpose and that is why music tends to be one of the main actors of the show. In dialogue with music and the spoken word, the human body in motion amplifies the emotional experience accomplishing that "totality" which the public expects to obtain. According to Lev Dodin, "singing and dancing dilate the breathing and thus enhance the feeling that, in turn, generates energy and ends up harmonizing the whole"²⁵, contributing with "what is missing in theatre, namely the harmony of rules."²⁶ Commedia dell'arte may be regarded in this light as a barometer of communication, the simplicity of the texts and of the scripts being compensated by improvisation on the one hand, and on the other by rhythms, music and dance, which are in permanent oscillation. Thus,

²¹ In original *Flaminia schiava*.

²² In original *L'amico tradito*.

²³ In original *I frutti delle modern commedie*.

²⁴ In original *Discorso sopra l'arte comica con il modo del ben recitar*.

²⁵ Lev Dodin, *Tineretul și Cântecul* (*The Young Generation and the Songs*) in *op.cit.*, p.113.

²⁶ *Ibidem*, p.113.

THEATRICAL COLLOQUIA

that which the text can not accomplish is taken over by the other elements of the show.

In Commedia dell'arte performances, music has benefited from the start from a series of favorable factors. First, we must remember that Commedia dell'arte and Italian folk music are closely connected. This is proved by a series of etchings and engravings, most of which reveal, alongside masks, a range of traditional musical instruments (lute, tambourine and flute). On the other hand, the cultural richness of Italian musical traditions famous and recognized worldwide is well established in all shows by performers who sing, dance and recite from the traditional Italian repertoire. In addition, the Italian language is colourful and melodious and replete with vowel sounds, which all brings charm of the show.

The true colour of the Comeddia dell'arte spectacle is rendered precisely by this symbiosis between singing, dancing, acrobatics and stage improvisation. The great themes of the genre, such as love, hunger or madness, spiced with the absurd but irresistible humor of the characters, are practically narrated by means of music, dance and vocal performance, the meeting between the arts involving the audience in a highly emotional and dynamic form of communication. This union of the arts rounds out and gives force to the performance. On the other hand, the marriage between the art of improvisation and the story told through music, dance, singing and acrobatics, has proved to be an effective formula, an actual practice tool necessary in the formation of an actor. In relation to this and without making any specific reference to the genre Commedia dell'arte, Lev Dodin deems that verbal expression, singing and dancing "are not practised by the actor in the hope of acquiring some technical skill to help them in their work on stage,"²⁷ but rather because this "is part of the general training of any actor."²⁸

If the element of community is an essential characteristic of Commedia dell'arte, of equal importance is the fact that to the 'spicyness' of the spectacle also contribute a full range of musical interludes sung in the group. For a successful harmonization every actor should master the art of singing, should

²⁷ *Ibidem*, p. 113.

²⁸ *Ibidem*, p. 113.

THEATRICAL COLLOQUIA

have good vocal aptitudes and a well developed sense of rhythm. Even though presumably each actor has a good vocal training and has interpretative qualities too, collective singing relies on certain strict rules pertaining to voice homogenization and synchronization.

A good example is the Group of the Infatuated, who, through the power of music, ranks recitation accompanied by voice and instrumental execution among other important elements in the show and in this way bestows on the spectacle a new emotional dimension. From an educational standpoint, the group interludes in Commedia dell'arte turn into a real form of practise in synchronization, singing, dance and acrobatics. In addition to the fact that the group interludes contribute to the improvement of the actor's distributive attention, they stimulate the actors' involvement in teamwork (group participation) and heighten their concentration ability.

In order to intensify the beauty of the show, the actor in Commedia dell'arte representations should master the techniques of body expression, should possess the vocal abilities specific to singing and speaking, and should be able to 'juggle' with them and be creative. In reference to singing and dancing, Marcel Bozonnet is convinced that "the actor can find in the combinaton of these two arts the equivalent of an extension, an intensification of the dramatic art: the body is less normal than it usually is, it is more dilated, more prepared for something other than natural expression."²⁹ The actor must be able to move imperceptibly from the spoken word to singing, dancing and acrobatics, without causing any fragmentation of his message. By practicing acting in Commedia dell'arte, the student or the actor has to resort to, and learn, a number of techniques that are specific to each and every form of art, and which, once they are internalized and are rigorously practised, can open to them the way to becoming what we call a *complete actor*.

Conclusions

²⁹ Marcel Bozonnet, *Recitatarcantando* in *De la vorbe la cantec*. Eseu colectiv reunit de George Banu (*From Speaking to Singing. A Collective Essay composed by George Banu*), Cluj Napoca, Koinonia Publishing House, 2012, p. 34.

THEATRICAL COLLOQUIA

Looking ahead beyond the present, perhaps the simplest answer regarding the future of the theatrical act is found in Ovidiu Drimba's concluding remarks at the end of the volume *Istoria Teatrului Universal (The History of Universal Theatre)*: "The future of theatre? The answer is found in its past."³⁰ Indeed, the twenty-five centuries that separate us from Aeschylus convincingly demonstrate that theatre has been sought after, esteemed and always adored by its public whenever it fulfilled their needs: to recommend thinking patterns and offer firm points of moral stability. Like in the past, today theatre does not suffer from an actual 'scarcity of audience'. By giving its audience the necessary spiritual nourishment it undertakes a noble cultural function."³¹

Commedia dell'arte, spectacle or spectacle – practice, part of the historical memory of theatre, is no exception and it will always find new forms and ways to capture the interest of the audience or to serve as an indispensable teaching aid in acting schools. Considering the fact that it succeeded in satisfying the tastes of a wide range of audience for over two hundred years, the Commedia dell'arte spectacle, having revitalised all the basic concepts of theatrical communication, can bring today a breath of fresh air. The directors' creativity that enables them to seize all the opportunities of the moment, the fact that it is a collective act of creation that reunites several arts and puts them in a perfect balance, these are strong enough reasons to make us contend that this genre will most certainly capture the viewer emotionally in the future too. On the other hand, the fact that it is often put on stage in acting schools as spectacle-practice, not only gives the actor in the making the opportunity to discover new forms of artistic expression, new techniques and training methods, but it also helps them to assess themselves.

In this way, a type of performance that does not rest on a text with artistic value can actually be a success formula, the significance of which comes exactly from the interference of various heterogeneous forms of artistic expression. "No other dramatic text except, perhaps, *Commedia dell'arte*, seems to make us feel so intensely the need to remember once more that *the*

³⁰ Ovidiu Drimba, op.cit., p. 311.

³¹ *Ibidem*, p. 311.

THEATRICAL COLLOQUIA

dramatic text can not be isolated from the *spectacle*, that it was written for a certain type of lighting, for a certain kind of music, a certain variety of movement, of costumes, for a specific type of voice, etc. To fully appreciate the *commedia dell'arte* text, more than any other text, we need be able to see, to hear and to feel the lines. And the result will be vastly disturbing and moving.”³²

Bibliography

- Banu, George, *De la vorbe la cântec (From Speaking to Singing)*, transl.: Ștefana Pop-Curșeu, Cluj -Napoca, Koinónia Publishing House, 2012.
- Drimba, Ovidiu, *Istoria Teatrului Universal (The History of Universal Theatre)*, București, Vestala Publishing House, 2008.
- Hobjilă, Angelica, *Comunicare, discurs, teatru. Delimitări teoretice și deschideri aplicative (Communication, Discourse, Theatre. Theoretical Frames and Applicative Perspectives)*, Iași, Institutul European, 2012.
- Hubert, Marie-Claude, *Marile teorii ale teatrului (Les grandes théories du théâtre)*, transl.: Doina Nicoleta Mitroiu, Iași, Institutul European, 2011.
- Mălaimare, Mihai, *Commedia dell'Arte – clipa astrală a teatrului universal (Commedia dell'Arte – the Sidereal Moment of the Universal Theatre)*, București, Tracus Arte Publishing House, 2011.
- Mărculescu, Olga, *Commedia dell'Arte*, București, Univers Publishing House, 1984.
- Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic (Structures and Composition Formulas of the Dramatic Text)*, Cluj Napoca, Eikon Publishing House, 2010.
- Patlanjoglu, Ludmila. *Teatrul încotro? Împreună sau împotriva teatrului (Theatre, where to? Together or against the Theatre?)*, Concept Review, UNATC Press, vol.6/nr.1/June, 2013.

³² Olga Mărculescu, in op. cit., p. 9.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0003

The Dialogue of Arts in Romanian Contemporary Drama

Laura BILIC•

Abstract: The beginning of the 21st century is characterized in Romania by the emerging of a new generation of playwrights. Numerous actors or people coming “off the stage” begin to write drama, so that the playwrights become authors of the texts played on the stage. Thus, the playwrights join a trend that is common in Europe, being part of a category named by Bruno Tackels “les écrivains de plateau” – the writers of the stage. Nowadays, we witness a change in the way the young artists view drama – they do not only want to change the way of writing and performing drama, but they also want to change the world they live in. The contemporary performance has gradually lost its specificity by blending itself with visual arts, dance, music, technology, becoming a project. In our modern society the artists do not look for something meant to last forever, so the work of art becomes a continuous work in progress. Therefore, a bridge is being shattered – the bridge between nowadays and posterity.

Key words: Romanian theater, directing, playwrighting.

According to DEX, 2009 edition, contemporary is an adjective that designates “a thing that exists or occurs nowadays; of actuality”. Drama is a profound, complex and vast term so that, when we refer to contemporary drama we have numerous points of view (angles) from which we can analyse the phenomenon: contemporary drama, staging, directing, acting, setting etc. Yet, is there any way of finding a contemporary drama philosophy? We are about to find this out by exemplifying this article on contemporary Romanian plays since this field remains a milestone in my academic research.

The beginning of the 21st century is characterized in Romania by the emerging of a new generation of playwrights. Numerous actors or people coming “off the stage” begin to write drama. Eugen Radu Wohl thinks that the playwrights of the 21st century “are more and more aware of the role of

• Lecturer PhD, Drama Department, George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

specialist that the playwright has to have while staging a play. The play gradually earns its own role of dramatic scaffolding, issue that cannot and should not be thought outside the stage”.

Therefore, the playwrights become authors of dramatic texts – a category that is encompassed by the contemporary trend that is common nowadays in Europe, becoming what Bruno Tackels names “les écrivains de plateau”, the writers of the stage. The well-known representatives of this trend are Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Pippo Delbono, Jan Fabre, François Tanguy.

The Belgian philosopher and playwright analyses numerous contemporary plays and highlights the changes that drama has undergone today: “What is common to all these playwrights is the refusal to build their performances on the scaffolding of a given text, written some time ago by somebody else. There is nothing coming from outside that interferes with the performance, everything arises from a type of creation that is done on the stage by all the members that are active in this process under the authority of an accepted leader. This leader wants and manages to assert himself/herself as an “author”, the undisputed master of the stage, the one that is responsible for all going on there and the writer of the stage”. George Banu thinks that the writers of the stage “reject the pattern of the solitary artist by choosing the typology of the federalist creator” – they “integrate the ideas of their partners in their work without abandoning the initial project. Thus, we witness the birth of another way of loving drama – one that is seen as a group activity, a method of handling multitudes, a work of art that encompasses the whole crew”.

In Romania, drama has been aligned to the European tendencies by the people belonging to dramAcum – Andreea Valean, Gianina Carbuariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu – the ones who have decided to give the floor to all the newcomers that believe to have something to say in this field of activity. However, dramAcum does not only discover new playwrights, but it also facilitates their activity on the stage. dramAcum has become a brand since it has stirred the interest of all the people involved in drama, including institutions, interest in the contemporary drama and the young playwrights. An example is “Mihai Eminescu” National Theatre of Timisoara which, from 2005, has been organizing The Romanian Drama Festival and The National

THEATRICAL COLLOQUIA

Contest of Romanian Drama with the purpose of promoting plays that have never been staged under any artistic form.

dramAcum and its founders have been involved in our social life not only theoretically by revolting in their plays and by helping various artists with well-known institutions, but also actively by getting involved in social actions and by supporting independent theatre companies. “Social Theatre”, founded by Radu Apostol, has co-ordinated between 2001-2005 the project “Home, a House for the Street Children”; this project has led to the performance “Home”, staged at “Ion Creanga” Theatre and the donations obtained from this have been used in buying a social apartment. Some other important projects are “Zeppelin” and “Dear Country, We Want Our Parents Back”; the former has been meant to introduce Acting classes to secondary school students especially in the communities that have integration problems while the latter has been meant to bring migration into the spotlight and to make people aware of the negative effects of the Romanian parents migration to the Western countries.

Radu Apostol is one of the founders of Replika Educational Theatre Centre, a form of theatre “in which the participants educate one another, favouring creativity, spontaneity, mutual respect, the exchange of ideas and questions in order to generate artistic approaches of collective representations.” Thus, Replika Theatre is exactly the kind of theatre described by Bruno Tackels and analysed by Geoge Banu that we have previously mentioned. One of the most important projects harboured by Replika Theatre is The Educational Art Platform that has as its purpose the exploration and pedagogical research of some themes that have high social and political relevance by means of performances, books, films, debates and theatre workshops.

As we could see, the purpose of the young artists expands beyond their desire to change the way drama is performed and written. In fact, they want to change the world they live in. Iulia Popovici considers that the purpose of drama nowadays belongs more to civic responsibilities than to artistic ones: “These contemporary performances are not only about the aesthetic trespassing of the limits of theatrical conventions, but also about a blunt way of expressing an ethical and assumed attitude towards the world we live in

THEATRICAL COLLOQUIA

here now. This is how far reinventing theatre goes”. Referring to the same issue, Gianina Carbuariu, director, playwright and member of *dramAcum* has declared to us in an online interview: “*dramAcum* is not urging the young artists to write well because *dramAcum* does not know what this means. We do not want plays that can be taken as a bulk, we do not want masterpieces that need no further polishing. *dramAcum* is based on the principle of growing up together with the director and the actors. I have encountered in the UK and the USA many playwrights that know how to write well since there are special courses and recipes meant for that, but these playwrights do not make it on the stage unless they have something to say, something *different*. Sometimes, the playwrights whose plays make it to the stage are chosen just because their works are not written well and because they have learnt how to write texts meant exclusively to the stage”.

The number of theatre artists increased and the flourishing of theatre companies has been an inevitable process. The first independent theatre company was founded in 1990 by Valera Seciu. Levant Theatre had its first performance on the stage on The National Theatre of Bucharest with *Hiring a Clown* by Matei Visniec, with Nicolae Scarlat as a director. Although Levant Theatre chose highly valuable texts, famous actors and won several important awards, its activity ended only after six years and four performances due to financial difficulties. Excelsior Theatre and The Mask Theatre were also founded in 1990; Excelsior was a company meant to stage performances for children and got to be under the authority of The City Hall while The Mask was a company founded by Mihai Malaimare, exclusively intended to rely its theatrical performances on gestures, pantomime and body expression.

The independent theatre companies that were founded in the 90s could not pass the test of time since they encountered financial difficulties; still, once this path has been threaded on, many followed. In 1996, Mihaela Sirbu founded No Boundaries Theatre, the critic Victor Scoradet coordinated The Ark Theatre while Voicu Radescu was the father of Monday Theatre at Green Hours. It is true that the majority of independent theatre companies is to be found in Bucharest (The Arts Theatre of Bucharest, By The Way Theatre, Coquette Theatre, Living room Theatre, Backstage Theatre, Logos Theatre etc), but there are some to be found in the country – in Targu-Mures Alina

THEATRICAL COLLOQUIA

Nelega founds DramFest foundation and sets the premises of Ariel Underground Theatre. In 2003 Theatre 74 comes into light and its main keywords were established by Nicu Mihoc – “direction. sense. way. principles. values. searching. openness. communication. alternative.”

At Cluj, in 2003, the director m.chris.nedeea wanted to promote local young creators and the latest tendencies in art, so he founded The Impossible Theatre, an editorial workshop “The Library of The Impossible Theatre” and the magazine ManInFest. In 2009, the independent artists of Cluj get together at The Brushes Factory, “a space that is specific to contemporary artistic production” and in 2014 they found The Reactor Association that has as a purpose the promoting of contemporary artistic drama and the personal development of young creators and actors by drama. “Ooops Theatre” comes into being at Timisoara in 2010, promoting performances that are “simple, direct and make-up free” while the actress Andreea Hulughiuc founds Electric Theatre in 2013 with the purpose of being not only a theatre, but also a cultural centre. The only independent theatre company in Iasi is “The Fixed Theatre” that is “a means that ensures a good development of the phenomenon (with no names artists and scarce props), an artistic act that is cool and that has its own contribution to the massive artistic potential that is still slumbering in Romania”.

In our nowadays theatre, owing to the rising number of independent artists, a new term has come into use: that is a performance maker – the person that could be the playwright, the director, the actor or/and the staging responsible. The performance maker is an active part in the rehearsals unless he is not one of the actors or the director himself. Therefore, the art of acting has undergone several changes – many texts are written especially for specific actors by making use of details from their personal lives, their real names, physical resemblances and even personal memories. A good example would be the play Sop the Tempo by Geanina Carbunariu, a play that has been made together with the actors involved in it – Rolando Matsangos, Paula Gherghe and Maria Obretin. As a consequence, we witness nowadays a theatre of the natural things that makes a purpose out of being not only educational or instructive, but also social.

THEATRICAL COLLOQUIA

Our nowadays theatre has also a therapeutic role. One of the main supporters of this trend is the director-playwright Vera Ion who started in 2009, together with the actor Sorin Poama, a project entitled Write about you, meant to give the floor to anybody who wants to change their personal histories into plays. Vera Ion and Sorin Poama have intended to convince the young people that their life stories could be interesting and could become a real play.

A project that is based on the same principle is A Diary of Romania, a multidisciplinary project initiated by the director Carmen Lidia Vidu who had the idea of mingling experimental movie with visual arts and theatre: "I want to see what a less touristic, less mediatized Romania looks like, I am interested in an average style of life, but not the life of average people, but educated people. Mingling the life of actors, the life behind the scene and the cities of Romania can offer us a special image and discourse that are both profound and easy to understand". A diary of Romania has generated up to now two episodes that were enacted in Sf. Gheorghe and Constanta, episodes that have been made into performances that have been described by the author as being "games of disclosures and secrets, photo samples of the lives of the six actors involved in the play, stories about origins, parents, grandparents, fear and patience, about being an actor, being a spectator, dreams, wonderings, love and patience, failures, breakups, solitude, breakdowns, shocks, confusions, money for the rent, children, being vulnerable and helpless, the temptation to flee and patience, losses, gains, revolts". In other words, those six actors have impersonated themselves. The question that crosses our minds is: what has happened to the character? Can theatre be performed without characters or any actor/artist/performer is a character in himself/herself?

As the title of this article implies, we acknowledge the relationship that has arisen amongst the various domains of the theatre, but we cannot help notice that this relationship has lessened the communication between Actor and Spectator. If a play becomes too personal there is a risk in having less and less spectators to have access to it. Therefore, we witness a paradox: the fact that theatre becomes so popular actually leads to its exclusiveness. We do not deny the therapeutic effects of the theatre that bares the inner self of creators, but uncovering is not a synonym of creating. Our own personal choice is to

THEATRICAL COLLOQUIA

look in ourselves in order to create characters rather than make characters out of ourselves.

The contemporary performance has gradually lost its specificity by blending itself with visual arts, dance, music, technology, becoming a project. In our modern society the artists do not look for something meant to last forever, so the work of art becomes a continuous work in progress. Therefore, a bridge is being shattered – the bridge between nowadays and posterity: "The wasting of aesthetic impulses in a temporary-contemporary, focusing on happening and performance, exclusively here and now for the exclusive use of those present here and now make critics useless. An art that writes on quick sands does not need archives, memory and systemic acknowledgement."

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0004

For a Phenomenology of the Interval in the Theatre performance. A Semiotic Analysis

Alin Daniel PIROȘCĂ•

Abstract: Theatre, in the notional complexity to be undertaken, updates and in this update it feels more pronounced the tendencies of increasing the performing spectrum. Writing about theatre inevitably leads you to set on something, on that attribute bringing the conviction that around its analysis the appreciative matters get interesting and reveal assumptions for future analysis.

The article we propose approaches theatre in the cardinal ambiguity of meanings, namely in what we call here interval. We assume an approximate delimitation of this range, balancing and improving the center-periphery relationship, and then establish ourselves to turn the performance itself into a phenomenon, with a double implication. Making a connection between the audience and the performance is not something new, but if the significance, the midpoint of this relationship is fractured in the process transmitter-receiver, can we not think of the possibility of the interval/range as a deconstruct refuge of meanings?

This paper asserts that if hiding the meaning becomes a phenomenon itself, it will be possible to read the performance by averaging this interval in which will be found, in the articulation of the public's reception, the association of the cultural and theatrical codes.

Key words: interval, phenomenology, meaning, performance, theatrical/cultural codes.

Any action in the context of a semiotic analysis may be subject to an ambivalent interpretation. This ambivalence is generated on the background of the relation between character, as the one that puts into action the text /

• The author is Asisstant PhD at the Faculty of Arts-Ovidius University of Constanta, holds a BA in Philosophy at the Faculty of Philosophy-University of Bucharest and a MA in Anthropology of Sacred Space at Ion Mincu University of Architecture and Urbanism of Bucharest.

THEATRICAL COLLOQUIA

game and goes through his play the meanings, and the actor – who is represented by the audience, the one who employs the meanings freed in its own conceptual apparatus in the view of a decoding and clarifying of the meaning.

The idea that we want to emphasize in this text has a double stake. First, we consider the theatre performance as a complex process, made from the ambivalence action-text and expressed in a semiotic analysis, in Anna Ubersfeld's words as "a totalizing semiotic practice"¹. The dependency relationship between text and action, in other words between dramatic speech and dramatic stage performance, conjugated in the active symbiosis of spectacular representation in the public mind, opens as an interval of analysis of the literal in all its adjacent aspects. Basically, behind the surface action of this overt representation that the audience perceives in the theatre performance, the text becomes a haven conducive to an interdisciplinary analysis (semiotic, pragmatic, semantic, theory of literary text, psycholinguistic, sociolinguistic). Even the text itself offers an interval (identifiable), and this interval postulates, in a playful manner, a number of attributes of literary fiction and social dynamics. What we advocate is that theatre can be analyzed in the quintessence of the text staged by action, and this quintessence is itself veiled by the metaphoric and subtle appearance that text involves in relation with non-speaking (gesture and corporality).

In an attempt to approximate, and why not locate geographically the interval we are talking about, we shall start from etymology. The interval involves a period, a distance, both observable and measurable, and also implies a continuation of what was already started. In these circumstances, the interval in the context of our discussion ranks a provisional refuge of decantation, releasing some words indicators. But the terminology of the theatre text or literature has a double implication at the level of reception. On the one hand we are dealing with an etymological implication, namely that we want to know the origin and the phonetic evolution of that term, and on the

¹ Apud. Daniela Roventă-Frumușani & Romain Gaudreault (ed.), *La sémiotique théâtrale. Pour connaître la science des signes*, Craiova, Meridian Foundation Publishing House, pp. 214-262.

THEATRICAL COLLOQUIA

other hand we have the opportunity to include its meaning and significance, and here semiotics and semantics come to help.

The theatre performance, in the conjugation we were talking about earlier, idea-action-text, can be analyzed as a remnant of authorial intention bound by the final result. The final form of the theatre performance is not something already given, a ready-made prepared for the audience, but the result of an improvement, a balancing of ideas or some type of compromise. It is this compromise that denotes the internalization of the subject upon himself. The text giving rise to the composition of the theatre play is not conceived as a theoretical object, subject to a possible scientific analysis, but is designed as a work of art, subject to interpretation. But beyond the imposition of an exercise of semiotic analysis of the theatre performance, we shall say that the experience of the absent interval in the theatre performance lies with the viewer's duty at the level of a reception subject itself to an introspective exercise.

But beyond this nuanced feature which implies a specific approach adjusted by the mechanisms of cognitive psychology, we shall remain within our hypothesis and we shall affirm the possibility of an interval in the theatre performance as an elucidation of a ready-made still unfinished. Since the utterance of the text in the performance to the public perception of the text conjugated with the action on the stage (produced by actors), the interval we refer to transgresses both public perception and the communication within the expected performance.

The transgression we allude to is a forward -to-return, while the audience of a theatre performance is designed in a double posture transceiver. Excluding the performances that deserve only to be read², the theatre performance in the ambivalence text-action enables the possibility of this transgression because of the possibility of receiving and transmitting the message together with feeling. We consider appropriate to put to question a function of a feeling in the theatre performance, a function that can be thought

² In this case we refer to assessing Daniela Roventă-Frumușani appreciation that Lorenzaccio is one of the rare examples of plays written to be read and not played. Daniela Roventă-Frumușani & Romain Gaudreault (ed.), *La sémiotique théâtrale. Pour connaître la science des signes*, Craiova, Meridian Foundation Publishing House, pp. 214-262.

THEATRICAL COLLOQUIA

of in terms of functionality and sentimental logic conjectural with the theatre performance.

What may favor the possibility of the affirmation of the interval in the theatre performance consists of the identification emphasizing of a refurbishment at the level of communication and the facts produced by the action on the stage. In order to detail this aspect, we shall make an analogy with a peripheral topic, but adjacent to our hypothesis, namely the aesthetic existence in Michel Foucault's work. To the end of his life, the French philosopher Michel Foucault made research on an aesthetic of existence, and in one of his interviews he said that "[...] the desire to be a moral issue, the search for an ethic of existence meant in antiquity an effort to affirm freedom and give your own life a certain form in which you could recognize yourself, to be recognized by others and in which posterity might find an example."³

There is here a nuance that we consider to be justifiable for our working hypothesis. For the Greeks, the idea of ethics was not necessary related to the idea of duty, but was assimilated especially as a virtue, and this one was represented by a form of life. But Foucault surprises a delicate phenomenon in the representation of this form of life itself for the antique Greeks. The subject itself was not a ready-made, but the object of an improvement of the subject with itself.

In the terms of this improvement, going back to the supposed existence of the interval, possible haven of metaphor and subtleness, we can configure a state of life of the theatre performance that offers the audience something more. This something more is the result of this improvement, of this negotiation of meaning between text-action and audience.

The subtleness we refer to lets space for a non-spoken, represented at the level of gesture and corporality that clarifies the meaning for the audience, but in the same time offers the signification of the audience emitted in the interval. No matter how much the gesture messages would be veiled, in this point considering so venturesome Michael Argyle's theory from his work

³ Apud. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, translated into Romanian by Bogdan Ghiu and Mircea Vasilescu, Rao Publishing House, București, 2008, p. 274.

THEATRICAL COLLOQUIA

Bodily Communication according to which the non-speaking language disposes of a larger primitiveness and directivity⁴, we affirm that the text has an extremely important part in the creation of a bond of meanings between performance and spectator.

Therefore, the theatre performance is not something already given, but it also has constitutes and levels of significance that the audience infers and intercepts. But this interception goes over the profoundness of a subtleness of text that the public is compelled (if not even forced) to solve. The intention of the public conjugates with its intuition to solve what the actor omitted to convey, replacing the message-word with the expressions emphasized by the actor's gesture and body. But even the non-speaking language is subject to the same subtleness, as the form that the actor embodies with his gestures, cannot be thought as a ready-made under any circumstances. The action of gestures assumes an intrinsic standing, for it is subject to an implicit decoding, contextualized, but linked with the text.

Before the action of gestures, which *is to produce*, the text is first imported, it is subtly introduced in action in order to be then emitted in the area of interval of the performance. From here, the phenomenon itself is born, the central peripheral of the performance which brings the spectator closer to the meaning(s).

The public is put almost every time in the situation to search. From the significant theatre (Brecht), in which the finale addresses to the audience in a mute manner a "search for the exit!", it reveals the idea of a theatre of consciousness that puts the public in the place of a psychologist meant to produce an act of consciousness (of the audience) upon unconsciousness (which dominates the stage).⁵

We can think of the preparation of the public to decipher the signs in terms of a relation which expects to happen, to become possible. And exactly this possibility leaves space to establishing this interval that brings together

⁴ Apud. Vera Pantea, *Teatrul contemporan în căutarea unui nou centru al semnificării* (The Contemporary Theatre in the Search of a New Center of Signification) http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta5/acta5_pantea.pdf

⁵ See the article signed by Crin Teodorescu, *Roland Barthes and theatrical semiotics in Theater magazine*, XV No. 1, January 1970, pp. 23-27.

THEATRICAL COLLOQUIA

the empty space of the possible signs. The participation to the creation of the theatre performance belongs in equal measure to actors and public, but beyond this symbiosis able to generate force, distributed a posteriori at the level of meaning, the theatre performance succeeds to create its own space, and exactly this space is decanted such as an absent interval. And in regard to a supposed configuration of this space, we could say that this space might be full with all the meanings that the public can receive once with the performing of the performance, but in the same time it could appear as an empty space which waits to obtain meaning(s).

At one moment in time, Roland Barthes created a theatrical moral, this one being equal to attributing to each spectacular behavior a functional part, and this function would be intellectual, more than plastic or emotional.⁶ Or in the communication, or union between the meaning of the creative act and its exteriority, the spectacular intervenes as a fragmentation of the conveying of meaning from stage to public. Temptation, in the context of the semiotics of theatre, challenges the public in the exhaustive deciphering of each spectacular element, but this challenge is in a certain manner a conscious non-challenge of the public in the adventure of decoding meanings.

Regardless of drama in the contemporary theatre, we are dealing with an inflation of signs and an amplification of the expressing regime. We identify this state of fact, in what concerns ourselves, in the modality of juxtaposed perception (and from this dissolute cause) between the social gesture to which vibrates the intention of disclosing of the public and the semiotic scheme that tempts the same public. The component of the performance, going back to Barthes' affirmations, must be an argument, and the public must identify the entire interfering process that makes up the argument. That is why the intellectual function of the spectacular must not be smothered by some parasite functions (theory of logical truth, aestheticism), it owns a strong semantic value. That is why the spectacular goes up to surface in its double manifestation – so, the theatre performance must be seen and read.

⁶ *Ibidem*, p.25.

THEATRICAL COLLOQUIA

But could we detach from this complex territory of the theatre performance, which favors the semiotic analysis, the simple gesture and the expressive corporality as pure significations, namely, without a possible second signification? An answer to this question would bring nearer the justified reason for reading the performance. The text always assimilates easier than the other theatre *codes* that the performance owns. The reading and decoding of theatre in a text obeys the rules of structure, the language favoring in this case the meaning. But the action of gesture and corporality gives the public the possibility to emit the significations in the interval, offering a fertile territory for a phenomenological analysis. Throwing exhaustively upon understanding, the signs that gesture and body offer to the public stop themselves in this interval from where they expect to be caught, namely disclosed, understood.

All these lead to the idea that the performance transgresses the territories of a supposed bipartite intimacy: on the one hand, an intimacy of the public, assimilating the reactions of the spectator in the phenomenality which is expressed by the performance, and on the other hand, an intimacy of the action in its complexity, which restrains and offers permanently the performance of the actors. Bringing into performance the permanence of a *double* (meaning, action, character), the performance interiorizes the last meaning which is freed to the public, challenging it in the process of understanding everything that happens on stage in the proximity of the interval.

We have to keep in mind the fact that the interval, subject to a regime of phenomenological analysis, brings closer and distances equivocally the relation spectator-performance. First of all, because the spectator “premeditates” the decryption of the meanings expressed in the performance, approximating at the level of his understanding, the enhancement/depreciation of meaning between the cultural codes and the theatre codes. The fact that “everything becomes sign in a theatre representation”, as Tadeusz Kowzan⁷

⁷ „Tout devient signe dans une représentation théâtrale.” – Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Warszawa, Editions Scientifiques de Pologne, Paris, Editions La Haye, 1975, p. 176.

THEATRICAL COLLOQUIA

said, involves the spectator in defining and justifying a phenomenological analysis with the action that performs in front of him. But even this analysis supports the gauge of a comprehensible random effort. The public may know some cultural codes and even this knowledge implies a subjective experience. In what concerns the performance, it expresses a real intention of being unique in meaning, in other words, at the end of the performance the public should understand *something*. But it is exactly this *something*, definable but difficult in nuance, that indicates the interval we are referring to. The rest of meaning which is to be completed after the performance has its origin in this interval. Nothing can escape this interpretation that the spectator operates in the phenomenological analysis of the performance, but the origin of the meanings which are to be brought close to the level of its understanding locates, in the meaning of a conceptual range, in the interval.

The postulation of the semantic status of theatre, returning to Barthes' analysis criteria, leads to the understanding of theatre in cognitive terms, not only in emotional terms as the old tradition got us used to. Thus it goes to a particular type of theatre, *fonde* in Barthes' terms, so a theatre which is neither pathetic nor rational.⁹

The justification of theatre in cognitive terms implies a particular sort of analysis that the spectator has to do a priori and a posteriori. And in this ontological duality, the question of the interval appears again and configures a geography for localization. *Before* and *after* the performance, the spectator "breaks" the codes of interpretation, abandoning in the interval the remaining meanings, all these being deciphered next according to the associative interaction between the theatre codes and cultural codes.

The possibility of the existence of this interval asks a question regardless of receiving gesture and corporality. If in regard to the performance played in the ambivalence action-text the reading is done in the cognitive context, the deciphering being made function of the associative valences between the cultural codes and the theatre codes, the non-speaking transfers the rhythmic and harmonious communication to the performance.¹⁰ Though this new code eliminates the artificiality of the articulated language, trying to impose the illusion of a total communication, the meanings of gesture and corporality are emitted in the particular phenomenality by the rhythmic linking

THEATRICAL COLLOQUIA

of the character to itself and the implication of a third in this relation, this third being the public. Thus generated, this tripartite relation postulates the agreement between expression and significance.

Concluding, Barthes' affirmation expressed in the limit of the theatre approached in semiotic terms, seems to be eloquent: "What is theatre? A sort of cybernetic machine. In stand-by, this machine is hidden behind a curtain. But when it is disclosed, it starts to send you a series of messages. These messages evidentiate themselves by the fact that they are simultaneous and still they have a different rhythm; in such point of the performance you get in the same time six or seven pieces of information (from the sets, costumes, lights, the place of the actors, their gestures and mimicry, words). But some pieces of information still remain (it is the case of the sets), while others change (words, gestures); so, we deal with a true informational polyphony, and this is drama/theatre, a density of signs (this reported to the literary monody and putting aside the problem of cinematography) [...]. Every representation is a semantic act extremely dense: the comparison between code and game (namely between language and speaking), nature (analogic, symbolic, conventional) of the theatre sign, significant variations of this sign, bond constraints, denotation and connotation of the message, all these fundamental problems of semiology are present in the theatre; we can even say that theatre constitutes a privileged object of semiology, since its system is apparently original (polyphonic) compared to that of language (which is linear)." ¹¹

Bibliography

- Argyle, Michael, *Bodily Communication*, New York, International Universities Press, Inc., 1997
Aslan, Odette, *L'art du théâtre*, Paris, Editions Seghers, 1967
Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, translated into Romanian by Smaranda Bădiliță, București, Humanitas Publishing House 1995
David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, translated into Romanian by Doina Lică, Timișoara, Amarcord Publishing House, 2002

THEATRICAL COLLOQUIA

Esslin, Martin, *Reflections. Essays on Modern Theatre*, New York, Garden City, Doubleday & Comp., Inc., 1969

Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, translated into Romanian by Bogdan Ghiu and Mircea Vasilescu, Rao Publishing House, București, 2008

Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, volumul I, translated into Romanian by Elisabeth Axmann-Mocanu and Bucur Stănescu, preface by Titus Mocanu, București, Meridiane Publishing House, 1977

Kowzan, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Warszawa, Editions Scientifiques de Pologne, Paris, Editions La Haye, 1975

Winkin, Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, nouvelle édition, Paris, Editions du Seuil, 2000

Web source

Vera Pântea-*Teatrul contemporan în căutarea unui nou centru al semnificării* în http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta5/acta5_pantea.pdf, pp. 168-169, accessed 10.04.2017, 14:38.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0005

Dialogue of Arts in the Contemporary Theatre. The Rhetoric of Expression in Plastic Arts and in Performing Arts

Răzvan Constantin CARATĂNASE*

Abstract: In the plastic art and not only, colors have significant functions with regard to the perception or even to the symbolism of temperament. In many cultures on various geographical coordinates, the reception and the interpretation of colors is taken into consideration only when they are dynamically distinguished. Various types of expression that make us access various levels of perception, of rhetoric, of candidness, of sensation etc. Looking retrospectively on this empathic theory, generations of estheticians struggled with a large amount of pseudo-problems. This plea over expression (be it facial or gestural) in the context of plastic art or of theatrical art has a particular significance and, of course, it steadies both the receptor and the artist. We see nevertheless that, in the day-to-day life, the expression has a primary, unequivocal sense, and above all one takes into consideration the way in which a plastic artist and an actor treat and interpret reality. Let us not forget that the main attributes of communication are the expressive features. The expressive quality presents a real platform that rises the interest of a plastic artist or actor, because it allows him to grasp and to understand his own experience, which does nothing but contribute to the formal configurative that he will draw up.

Key words: Fine Arts, Performing Art, Expresion, Perceptible, Symbolism.

“He was walking with his hands crossed behind him, with his shoulders drawn down and tense, with his shoulder blades almost united; he looked like a partridge young, fried and served on a piece of toast. It seemed that only his neck was advancing, and his whole body got its impulse from his chest.”¹

As an exercise of imagination, we will work with this quotation, which we will project into a plastic frame, or even into a theatrical one, and we will get a cluster of expressive and obvious characteristics submitting our attention to the register of image motion. In other words, we observe the way of

* Associated Lecturer, PhD, Ovidius University in Constanța

THEATRICAL COLLOQUIA

expression by the sum of the movements given, but, at the same time, it manifests in a similar manner in the context of picture shapes. We draw your attention on a determinant factor, the one that the expressive characteristics result only when we focus our attention on the motion of images.

Otherwise, the multitude of distinguished qualities have a generic appearance, for instance: we meet the attribute of pettiness, greenish, roundness, or even diligence, - all these materialized in individual circumstances, but they spread a certain level of experiences and in no way a particular experimentation. In another order of ideas, we can create an exercise of imagination referring to the meaning of the dynamics in the performing arts – by observing the strain, the intertwining, the flexibility, the swinging, or even the solidness – some generalized elements, but this time they are no longer enclosed by the vision itself. The characteristics of the dynamics may be considered to be structural, such as, for instance: in the vision, in the concretization of a group of sounds, or maybe even in the palpable receptivity. All these qualities lay out and categorize the functioning of the human mind.²

In the plastic art and not only, colors have significant functions with regard to the perception or even to the symbolism of temperament. In many cultures on various geographical coordinates, the reception and the interpretation of colors is taken into consideration only when they are dynamically distinguished. Various types of expression that make us access various levels of perception, of rhetoric, of candidness, of sensation etc. Rudolf Arnheim mentions that “we define the expression by the ways of animate or inanimate behavior disclosed by the dynamic appearance of the perceptual objects or phenomena.”³

The expression in plastic arts and/or in the performing arts from a historic perspective or even in the contemporary landscape must be differentiated on an extended area, or on a reduced one, by the filter of perceptibility and, respectively, of esthetics. If we consider at a lower level those elements that are currently destined to it, then we will start from the supposition that in the absence of expression we will be given a cognitive background that can also be expressed. What can be “read” on the physiognomy or even the gestures of a person reflects what is going on inside such a person, in the state of mind that s/he is transmitting. For instance, we

THEATRICAL COLLOQUIA

know that the elements of nature, such as stone, wood, clouds etc., which are expressionless elements of nature, we will be able to speak about expression only in the figurative manner, by comparison to the human features.

We know for sure that an expression of a face or of a certain gesture may play an indispensable role in a theatrical play or in a visual art work. In order to understand the role of facial expressions and gestures we shall take an example from our daily life: when a dog and his master are trying to establish their relationship, it is at the same time antagonistic and reciprocal – and how else than by an uninterrupted interpretation of the companion's external behavior, having a total control over his own behavior. That is what we may consider a significant victory, if we consider the fact that the master or the dog only sees a combination of muscles, a sum of movements in various directions. Of course, we will wonder what kind of link is being created between the physical and the psychological description, which on the other hand do not present a comprehensible profile? In the end, why should we become sad when we see a sad face or why are we touched by beatitude when we meet an ecstatic physiognomy?⁴

In another order of ideas, we remind the reader that, starting from the 18th century, an extremely interesting phenomenon developed more and more, such as the recognition by the type of facial expression. Plastic art signals an ample series of individual portraits, but also ensembles of portraits in various compositions, and in that sense we can mention one of the most illustrious painters, Francisco Goya (1746-1828), who left us the famous phrase “The sleep of reason produces monsters”⁵, an artist about whom the famous writer Ernest Miller Hemingway (1899-1961) affirmed, after having seen one of his paintings, that “on each of these faces, Goya imprinted the contempt that he feels for them. You must be a genius to persuade the king of the contrary, who is too stupid to notice that the painter of the Court condemns him in the eyes of the whole world.”⁶

The attention given to facial expression does not occur only in plastic arts and in the art of gestures, but also in other fields, such as literature, for instance Johann Kaspar Lavater (1741-1801), in his work bearing a tinge of amusement *Physiognomic Fragments for the Promotion of Knowledge and the Love of Mankind*. The philosopher George Berkeley (1685-1753), or Charles

THEATRICAL COLLOQUIA

Darwin (1809-1882) were as well among the protagonists of some remarkable essays on this topic.

Further on, in support of our plea we will try to see through the filter of *associationnisme*, and here Theodor Lipps (1851-1914) distinguishes an expression which usually includes forces in action. Otherwise, in order to clarify the meaning of the author's postulate, we will underline the fact that it is intended to orient us and at the same time to justify the reason why we identify expression in the inanimate matter. To the continuation of this associationist theory of thought we will bring up a noble example, worthy to be taken into consideration – here, Arnheim revealed his consideration about the temple columns. He claims that when we direct our gaze towards the columns, we will already know from a previous experience that they achieve mechanical pressure and counterpressure. Also by an exercise of imagination, we can transfer ourselves in the stead of the columns and we could feel how those forces act upon and inside our bodies. By a projection of our own kinesthetic sensations on the bearing poles, both the relevant pressures and the stresses remembered from memory will tend to stimulate responses in other parts of the consciousness as well. He evokes the fact that “When I project my wishes and forces onto nature, I do that also with the way that such wishes and forces make me feel, that is, I project my pride, my courage, my tenacity, my agility, my self-assurance, my calm self-contentedness. Only in that way my empathy with nature may really become an esthetic empathy.”⁷

Thus, either we speak of a state that we illustrate in a two-dimensional format, or when one plays a role on stage, we must observe which type of expression coincides with such a state of mind that we want to reproduce. One can usually perceive how one is determined by the other, but the expression cannot be perceived as directly as the shape or the color, says Arnheim.

Looking retrospectively on this empathic theory, generations of estheticians struggled with a large amount of pseudo-problems. Questions that imprinted human conscience, such as: do feelings exteriorize in the images of plastic artists or in the sounds emitted by actors that they created, or are such feelings expressed only when a person looks at the work or listens to the interpreted pole? Does the plastic artist or the actor necessarily have to be in a

THEATRICAL COLLOQUIA

state of lethargy to be able to create the painting or the role? In order to be able to emanate “emotion” does one have to be under its power?

This can be taken as a presupposition on the one hand, but, on the other hand, we can admit that we identify a visual expression in any thing or phenomenon with a certain logistics. Rudolf Arnheim gave a few examples: “A steep rock, a willow tree, the colors of sunset, the cracks in a wall, a falling leaf, a flowing spring, even a simple line or color, or the dance of an abstract form on a cinema screen have as much expressivity as the human body and they can help the artist equally well.”⁸

It is true that, on the one hand, the human body can help him better, because it is in itself an extremely sophisticated conformation, but it is equally difficult to minimize the bodily functions in a context of reduction and establishment of the simplicity of shape and dynamics which is on the other hand really an expression with a prominent visual impact. We should also mention that there is a charge of non-visual associations.

It is worth going forward with an extremely suggestive example: Van Gogh had created, at some time, two drawings – the first was entitled “Sadness” and it illustrated a female nude sitting with her head between her arms, and the second drawing represented a few leafless trees, with gnarled roots. Subsequently, the artist sent a letter to his brother Theo, in which he told him that he intended to express the same feeling in both cases, and he claimed that “adhering to the ground in a convulsive and passionate manner, and nevertheless being half-way uprooted by the storm. I wanted to express something from the fight for life of that pale and thin feminine figure, as in the black, twisted, and gnarled roots.”⁹ In a short plastic comment, we will facilitate the conception over the roots that lead, to a certain extent, to abstractization, but we will point out as well that those almost abstractized roots will capacitate the beholder’s perception, and the message suggests a hegemonic regime with regard to the fiduciary drawing. We will conclude that both in plastic arts and in the performing arts, the human body is not considered to be the easiest, the most comprehensible or malleable, but it is thought to be redundant in view of the materialization of the visual expression.

In contemporary times, in the plastic arts and theatre respectively, the priority of physiognomy features still holds valid, and this should not come as

THEATRICAL COLLOQUIA

a surprise. To complement things, this time from a psychological perspective, we will affirm that the human senses are not recording and storing instruments working in the background. Psychology defines them as being forwarded by the organism as complementary methods for the responses to the environment, and the organism itself is directly interested in the sum of forces acting in the environment at the three levels: their place, power, and orientation. On the other hand, the forces are repugnant or with a profitable stake, and their determinant is the effect which actually has a contributive role and a decision-making factor in which we call expression.¹⁰

This plea over expression (be it facial or gestural) in the context of plastic art or of theatrical art has a particular significance and, of course, it steadies both the receptor and the artist. We see nevertheless that, in the day-to-day life, the expression has a primary, unequivocal sense, and above all one takes into consideration the way in which a plastic artist and an actor treat and interpret reality. Let us not forget that the main attributes of communication are the expressive features. The expressive quality presents a real platform that rises the interest of a plastic artist or actor, because it allows him to grasp and to understand his own experience, which does nothing but contribute to the formal configurative that he will draw up.¹¹

We maintain the registry of apology for expression in the artistic ambiance, we slightly move the debate on to an educational niche, of course, with vocational direction. As far as the artistic education is concerned, both with regard to the plastic arts and performing arts, and not only, it is imperiously necessary to pay attention to the way in which we train the students in arts and how we can show them the way to the evaluation and evolution of their sensitivity considering such characteristics and their initiation in the context of labeling expression as a guiding dogma for each pencil line or hachure, for each painting gesture, for each move made on stage etc. We mention nevertheless the fact that there are academic teaching staff with high professional formation who apply such methods. It is true that there is also a segment of students who get sudden emotions where they not only do not progress, but are really under the sign of refutation. From immemorial times and until the present day, we know that a student draws after a model, while he is requested to rigorously stabilize the positioning, the proportion,

THEATRICAL COLLOQUIA

the realization of the contour lines starting from the relative points of shape building, volumetric solution, hachure and, finally, by a visual grammar acquired with time, expressivity is emitted. Categorically, the student must centralize their attention on the distinctive notes in the repertoire of the technique and geometry of the model or even of the object perceived by the student. In contemporary times, more often than not the young artist catalogs the model, the object, the free theme as being enclosed in a configuration of masses, of plans, but also of orientations – therefore, we are again in the presence of the technic-geometric binome. This kind of lesson or teaching is based on preferential precepts, which are often met in mathematics, including in the natural sciences, and in no case in the spontaneous vision, although it is sometimes taught in that manner as well.

In what follows we shall plead for the symbolism of shape and not the achievement proper, but here it is worth mentioning that within a lesson about how something should be drawn and what value is subsequently attributed to it, both for a plastic artist and for someone who does not have such status of creator, a simple circle is not just a continuous curve line which touches all the points located at an equal distance from the center, but it is in fact a vigorous, consolidated, compact element. From the moment the student realizes that circularity is not the same thing as roundness, they are able to make that drawing which includes from the start a structural order or a logistics under the patronage of the essential concept of expression of a thing. That is how roundness acquires the value of artistic expression, and circularity is governed by the technical-geometrical solution subordinated to reasoning. As an exercise of imagination, we will stop for a moment at the artificial focus on simplistic shapes, but also on the given colors, which affect the student's situation of not being able to choose a certain configuration from the ample palette of configurations, equally plausible and viable. It is in fact a topic that reaches the dimension of expressivity and it consequently may serve the ideal proposed in the identification of shapes.¹²

Another relevant point is the registry of symbolism in an artistic context and we will propose for debate all the aptitudes of the perceptive faculty, which have a general aspect – in one way or the other, we perceive the blueness in any blue spot or the velocity in any object rushing into space.

THEATRICAL COLLOQUIA

One can say the same thing in the case of expression. We imagine seeing on stage an act that presents us a mother who is guiding the first steps of her baby, so we will observe tenderness as a basic characteristic incarnated in a particular circumstance and, therefore, it can be considered as a sequence that symbolizes sensitivity, tenderness, and finesse. It is etched in our mind that the term “expression” is directly linked to the “symbol”, with which actually it shares a mutual regime. We catalog this example as one of maximum relevance, because the prerogative of expressing or symbolizing an object or even a phenomenon in general lines by aid of private images is achieved both by formal conformation and by the given subject, only if it appears.¹³

One should nevertheless underline the fact that, with artists in general, the more they have a cluster of artistic experiences subordinated to the perceptual platform, the more the latter tends to be hazier. One can see therefore how symbolism may acquire another value and is outside the subject. On the one hand, in the interpretation of Sigmund Freud it can be inventoried as having a heteroclite content, far from the way we perceive symbolism in art. “He treats symbolism not as a relation between a concrete image and an abstract idea, but rather as a relation between equally concrete objects, such as a dagger and a falus.”¹⁴ It should be understood that all the references to organs and to functions of the human body are vital for our mind, and they succeed in making a universal creation by aid of art.

For example, when we examine the primordial themes of imaging, predominantly the concept of creativity is manifested by the visual impact and continues by making up the compositional dimension, while we analyze the details. There is no doubt the compositional structure reveals the oscillating and cinematic themes of storytelling. The visual sense not only will record the entity of energy delivered, but more often than not it will reconstitute in our minds a real configuration of efforts, and understanding an external thing will be outrun by the impact on the beholder. “The forces characterizing the significance of the narration come to life in the spectator’s mind and produce that kind of active participation that distinguish the artistic experience from the passive reception of information.”¹⁵

We will conclude by admitting that we do not know what will happen in the future, maybe we can just make up some frames in our imagination,

THEATRICAL COLLOQUIA

maybe we can speculate a certain type of expression. No artistic trend, no movement, no style means the *summum* of the art. We will never be able to say that the Renaissance is better than the Antiquity, or that Rococo is stronger than the Baroque, or that Romanticism is more complex than Realism, or Cubism is more analytical than Futurism, or that Impressionism is more pictorial than Expressionism, or that Figurative is more correct than the Abstract, or the modern age as compared to contemporaneity and so on – none of the above can be said that it is the acme of art. Each of them is correct in its way, and each of them is a point of view, it is as looking at a mountain all around it, at ground level and from the sky, from different angles, but it is still the same mountain.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0006

The Symbolism of Light in the Play *Lait* by Magdalena Barile

Irina DABIJA•

Abstract: Magdalena Barile is a young, but already appreciated and well known playwright, some of her work being translated and performed outside Italy. Her play *Lait* was played in Italy and then translated and played in England. The symbolism of light, heralded *since* the title, marks the whole text which can be interpreted as a metaphor of talent, of the creative energy we all possess in various degrees and shapes. Sometimes it is so pronounced it is hard to disguise, some other times it is so flimsy, it is almost unrecognisable. The purpose it is put to and the way it is used make the real difference.

Key words: Magdalena Barile, *Lait*, text analysis.

Magdalena Barile is a young, but accomplished Italian playwright. She was born on November 19, 1978; she went to *classic* highschool and then to Paolo Grassi Drama Academy – playwriting - which she graduated in 2001. She currently lives in Milan and works as text writer for the Swiss Italian Television and collaborates in the writing of a range of drama and comedy programmes for the Italian television: *Albero Azzurro* for Rai due, *Camera Cafè* for Italia uno and *Bye Bye Cinderella* for La 5.

As a playwright, her texts prove originality and are favourably appraised by the audience and the *critique*. They have been played in many private theatres and by many theatrical companies, among which Accademia degli Artefatti of Rome, Animanera of Milan, as well as Charioteer Theatre in Scotland, which are known for their experimental and contemporary bias. She is a drama teacher at Paolo Grassi Academy and Holden School in Torino.

About the playwright's trade, the author asserted: "Speaking from experience, writing for the theatre is different from writing television or film

• PhD, First degree Teacher at Palatul Copiilor Iași, Associated Professor at the Al. I. Cuza University of Iași, Faculty of Economy and Business Administration.

THEATRICAL COLLOQUIA

scripts, being a more intimate process and for me personally, extremely enticing/seductive. This happens because playwriting is done with a view to the presence of the bodies within and without the stage. Opting for a minor territory, which is not necessarily endeared by the commercial logic, the play becomes itself a political gesture: colonising the mental and non-mental spaces, the design and the search for words and actions, all are subjected to the potentiality of a genuine exchange, of a correspondence between the play-maker and the one who enjoys it. On the stage, as in real life, things happen all the time: the playwright's job is to decide on the side of reality or on the side of fiction in order to tell new stories, which sometimes happen to resemble life.”¹

Barile had her debut in 2006 with the play *Manuel&Miranda*, performed the same year at the Litta Theatre in Milan. The next play was *In tumulto* played in 2008, *Piombo* in 2009, *Lait* in 2009, followed by a new play each year. Her play *Lait* was translated in English in 2014 with the title *Light Killer* and was played in the Edinburgh Festival Fringe and a year later at Piccolo theatre Melato studio in Milan. Of her latest plays, we are mentioning here *One Day* (2010), *Lait* (2011), *Fine Famiglia* (2011), *Senza Famiglia* (2012), *Piombo* (2013), *La Moda e la Morte* (2014), *Il Migliore dei mondi possibili*, inspired by Voltaire's *Candide* (2015). She also wrote the text *Raffiche* - together with Luca Scarlini- for the Motus company, inspired by Jean Genet's *Splendid*. The public and the critics' appreciation led to the translation of her texts in English, French, German, Catalan, Swedish and Russian.

One of her most well-known and acclaimed plays is *Lait o delle potenzialità luminose del corpo umano (Light or On the Luminous Potentialities of the Human Body)*. The introduction presents the experiment of an American scientist, Arthur Aron, who has proved that two complete strangers could fall in love if they follow a certain course of answering 36 questions. At the end of the experiment, if successful, the interlocutor will become radiant to your perception. Moreover, if the

¹ <http://www.fabulamundi.eu>

THEATRICAL COLLOQUIA

love is mutual, both will become radiant. *Lait* explores a series of exercises and the dynamics of the human aura: what lights is, what brings it to life, what makes it go out. In the Introduction, light seems to be equivalent with love, more precisely with a light in the eye of the beholder which modifies reality. Frank Weigand wrote that in *Lait* we witness an extreme distancing from reality, a view that is supported by the author herself.

There are four characters, Mikail and Calda, the two luminants, and Lait Killer 1 and 2, the light-killers. The plot is set in an unspecified time and space. It begins with an excerpt from Francois Truffaut's *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock* where in a short dialogue between the two, Hitchcock is explaining how he managed to draw the audience's attention on the milk glass in the scene in which Cary Grant is climbing the stairs, by focusing a light on it. The interaction of light with matter is thus introduced in the zone of creation, the creative process, the performance.

The play then continues with Mikail's monologue telling about his meeting with Greco, the one who has become his sponsor because of the former's capacity to illuminate. The theme of light is present everywhere, even in small details, as for example in their meeting in front of a beverage vendor, where they start speaking about light starting from a Coca Cola Light can. Greco intuitively Mikail's capacity to illuminate and invites him to come live with him in exchange for his luminous presence in a role in one of his plays. The soliloquy continues with Mikail's thoughts on his decision to control his light-production; on Greco's project for Mikail to illuminate his work, a sort of Cappella Sistina, but in ironical mode; on the moments spent with Greco when the latter comes over to his room, all these scattered with light-control exercises. The character Greco seems to embody another kind of matter than Cary Grant's milk that takes advantage of and thus spoils the elemental purity of light - the economic, commercial kind - but which, at the same time, is unavoidable in the coming to life of a work of art.

There follows Calda's soliloquy, a girl who can herself illuminate. Unlike Mikail, Calda illuminates effortlessly, sometimes too much and so profusely that she needs to stay on her own to be able to quench her light. The companionship of people makes her illuminate, while loneliness scares her.

THEATRICAL COLLOQUIA

She frequently experiences nightmares and for safety she needs another person's presence close by. In one of these nights she turns up at Mikail's door and they meet. It is the beginning of their relationship, a relationship that Calda wants more personal, closer on all levels, but which Mikail sees as only professional. The exercises of illumination that they do together, trying to reproduce La Pieta, bring them together eventually. But in spite of all her efforts, Calda does not manage to persuade Mikail to leave his room.

In Barile's play, light could be a metaphor of a creative energy all humans are endowed with and the two protagonists represent two of the most frequent hypotheses: Mikail, who feels and knows he has something special to offer, but does not feel comfortable to share his gift and makes up for it with harder work: he represents that category who only succeeds by hard work; and Calda, with a name suggestive of warming light, who is a solar person with profuse talent, who does not need much effort to produce it, but who, on the other hand, is addicted to human contact, even though prolonged exposure puts her in a state of over-heating and consumes her. Her way of going out is by being left on her own. The problem is loneliness makes her panic.

Greco is omnipresent and absent at the same time in that he does not appear onstage, but is mentioned by the other characters all the time. He epitomizes people without the gift of creation, but who are part of the art industry – critics, curators, promoters etc – or even the postmodern creator who often produces questionable art. He is here the provider of decent living in exchange for the free use of Mikail's gift. Some, like Mikail, see his offer as a rescuing hand for a good life, others, like Calda, are harder to buy. They have the intuition of *what their gift is worth*, but are not as happy to give it up.

Light in the play stands for talent, creative energy, of everything that is special and unique in us. Sometimes it is as strong as a blaze, consuming even the producer; some other times it is only a spark that needs to be kindled and maintained by effort, work, perseverance; sometimes it does not exist, or it has gone extinct, as with the Light-killers, the characters who have nothing good and beautiful and want to destroy the good and the beautiful – the light – all around them. The Light-killers are a grotesque presence in the play and provide an *intermezzo*, a welcome rhythm rupture to diminish the tension.

THEATRICAL COLLOQUIA

The play is extremely rich in meanings and satisfying in this respect for both director and readers, giving the freedom to choose our own interpretation according to experience and propensity: we could identify with Calda, the talented, but people-dependent and suffering; we could be Mikail, the less talented, but hard-working and ambitious; we could identify with Greco, the seemingly giftless mecena, who uses the others but is also important in today's art world.

Bibliography

<http://www.ateatro.it/webzine>
<http://bellevillelascuola.com/corso-di-drammaturgia/>
<http://www.domusweb.it>
<http://www.titivillus.it/>
<http://www.fabulamundi.eu>

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0007

Beckett and Joyce. Dialectical Reciprocity

Alexandra BANDAC*

Abstract: Beckett's literary beginnings are undoubtedly linked to his friendship and worship of James Joyce, his fellow Irishman, also established in Paris, whose literary work he enjoys and thoroughly studies. There are many similarities between James Joyce's work and Samuel Beckett's, taking into account the fact that the latter has been, in his youth, a sort of literary apprentice, their friendship being one of the main reasons in the dialectical study of their creations. What interests us most is the critical aligning of some fractures from their writings, in order to find the junction of themes and structure, the way in which Beckett takes Joyce's leitmotivs and transforms them, filtering them into personal marks of his style.

Although Beckett detaches himself, in a way, from the influence of his master, by adopting French as his primary language of creation, but also by channeling his efforts into playwright, instead of prose, there are recurrences from Joyce now and then, especially in his late writings. Theoretical studies emphasize a common preoccupation for *limit* in their maturity works, perceived as a climax of the author's experience with his work.

That is to say these Irishmen's creations are, in a way, complementary, becoming proof of the literary transgression of the first half of the XXth century, from the canonized form and structure of realism, existentialism or naturalism, to a personal and free way of seeing the world, materialized into postmodernism.

Key words: Samuel Beckett, James Joyce, theatre, *Worstward Ho*, *Finnegans's Wake*, limit, absurd, postmodernism

James Augustine Aloysius Joyce is one of the foremost figures in literature in the XXth century. Born in Dublin, on the 2nd of February 1882, the young Joyce will astonish his contemporaries through his intellectual-artistic numerous skills, remarking himself not only in literature, but also in music, especially in the first part of his life. Although he comes from a middleclass family, this Dubliner succeeds in spacing himself from the highly unstable background of his childhood (an alcoholic father, a certain catholic

* PhD candidate George Enescu National University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

education, the chaos of a distorted affection received from his parent, caused by his numerous love affairs), becoming one of the most capable students from O'Connell School and later from University College in Dublin, where he takes English, French and Italian classes. Also during his college years he will have begun working on the novel *Stephen Hero*, which will later become *A Portrait of the Artist as a Young Man*, novel which shall establish, alongside the autobiographical coordinate, the premises of modern-avant-garde literature, by relativizing the author's perspective over his own creation. Also, in this creation one can perceive the primary contours of the Joycean style, in other words, the *stream of consciousness* and the *interior monologue*, stylistic marks in his works. Of course, his literary mastery is at its peak in *Ulysses*, novel which follows the life of Stephen Dedalus during eighteen hours, in a Dublin monographed by Joyce to the utmost detail, regardless of the fact that the Irishman had been living for some time in Paris. In the eighteen chapters of the book, following the banality and, in the same time, the exceptional life of Stephen, Joyce mocks episodes from *The Odyssey*, conjuring, in the same time, central themes from these units, representing arts, scientific branches or human organs. Also, the narration follows a different literary technique in every unit, debunking the act of creation.

Aside from *Ulysses*, Joyce surprises his readers through his maturity work, *Finnegan's Wake*, one of his most famous and, unfortunately, unread literary works. Because of the hermetic language, abundant in neologisms, lexical inventions of the author, archaisms and dialectical expressions, the message is somewhat difficult to perceive. Also, *Finnegan's Wake* presents a non-narrative structure, with oneiric insertions and mythological fractions, creating a high-flown experimental work which has incited, over the years, literary critics.

There are many similarities between the work of James Joyce and that of Samuel Beckett, if we think that the latter has been, in his youth, his apprentice and close collaborator, their friendship remaining one of the foremost arguments in the dialectical study of their creations. But what interests most in the critical confrontation of some textual fractions from their works is the *junction* of themes and structure, the way in which Beckett takes over and filters the leitmotifs recurrent in Joyce's texts. Beyond the literary

THEATRICAL COLLOQUIA

interdependence of Joyce and Beckett, one may invoke a particular influence of the author of *Ulysses* on the young Samuel, especially if one takes into consideration a certain similarity in their lives: excellent student, religious rebellion, the incapacity of adapting to academic teaching, the Parisian “refuge”, in the cultural capital of Europe in the first half of the XXth century, attending avant-garde circles, including important artists of the time, such as Ezra Pound or T.S. Eliot. These coincidences, as well as the Irish nationality, shall undoubtedly contribute to the artistic molding of Beckett and, we dare say, Joyce because, apart from their collaboration, or the motif of their quarrel – Lucia Joyce’s crush on young Samuel, the meeting of these two intellectuals means for Beckett a search for his own artistic identity, haunts his work and, in the same time, offers it a nationality – the Irish one.

Beckett’s literary beginning is linked to Joyce’s friendship and collaboration, whose work he worships and studies closely.

Beckett meets Joyce in 1928, when the already famous Irishman asks his young conational, who had recently left from Trinity College, to write an essay about the themes in his latest text, linking it to Italian literature; *Dante...Bruno. Vico...Joyce* becomes a thorough analysis not only of the literary capabilities of Joyce, but also of the stylistic concerns of Beckett. The influence of *Ulysses*’s author on Beckett is one of the predilect subjects in critical studies. Beyond their reciprocal admiration and friendship, one remarks a certain congruence of their opera. In *Beginnagains Wake! Joyce and Beckett at the Limits of Late Style*, Ryan Marrinan talks about a similarity of perception of these two writers’ books, especially when reading their late texts. Considering *Finnegan’s Wake* and *Worstward Ho* as landmarks, the American critic underlines, in a dialectical study of these texts, the supra-theme of *limit*, perceived as a climax of the author’s experience regarding his opera: “First of all, lateness means extremity, which introduces the idea of limit. Joyce and Beckett, as they confront the limits of human capabilities and existence, in general, discover the limits of knowing.”¹ This implies the necessity of existence of the whole artistic universe of the author before one

¹ Ryan Marrinan – *Beginnagains Wake! Joyce and Beckett at the Limits of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, p. 35.

THEATRICAL COLLOQUIA

can discuss a style of a certain existential theme, contained and refracted over the whole opera. Because these maturity writings of the Irishmen reflect their whole artistic demarches of each and, paradoxically, of the other. Even though Beckett, in a bold emancipation from his “tutor” tried to distance himself from the work of Joyce, by adopting French as his literary language, in his late texts, he comes back to the themes abundant in Joyce’s literature. Of course, these themes are fed to the reader through a rough filter, in the antipole of *Ulysses*’ author: “Joyce, in Beckett’s opinion, was getting to a certain ‘omniscience and omnipotence as an artist. I work with impotence, with ignorance.’ Impotence and ignorance are, for Beckett, an aesthetic of error and loss.”²

That is to say, regardless of the different *style*, Joyce opting for a thorough knowledge of his content, aiming for omniscience, Beckett being cryptical, closed, with caduceus meanings which evaporate before finishing reading a sentence, their creations tangentially meet, especially in the end of their careers, foreshadowing limit and, also, universality, because: “the repetitions form *Finnegan’s Wake* and *Worstward Ho* become a ritual of objectified pain. [...] These late works mourn themselves and their repetitive styles alleviate the pain from their author’s disappearance.”³

One may argue that Beckett, in a certain way, has always been writing about limit, stylized into art, regarded as a stimulant of being. His characters, even if we speak about his debut short prose, his French novels or his maturity theatre plays, are always linked by an apparent lack of goal, lost in a ridiculous space, having absurd preoccupations, such as preparing a sandwich following precise obsessive-compulsive rituals (*Dante and the Lobster*), or sucking in mathematical order small stones found on the beach (*Molloy*), or useless frolics, while proliferating existential philosophy regarding life and death (*Waiting for Godot*). However, the heroes of Beckettian texts give the impression that they are preparing for an ultimate task, betrayed by their scrupulosity of small, perfect gestures, a routine which almost translates into philosophy, contouring a limit-situation, meant to change the cursivity of their

² Katherine Weiss – *The Plays of Samuel Beckett*, Bloomsbury, Methuen Drama, London, 2013, p. 45.

³ Ryan Marrinan – *Beginnagains Wake! Joyce and Beckett at the Limits of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, p. 67.

THEATRICAL COLLOQUIA

tedious lives. But all the interior fuss of the characters is useless, because the cheese bought from the grocer is not stinky enough, Molloy's travel loses its meaning and Godot never shows up. These heroes or anti-heroes, as some critics call them, never seem to touch limit, and chronicals of the time, after the debut of Samuel Beckett as playwright, underline especially this lack of action, an innovation hard to stomach by his contemporaries. Philip Hope-Wallace, for example, notes in his review of *Waiting for Godot*, played at Arts Theatre, directed by Peter Hall (premiered in 1955, on the 3rd of August, the first staging in English of the play): "The play, if about anything, is ostensibly about two tramps who spend the two acts, two evenings long, under a tree on a bit of waste ground 'waiting for Godot' [...] The play bored some people acutely. Others found it a witty and poetic conundrum. [...] It is *good* to find that plays once dubbed 'incomprehensible and pretentious' can still get a staging."⁴ Obviously, the transgression of Beckettian themes into theatre language means an exposure lacking imperceptibly of his artistic view of the world and his proffering of resemantizing the idea of theatrical, of theatre language and scenic sign cannot but create controversy. Again, we reach a similarity with Joyce, because when *Ulysses* appeared, Joyce too was puzzling his readers. We catch a part of dr. Joseph Collins' review from 1922: "A few intuitive, sensitive visionaries may understand and comprehend *Ulysses*, James Joyce's new and mammoth volume, without going through a course of training or instruction, but the average intelligent reader will glean little or nothing from it – even from careful perusal, one might properly say study, of it – save bewilderment and a sense of disgust. It should be companioned with a key and a glossary like the Berlitz books. Then the attentive and diligent reader would eventually get some comprehension of Mr. Joyce's message."⁵ Paralleling these two references, one may observe these authors' predilection to a sinuous, difficult approach of literary content. However, there is a distinctive difference between the creations of these authors, which we have already underlined: Beckett had a rough style, words becoming, sometimes, theatrical signs – when discussing his plays, whilst Joyce works with the

⁴ Philip Hope-Wallace – *Two Evenings with Two Tramps*, The Guardian, 5.09.1955.

⁵ Joseph Collins – *James Joyce's Amazing Chronicle*, The New York Times, 22.05.1922.

THEATRICAL COLLOQUIA

stream of consciousness, an ideologically cascade tangling the reader into an emotional lure. This tendency appears in Joyce's texts since *A Portrait of The Artist as a Young Man*, when the agglomeration of thought and sensations of Stephen Dedalus creates the impression of a chaotic existence for the reader.

One may observe a similar process in Beckett's novels, when the apparently endless spread of thoughts reminds the reader of Joyce's method, but, detaching himself from his mentor, Beckett dynamites the intellect of his characters. Not only they do not possess a precise goal, wandering absurdly through neutral sceneries, but also their thoughts seem to be borrowed, broken echoes of classical texts or Bible truncated references. By dismantling this coordinate of humanity – the rationality, by linking it to perishability, by tracing its obvious limits, Beckett succeeds in creating a new approach to artistic writing, contouring, discreetly, the poetic art contained by each and every one of his texts.

Octavian Saiu remarked the huge difference between Beckett's novel, tributary to Joyce, and his theatre, which cannot be "fit" anywhere, strange, absconse, even genius. The intertextuality of Beckettian theatre is somewhat irrelevant, in Saiu's opinion, when interpreting the message of his plays, because the resonance with Shakespeare, The Bible or philosophic ideas are so filtered that they lose the initial meaning. We dare to disagree, because the sole presence of these truncated references, an exercise acquired from Joyce, proves an echo of Beckett's novel into his theatre.

One may argue, therefore, that Joyce's craftsmanship resides in the perfect organization and detail of the human mind, following Freudian psychoanalysis, whilst Beckett refers to the inverted method, by depicting everything that incites and surrounds the human mind. His characters seem to lack psychology and solely exist, without obvious biographies, lacking useless and inefficient genealogies. That is to say Beckett's and Joyce's operas are complementary, their texts marking the transgression of literature in the first half of the XXth century, from the harshness of realism, existentialism or naturalism to contouring an original view of the post-modern world. The receiver is no longer an inert participant to the process of creation, he becomes active, he is required to react, to inform himself. A pertinent comment is made by Beckett himself, regarding this concern, in the essay about Joyce: "if you

THEATRICAL COLLOQUIA

don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other. This rapid skimming and absorption of the scant cream of sense is made possible by what I may call a continuous process of copious intellectual salivation. The form that is an arbitrary and independent phenomenon can fulfil no higher function than that of stimulus for a tertiary or quaternary conditioned reflex of dribbling comprehension.”⁶

This rebellion spirit characterizes Beckett's whole creation. If in *Ulysses*, Joyce is preoccupied by time and space, depicting everything in minute detail as to create the verosimilitude of Dublin, Beckett opts for an apparent omission of the exact time in his plays and to a neutrality of space. The gestures of his wanderers, whether referring to Didi and Gogo or Molloy or Belacqua, shrewdly differ from day to day, night to night, and their spatial perception is somewhat defective. Plainness, apparently banality, everything seems to be governed by a greyscale passing of today, resembling yesterday, possibly tomorrow. Romul Munteanu stated the existence of a circular time, in the case of *Waiting for Godot*, underlining Beckett's striking detachment from Aristotle's time, mathematically traced between the limits of chronological moments; the second act replays, almost identically, the first act, time becomes: “a still present, a sum of now, capable of dilating itself, absorbing the past and also the future which is mistaken in most of his tragic farces with nothingness.”⁷

What Beckett owes to Joyce is the minute attention for the objects which populate the barren universe of his characters. There never is a random object in his plays and, later, in his short plays, the butaphoric economy will serve an important part. These visual elements contour, after all, his characters, and the relationship of his heroes with their objects becomes a clue to the message contained. Of course, when it comes to the radio and television plays, Beckett filters into annihilation the presence of these acting “props”, his

⁶ Samuel Beckett – *Dante...Bruno...Joyce*, essay about *Work In Progress*.

⁷ Romul Munteanu – *The Tragic Farce. A Compared Poetic of the Theatre of the Absurd*, Ed. Pro Humanitate, Bucharest, 1997 (tr.n.), p. 34.

THEATRICAL COLLOQUIA

request for a non-stanislavskian approach being a well-known fact. If in *Happy Days* there suddenly appeared an umbrella, a Brownie, a nail file, a small mirror, Winnie's handbag, the character's relationship with the objects standing for her "biography", in *Play*, a television script from 1963, the characters M, W1, W1 sit on stools, their lines being triggered by focusing the light on each character. The light stands for props, the stools necessary for the performance being unimportant, as they provide support for the stillness of the actors, who must concentrate on the neutrality of their speech. Also relevant, *Not I* is a short theatre text which presents a mouth reciting an apparently incoherent soliloquy, being seconded by a hooded shadow in dark clothes. One may observe a transition in Beckett's approach to objects, especially when analyzing his plays and scripts. He filters into nothingness not only the word, but also the speaker, giving a thorough insight on his original view of the world.

Coming back to Marrinan's assertions about the late creations of these two Irishmen, we remember: "As in *Finnegan's Wake*, it is impossible to fully understand *Worstward Ho* as a whole, because, as a whole, it doesn't have a beginning or an ending. It is a process and by trying to explain it, we distort the process of reception."⁸ So one can assume that, although different from a stylistic point of view, these texts transmit, in a way, the same message to the receiver. If in *Finnegan's Wake* Joyce distorts the Irish funeral traditions, the story becoming difficult to untangle, unless the reader studies Irish folklore, Beckett's text seems a lacunar experience without characters, action or purpose. Starting with the almost untranslatable "on", *Worstward Ho* has dynamited critical perception since its first edition in 1983: "Whether the title of this most recent novel, or novella, can be elicited from the earlier writings must be left to the specialist to find out. What cannot be denied is that Beckett has lighted upon a spectacular banner headline, which summons up other associations and, in doing so, achieves a querulous irony. *Worstward Ho* – the title puts us in mind of Charles Kingsley's stirring adventure yarn, and perhaps of Kipling's boarding-school, model for *Stalky and Co.* Shorn of the

⁸ Ryan Marrinan – *Beginnagains Wake! Joyce and Beckett at the Limits of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, p. 112.

THEATRICAL COLLOQUIA

exclamation-mark which gives a stirring emphasis to the Victorian adventure story (and the name of the Victorian school), *Worstward Ho* is the signal for an implosion of fictional matter.”⁹

This late text of Beckett changes the reader’s relation with the creation, but also the author’s ratio to his own product. Annihilating the character, the action and the artistic demarche creates almost philosophical assertions, on given themes. The meaning, as Marrinan also suggests, is difficult to encounter, if linking it to a certain theme, main theme etc., because *Worstward Ho* is and isn’t, at the same time, an invitation to dialogue. The conclusions arise before imaginative proposals of concepts such as a body, a mind or a thought, which might be the premises of a potential story. Even in the first part of the text there is a lure for the reader: “Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again. Till sick for good. Throw up for good. Go for good. Where neither for good. Good and all.”¹⁰ The whole text unravels definitions and assumptions of concepts and afterwards, it denies them or annihilates them by a pseudo-logic procedure of a voided rationality, exactly by exploiting the meaning until it is finally meaningless. The text ends (or, according to Marinnan’s analysis, it doesn’t end) with “Enough: suddenly it's enough. Suddenly they are all far away: no movement and suddenly they are all far away, all least: three pins seen through one pinhole, in the dimmest dim. Vasts separate them. They are at the bounds of the boundless void, from where they will go no farther (for best or worse no farther). Nohow will they be less. Nohow worse. Nohow naught. Nohow on. Said nohow on.

I have said ‘nohow’ on.”¹¹

There is a certain similarity with another Beckettian text, *The Unnamable*, where the final phrase contains the same idealized urge of a character who finds himself at the end of his road: “I’ll go on. You must say the words, as long as there are any – until they find me, until they say me. (Strange pain, strange sin!) You must go on. Perhaps it’s done already. Perhaps

⁹ Stephen Barn – *London Review of Books*, vol. 5, 16.01.1983, pp.17-18.

¹⁰ Samuel Beckett – *Worstward Ho*, *Beckett Short No. 4.*, ed. Grove Press, New York, 1983, p. 2.

¹¹ Idem, p.47.

THEATRICAL COLLOQUIA

they have said me already. Perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens my story. (That would surprise me, if it opens.)

It will be I? It will be the silence, where I am? I don't know. I'll never know: in the silence you don't know.

You must go on.

I can't go on.

I'll go on."¹²

There is an almost obsessive recurrence of this procedure of annihilating rationality through over-detailing the concept which, similar to a word repeated until exhaustion, loses its meaning. It becomes a form without essence, a useless carcase incapable of containing anything but a mere collection of sounds. In a similar way, we are disconcerted by Joyce's creation, who, in *Finnegan's Wake*, sums up allusions and word play which, apart from the erudite specialist in his opera, is inaccessible to the reader. Translating this text is a failure from the beginning, because Joyce's language is, for the most part, an invention. Naturally, the effect is paradoxical: "Even though we cannot fully understand *Finnegan's Wake* and *Worstward Ho*, we can understand that we, as beings defined by language, are telescoped."¹³ Marinnan's idea is simple, yet ingenious; Beckett and Joyce succeed, through antagonistic means, to dismantle the language, one by over-crowding the meaning and by enriching it with intelligent polyphonies, the other by creating a void of the meaning. This new perspective on language is defining for the XXth century, because, as the critic states, we are beings of the word and by demolishing it, the effect surprises a demolished relationship of the human spirit with the universe, a continuous rebellion which questions the role of the individual, arts' capacity of meaning something, beyond mimetic reflection and limited comprehension of the world.

The congruence and the dichotomy of these two authors may trigger an intriguing theoretical study. However, what interests us is that after

¹² Samuel Beckett – *The Unnamable*, edited by Steven Connor, ed. Faber and Faber, London, 2012, p. 130.

¹³ Ryan Marrinan – *Beginnagains Wake! Joyce and Beckett at the Limits of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007, p. 120.

THEATRICAL COLLOQUIA

comparing and contrasting their texts, we found that the *effect* of their literature on the reader/receiver is strikingly the same. Paradoxically, the Beckettian encounter of a text without style, independent from its creator and existing by itself, requires a thorough understanding and study of Beckett's whole opera and of his mentors, in order to reveal the hidden meaning of his creations.

Bibliography

Critical biography:

Hugli, Anton; Lubcke, Paul – *Philosophy in the XXth Century*, vol.1, trad. Gheorghe Pascu, Andrei Apostol, Cristian Lupu, ed. ALL Educațional, București, 2008;

Knowlson, James – *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, ed. Grove Press, New York, 1997;

Marrinan, Ryan – *Beginnagains Wake! Joyce and Beckett at the Limits of Late Style*, Princeton University, New Jersey, 2007;

Munteanu, Romul – *The Tragic Farce. A Compared Poetic of the Theatre of the Absurd*, ed. Pro Humanitate, București, 1997;

Rusu, Anca-Maria – *The Concentric Circles of the Theatre of the Absurd*, ed. Timpul, Iași, 1999;

Saiu, Octavian – *Beckett. As It Is*, vol. 3, ed. Paideia, București, 2009;

Saiu, Octavian – *In Search of the Lost Space*, ed. Nemira, București, 2008;

Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George – *The Art of Theatre*, ed. Nemira, București, 2004;

Weiss, Katherine – *The Plays of Samuel Beckett*, Bloomsbury, Methuen Drama, London, 2013;

Writings:

Beckett, Samuel – *Waiting for Godot. Eleutheria. Endgame*, tr. Gellu Naum și Irina Mavrodin, ed. Curtea Veche, București, 2007;

Beckett, Samuel – *Dante...Bruno.Vico...Joyce*, essay about *Work In Progress*;

Beckett, Samuel – *Molloy*, tr. Gabriela și Constantin Abăluță, prefață de Romul Munteanu, ed. Univers, București, 1990;

THEATRICAL COLLOQUIA

Beckett, Samuel – *The Unnamable*, edited by Steven Connor, ed. Faber and Faber, London, 2012;

Beckett, Samuel – *Worstward Ho*, *Beckett Short No.4.*, ed. Grove Press, New York, 1983;

Copleston, Friedrich – *The History of Philosophy*, vol.1 *Greece and Rome*, tr. Ștefan Dominic Georgescu și Dragoș Roșca, ed. ALL, București, 2008;

Periodicals

Barn, Stephen – *London Review of Books*, vol.5, nr 11., 16 iunie 1983, pg. 17-18;

Collins, Joseph – *James Joyce's Amazing Chronicle*, *The New York Times*, 22 mai 1922, tr.n.;

Hope-Wallace, Philip – *Two Evenings with Two Tramps*, *The Guardian*, 5 august 1955, tr.n.;

Secolul XX – nr 10,11,12/1985 – *Samuel Beckett. Art as a Limit Experience*, *Synthesis Magazine* edited by Writer's Union, Bucharest, 1985.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0008

Mihail Sebastian and the Intimist Writings. From Theatricality to the Illusion of Reality

Tiberius VASINIUC*

Abstract: Writing his work, Sebastian had to confront a world thrown into history in the making, being forced *to see* what was happening around him, namely to privilege the sight and the *entelechy* which it animates. We almost dare to say that only in this manner – through a terrible aggression against the sight – Sebastian had the possibility to reflect, in his intimist writings, the contingent reality, for himself and for the others, with minimal styling effects. On the other hand, Sebastian's texts reveal a purely phenomenological intention of the author. Thus, the author is no longer using the pen to fill with meaning a state of the facts or to transform everyday fiction into a significant dramatic discourse. In his case, the emphasis is on a continuous present and on the ontological message of the ideas, we would say, on the message which was freed from constraints of the past or future aspirations. Thus, Sebastian gives the events total freedom to express themselves – *to utter themselves!* –, with all the risks and the mortifying consequences of the decision taken. Sometimes the author reaches hidden humour areas, such as the one practiced by Pirandello.

Key words: Mihail Sebastian, theatricality, journal, ethics.

Mihail Sebastian was included by the majority of literary historians at the forefront of the so-called Generation '27, along with Mircea Eliade, Eugène Ionesco, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Ionel Jianu and Mihail Polihroniade. Following the Spanish model¹, Mircea Eliade was the one who – through a cycle of twelve program-articles published in *The Word (Cuvântul)*, in 1927, and somewhat emphatically entitled *Spiritual*

* Actor at the National Theatre Tîrgu-Mureş, BA and MA in the field of Performing Arts, PhD student in Theatre Studies, researches in the field of the Aesthetics and History of Romanian Theatre.

¹ In itself, Generation '27 is compared by Alexandra Laignel-Lavastine to the nonconformist groups *Ordre nouveau* and *Esprit* from 1930s France. V. Cioran, *Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului. Trei intelectuali români în vârtoarea secolului*, translated from French by Irina Mavrodin, EST-Samuel Tastet Éditeur, Bucharest, 2004, p. 33.

THEATRICAL COLLOQUIA

Itinerary – will inaugurate “experientialism” (a term invoked for the first time by Mihail Ilovici), the egotist current of the new generation, and will urge all those impregnated by such a belief to fructify the chasm separating them from previous generations, thus fulfilling, in the opinion of the future historian of religions, a spiritual destiny. And even if later some of the top intellectuals of the epoch will assert themselves in the counter current of the “Itinerary” ideas – among them appearing Șerban Cioculescu, the one who classified Eliade’s “spiritualism” as an imposture, “a painful discharge of instincts, inverted in mysticism spasms”² –, Generation ’27 will continue to attract contenders or at least admirers, despite the irrationalism which characterized it: “The Young Generation phenomenon appears today as one of the most prominent cultural and political phenomena from the period between the two wars in Romania. Cultural, because it reunites the most talented and most original spirits from a country which – however backward and stiffened upon a xenophobic nationalism – experiences an intense creative effervescence.”³

From ethics to culture or about the moral shortcomings

Being unable to stand aside, Sebastian responded to the attacks coming from all sides with the suppleness of elevated spirits, as though desiring to challenge the ideological deviations of those whose moral and cultural options he had supported until then. How could we possibly understand the acceptance of writing a preface to the diary-novel *For Two Thousand Years (De două mii de ani)* (1934) by Nae Ionescu and hence the torture provoked by the future Legionary Movement ideologue’s allegations lacking any moral respect?!⁴

² Șerban Cioculescu, *Între ortodoxie și spiritualitate*, in: Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I: *Itinerariu spiritual; Scriitori către un provincial; Destinul culturii românești*, Editura Roza Vînturilor, Bucharest, 1990, p. 73. Mihail Sebastian himself ceased, after 1934 – the year *The Word (Cuvântul)* has stopped appearing –, to publish political articles in order to support the anti-democratic ideas of his mentor, Nae Ionescu.

³ Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionescu*, p. 36.

⁴ Nae Ionescu states: “Are you, Iosef Hechter a man from Brăila’s Danube? No. But a Jew from Brăila’s Danube. [...] Iosef Hechter you are sick. You are substantially sick because you can only suffer; and because your suffering is clogged.” – Nae Ionescu, *Prefață*, in Mihail Sebastian, *Opere*, vol. I. *Proză*, edition coordinated by Mihaela Constantinescu-Podocea, text chosen and established, notes, comments and versions [by] Mihaela

THEATRICAL COLLOQUIA

And if the Professor, sided with the extreme right, was twisting philosophical arguments for the party's interests (arguments undertaken, in Tudor Vianu's view, from Oswald Spengler⁵) and the theological ones, having the desire to justify the fate of Jews in an apodictic manner, Sebastian could not abandon his position of moral verticality and the ideas he believed in, even if this led to losing confessions for him; an example is giving the "good for printing" to a text (preface) that wronged and humiliated him. But this, in reality, proves to be the effect of an attitude adopted early, from a possible impulse of self-preservation: "Indifference, neutrality, the refuse to be revolted or to approve, this is the best of attitudes. I am old enough [sic!] for having learned at least that much."⁶

Of course, being unable to surrender to passivity and indifference, Sebastian will respond to his detractors with a deeply ethical essay-novel, *How I Became a Hooligan* (*Cum am devenit huligan*) (1935), demonstrating – once again – a singular lucidity and humane position, that have raised him above the social and political events of his epoch and determined him to reprehend any kind of nationalism. It is the moment of radical change of opinion and of probing the path travelled from 1927 to 1934 (the year of publishing the novel *For Two Thousand Years* (*De două mii de ani*)), by perceiving the failures and the difficulty of choosing a new road. Nevertheless, without attempting indifference, what has deepened the author's fears did not regard his person (i.e. existence viewed in its singularity, using the Jewish symbols, the renegade status, etc.), as much as the destiny of an entire society mutilated by the radical doctrines of the European extreme-right, in whose traps he had fallen himself for a while.

It is surprising that many of the theses invoked by the Legionnaire ideologies have flowed over a large part of the intellectuals from "Criterion", a group constituted in 1932, but strongly rooted in the previous years' literary

Constantinescu-Podoccea și Oana Safta, Preface by Eugen Simion, Fundația Națională pentru Știință și Artă Publishing-House, Bucharest, 2011, pp. 1201, 1214.

⁵ See in: Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, cared for by Gabriela Omăt, foreword and notes by Leon Volovici, translations by Alina Skultéty, second edition, revised, Bucharest, Humanitas Publishing-House, 2016, p. 46.

⁶ *Ibid*, p. 34.

THEATRICAL COLLOQUIA

entourages, where Sebastian was also remarked. Unjustly, however, only he had to feel the effects of the collapse in the political chaos and of the undignified manner in which *the others* have redefined the notions of freedom, responsibility, and justice. However, it is surprising, from a writer with such combative determination, to receive statements full of scepticism, the obsessive resuming of the idea of failure, the lack of confidence in future justice, whatever it may be, human or divine. Working with the data of self-fiction, where “the word is only a failed formula and an arbitrary experience”⁷, Sebastian has secured ascendancy to an environment built on the structure of life “accidents”, even if, through autobiographical confessions, there is an agreement between the fictional data and the existent reference points that no one can doubt.⁸

Among those won over by the wave of extremism – and of an anti-Semitism to which he tried, in *For Two Thousand Years (De două mii de ani)*, to find the “metaphysical essence” through a *stream of consciousness*⁹ discourse – Sebastian remarks on Mircea Eliade, fearing the collapse of a friendship that once seemed unconditional to both of them: “He also [Mircea Eliade – AN] has a naive way of becoming aggravated, of raising his voice, in order to launch, without a smile even, the extravagant things he finds out in the town, in the editorial office of *The Times (Vremea)* [right nationalist magazine, with a strong nationalist accent, where numerous personalities of the times have collaborated during the time period 1928-1944¹⁰ – AN], in the editorial office of *The Word (Cuvântul)* [which has become officious of the Iron Guard – AN]. Will I lose Mircea for that much? Can I forget all that is

⁷ Mihail Sebastian, “Proust simbolist?”, in: *Cuvântul*, IV, no. 1076, 22 April 1928, p. 2. V. *Ibid*, in *Opere*, vol. III. *Publicistică (1926-1929)*, edition coordinated by Mihaela Constantinescu-Podocea, text chosen and established, notes, comments and versions [by] Mihaela Constantinescu-Podocea, Oana Safta and Petruș Costea, Fundația Națională pentru Știință și Artă Publishing-House, Bucharest, 2013, p. 217.

⁸ See, in this respect, Matei Călinescu, *Un fel de jurnal (1973-1981)*, Humanitas Publishing-House, Bucharest, 2016, p. 64: “Any fiction is ultimately autobiographical (Valéry went further in saying that any theory is autobiography). Any autobiography is ultimately fiction.”

⁹ Cf. Melvin J. Frieman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, Yale University Press, New Haven, 1955.

¹⁰ V. I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, third edition, Institutul Cultural Român Publishing-House, Bucharest, 2004, pp. 758-759.

THEATRICAL COLLOQUIA

exceptional in him, his generosity, his strength of living, his humanity, his love, all that is young, childish, and honest in him? I do not know.”¹¹

From the perspective of traditional humanists – Max Scheler, Nicolai Hartman etc. – ethics would assert itself as *creative movement*, as feeling, but, paradoxically, outside the existential debate. Or, at a time when “the spirit of the time” enjoyed more and more followers or supporters, Sebastian changes the “spinning centre” of his literary creation, turning his attention towards the horizon of *existence* salvation and rediscovering the profound meaning of life. Once again, accepting the principle of non-commitment, he treated posterity as an imminence that he has the duty to address closely, and the present as a fiction hastening to invade the real world.

In *Minima moralia*, Andrei Pleșu considers ethical judgment different from the ethical act¹², separating it from the reckless attempts of the man of assuming it in terms of attitudes, behaviour and judgment of the self or of the others. Any attempt of lowering the ethics in the arena of daily acts would be destined to fail. Ethics was destined to always remain isolated where circumstances and life’s relativism cannot touch it. It is an aspect that Mihail Sebastian sensed, reflecting it in his literature.

Confession and truth

It is spoken even in Sebastian’s case about a process of canonization, even though – we have this conviction – the author has never desired it deliberately. Somehow, if we translate the canon as “authentic literary

¹¹ Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935-1944*, text cared for by Gabriela Omăt, foreword and notes by Leon Volovici, Humanitas Publishing-House, Bucharest, 1996, pp. 85-86. In Sebastian’s journal, Eliade’s membership to the Iron Guard does not appear clearly, even though today it is an indisputable fact. But we can only believe in Sebastian’s honest thought to protect, as far as possible, the image of his friend despite the fact that after 1937 their relationship cooled considerably. Moreover, after this fateful year, the state of “confinement” is felt more and more acutely each day.

¹² See Andrei Pleșu, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului*, second edition, Humanitas Publishing-House, Bucharest, 1994, p. 14.

THEATRICAL COLLOQUIA

originality”¹³, we are obliged to place ourselves outside of Sebastian’s work, a work considered, by a significant part of the criticism, on a level of secondary values. Thus, Mihai Iovănel states – in an otherwise admirable work from the perspective of documentation and subtle in terms of analytical approach –, with a slightly sententious tone, that: “Mihail Sebastian is a canonical author in a canon that is no longer the aesthetic one [...]. Indeed, the distance from Sebastian’s secondary literature to the central place that the author occupies in the cultural discourse of the last and a half decade can only be explained through factors which are external to the aesthetic value; and, in fact, so it is.”¹⁴

Without any doubt, if we consider Sebastian’s writings’ originality, we must remove him from the Romanian literary canon space. The novels and its plays are, obviously, indebted to the numerous currents of the epoch and to several important European writers (more precisely French), including Proust, Gide, and Stendhal et al. On the other hand, in order to be fair to our author, we must recognize that “the aesthetic value is, by definition, generated by an interaction between artists, an influence which always means interpretation”¹⁵, which changes the perspective of the interpretation. Moreover, we are wondering if the aesthetic content of a discussion about canon can be excavated, in general and about Sebastian’s work in particular. Hence, what is the canon (starting with the nineteenth century until today, namely in a period of explosion of the genres and our almost impossible capacity of ordering values) and when does it come out from under the dome (and the protection) of literature, in order to embrace life in its nude form? This question is valid as long as the central criterion to which we must resort is the aesthetic one, and by no means a social, ideological or ontological one? And mainly if we wish to avoid a useless *mélange* of values, structures and functions.

¹³ Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, second edition, a new version, translated from English by Delia Ungureanu, foreword by Mircea Martin, Grupul Editorial Art, Bucharest, 2007, p. 52.

¹⁴ Mihai Iovănel, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Cartea Românească Publishing-House, Bucharest, 2012, p. 5. V. and Romulus Bucur, *Mihail Sebastian, monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Aula Publishing-House, 2007, pp. 7-9.

¹⁵ Harold Bloom, *Canonul occidental*, p. 51.

THEATRICAL COLLOQUIA

Furthermore, we are wondering if, through Sebastian's confessional literature, valued today more than his fictional works, we are actually dealing with the author's "anti-canonical" response to the obsession of literature (and art), by its varied creators, to protect itself? In this latter case, is it still necessary to bring up a concept that serves, eventually, a construction and cultural "opening", aesthetic in the best case, and less the establishing of the *authority* of the word, or even of ethics? Lastly, let us point out – as a consequence of the anamnesis process – and the difficult tracing of the literary-artistic "canon" boundaries, a concept which, by the force of circumstances, appears fragiley structured, confusing, "protoplasmic", and the control we may have upon it remains still uncertain: "All canons, even today's fashionable anti-canons, are elitist and none of the laic canons is ever 'closed'. Thus the operation known as 'the opening of the canon' is a completely redundant one. [...] There are also the immense complexity and contradictions that constitute the essence of the Western canon, which is anything but a unity or a stable structure."¹⁶

The issue of the *mimesis* is mostly involuntarily raised by Sebastian in his theoretical writings. It constitutes part of a broader debate regarding representation and the necessity to connect the principle of *verisimilitude* to the *recognition* principle, as Aristotle indicates in *Poetica*. Through the two segments of *mimesis*, the reader (or spectator, in theatre) makes the translation from the possible meaning of fiction to the mediator effect of the real world. The author of *The Star without a Name* (*Steaua fără nume*) tried, for his part, to detach a sense of *mimesis* through chronicles to the editorials of the time, along with several "fashionable" theoreticians, such as Mihail Dragomirescu and his disciple, Scarlat Struțeanu.

In one of his books, Maurice Blanchot wrote in 1959 a chapter dedicated to the diary. Here are a few lines which concern the confessional "doctrine" of the twentieth century writers, transforming the diary pages as documents of *life*: "[...] to a diary sincerity is the requirement that it should attain, but not exceed. No one ought to be more honest than the diary keeper,

¹⁶ *Ibid*, p. 63.

THEATRICAL COLLOQUIA

and sincerity is this transparency that allows him not to overshadow his limited daily existence, to which he otherwise limits his concern of writing.”¹⁷

Before focusing on Sebastian’s diary, we will recognize among the French critic’s lines some of the “aspirations” of any author of confessional writings, including guarding himself against “oblivion and the despair of not having said anything.”¹⁸ Inattentive to the contours of life, he who “keeps” a diary captures the dynamic, movements, excesses, breaks, delays, men’s fantasies, bursts of enthusiasm or the indifference of the others. And all these mandate the diary keeper to set new contours to the events which he attends, without making the truth an obsolete notion, negotiating with his own self over what the *expression* (word, deed, etc.) hides. In a sense, the diary represents the “shadow” that spreads on the page’s “soil”, according to the “time” when the writer meditates, giving him back the pleasure of looking in the “mirror”, of self discovery: “[...] the true pleasure – noted Sebastian in 1935 – is to re-read my work.”¹⁹ It is true; in the diary we meet people whom we call *real* and facts that complement the everyday life network, but the diary “characters” are not different from fiction heroes because of the reality of the former and the virtuality of the latter. We could even believe that such a distinction joins them together, brings them onto the *stage of life*, helping the author “to avoid the shipwreck.”²⁰

Followers and detractors

The flashings of the imagery/ imaginary awaken in the reader the same desire to escape the silence of the words and the vanity of the history. The current theme of the diary is the *theatre* of life, the *presence*, namely the *authenticity* of someone or something that the being needs urgently in its self-

¹⁷ Maurice Blanchot, *Cartea care va să fie*, translated from French by Andreea Vlădescu, EST-Samuel Éditeur, Bucharest, 2005, p. 255. Bringing Maurice Blanchot into the discussion has no connection to the fact that the French writer had to face accusations of anti-Semitism and sympathy for the extreme right. Our focus is strictly on the literary and philosophical thinking of the author.

¹⁸ *Ibid.*, p. 257.

¹⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal*, p. 35.

²⁰ Leon Volovici, *Prefață*, in: Mihail Sebastian, *Jurnal*, p. 6.

THEATRICAL COLLOQUIA

constructive moral actions. Answering his inner voice, closed in the area of an ethic indifferent to whatever the quotidian requires, the author gives us the impression that he would continue, knowingly or not, the European classicism ideas, such as those that, by the “sense of existence” at Rousseau and of “self measure” at Herder, outline an *ethic of authenticity*.²¹ Self-dialogue, *ad integrum* confession of what the Being requests, refusal of parasitisation of the discourse with elements foreign to the self, even an attraction towards the land of solipsism, these all lead to the abandonment of specific patterns of social communication.

From this moment, the reverse way is also opened, in which the theatre borrows the stringency of the diary. Thus, to give an example, Madame Pace from *Six Characters in Search for an Author* (*Şase personaje în căutarea unui autor*) is not “invoked” by the author, but by the other characters, even if she appears to the audience to be “born just like that, out of nothing”²² and that is because the scene – in fact, the entire theatre of Pirandello – expressed the desire to free itself from the roughness of aesthetics, to invade the existential space the way it is, mundane or extraordinary, gentle or poisonous. The Italian author’s humour confers to the theatre a substantially ethical content, but also encounters the desiderata of the diary, within it deep ruminations of the self are privileged: “Life is a continuous flow that we try to stop, to fix into steadfast and determined shapes, inside and outside of us, because we ourselves are already shapes moving in the middle of other immovable forms and which can still follow the stream of life until, stiffening little by little, the movement – also gradually slowed down – stops.”²³

Sebastian’s diary between 1935-1944 followed the French writers’ model, reminiscent of those of André Gide and especially the diary of Jules

²¹ Cf. Heinz Paetzold, “Von der Multikulturalität zur Interkulturalität”, în: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik (Hrsg.), *Verstehen und verständigung*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2002, p. 346.

²² Luigi Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor*, in: idem, *Teatru*, translated by Alexandra Bărcăcilă [et al.], introductory study by Florian Potra, Publishing-House for Universal literature, Bucharest, 1967, p. 31.

²³ Apud, Florian Potra, in: Luigi Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor*, p. 15.

THEATRICAL COLLOQUIA

Renard, of that “cruel irony that only children have”²⁴, life being rendered with the utmost sincerity by also removing the limits of conveniences. Without passing through the suffering caused by Gide’s affective complications (whose *marriage blanc* will mark the volutes of his writings²⁵) or those of Renard (with notable inner adventures), Sebastian will experience his own personal crisis, relative to a corrupted time, threatened by radical changes and overwhelmed by a confusion which became “in our public discussions almost a method.”²⁶ Despite the tensions he experienced, the writer restrained his egocentric tendencies, being attentive either to a posthumous which could discredit him, or to the beliefs and opinions of his fellows, but also to the grim politics, shrouded by the distorted nationalism of those years. Naturally, starting with 1937, Sebastian’s diary frequently mentions the discriminations that Jews were subjected to, and also the author’s difficulty to be detached from social life and to create in a hostile, invasive environment.

However, despite the moments of despair – “Never more than in a day like this have I felt how useless my entire life has been”²⁷, we read in a confession from March 14, 1937 –, the author continued the fight with the self, with his own spiritual determinations, so as to be able to understand as well as possible, and, maybe, in order to try to accept the truth about a world in full drift. Even though we still cannot state that Sebastian embraced decisive options, but only that he marked possible routes of moral conduct and affirmation of authenticity. On the other hand, as Marta Petreu shows in a study so lucid and detached that it appears rather mimicked, Sebastian’s bizarre attachment to the Romanian right wing ideology (and not to the left one) is due to the writer’s transformation into Nae Ionescu’s disciple, that is –

²⁴ Mihail Sebastian, *Notă despre Jurnalul lui Jules Renard*, in „Revista Fundațiilor Regale”, III, nr. 8, august 1936, p. 447.

²⁵ Some voices place Sebastian in the perspective of a badly repressed sexual inversion. See, in this regard, Mihai Iovănel, *Evreul improbabil*, pp. 21-26.

²⁶ Mihail Sebastian, *Cum am devenit huligan*, in: idem, *De două mii de ani*, with a preface by Nae Ionescu; *Cum am devenit huligan*, word to the reader by Z. Ornea, Editura Hasefer, Bucharest, 1995 (1934), p. 238.

²⁷ Idem, *Jurnal. 1935-1944*, p. 119.

THEATRICAL COLLOQUIA

in order to retrieve the author's imprudent words – into a *disciple of the devil*.²⁸ At the time of the issuing of Marta Petreu's book, the phrase shocked the literary environment, and afterwards it was subjected to a cautious criticism from some and trenchant criticism from others. The fact is that, a few years after the issuing of this study written by the author from Cluj, there are few who still grant credit to the analysis and to its radical conclusions, regarded at the beginning of the book as impossible to be doubted.

But things should be nuanced from both positions, from Sebastian's supporters' position as well as from that of the detractors. Thus, the Babeş-Bolyai academic's thesis can easily conquer, if we consider things strictly from the perspective where the need for a "spiritual revolution" was clamored

²⁸ Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, second edition, revised and enlarged, Polirom Publishing-House, Iași, 2010. The author resumes almost obsessively, in the writings dedicated to the interwar period, the idea of an alienated Sebastian, passed entirely on the extreme right side, by listing him among the founders of intellectual fascism in 1930 Romania. See in: *Cioran sau un trecut deocheat*, third edition revised and enlarged, Polirom Publishing-House, Iași, 2011: "Sebastian was the first important representative of Generation '27 who was seduced by the extreme right [...]" (p. 26); "[...] Mihail Sebastian was the first of his generation who, starting with the year 1929, has made extreme right political journalism, being a supporter of the idea of revolution, dictatorship, absolute leaders, corporate employment of the population and a declared adversary of the liberal declaration [...]" (p. 103) etc. etc. Nicolae Manolescu largely assumed Marta Petreu's trenchant opinions. Thus, he considers, without noticing the palinode, Sebastian "never foresaw, they would say *ever*, [my underline] that extremism, right or left wing, inevitably leads to anti-Semitism", nearly forgetting a remark made only a few lines back, that the essence of the novel *For Two Thousand Years (De două mii de ani)* "consists in Sebastian's refusal of any nationalism, Jewish or Romanian." – Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45 Publishing-House, Pitești, 2008, pp. 870, 871. The number of people who lined up – directly or through volutes of critical language – to accuse Sebastian of opportunism and even of an alliance with the right-wing extremism (or the left-wing, things being taken to the point where he was accused of sympathizing with the Bolsheviks, and shockingly, of having written the 16 page booklet *The Red Army Is Coming (Armata Roșie vine*, published by C.C. of P.C.R. Publishing-house in 1944) is greater than we expected. Among these – alongside Marta Petreu, converted into a loudspeaker of the accusers – we find Gheorghe Grigurcu, Dan Culcer, Dan C. Mihăilescu, Aurel Sasu etc., hurrying to portray a deflected identity. Resorting to the method of induction, and after a quick acceptance of the accusations made by Marta Petreu, Gabriel Dimisianu rhetorically wonders: "if we exempt Sebastian from the right-wing position, then why not do the same for Eliade or Noica, his close friends?" – see Gabriel Dimisianu, "Posteritatea lui Sebastian", in: *România literară*, nr. 17, 26 April 2013. We find surprising this proposal of treating destinies uniformly...

THEATRICAL COLLOQUIA

by an entire generation of intellectuals, the one entitled Generation'27. However, in the same thesis we will find doubtful elements, if we position ourselves on the side of existences with unexpected meanders and numerous changes of perspective, such as that of Mihail Sebastian. We consider quite self-righteous Marta Petreu's categorical opinion that nothing could correct the "description of him that I made for this period [1927-1935] or could question the conclusions I reached."²⁹ Similarly, we don't understand why the author considered it "unnecessary" to continue documenting after 1935.³⁰ In 1927, Mihail Sebastian was 20 years old; he was in full formation and was eager for a recognition which would place him at least in a relationship of equality with the intellectual opinion leaders of the interwar years.

Additional understanding is generated by the integrating function of the authorial speech, a speech that (if we follow the intertextuality thesis as formulated by Julia Kristeva³¹, but also by Roland Barthes) appeared, in the case of Sebastian, prior to the period (1927-1935) put under Marta Petreu's distorting magnifying glass, in a vast project of cultural assimilation, and it was consolidated before the outbreak of the Second World War by means of a remarkable synthetic and analytic approach. Naturally, Nae Ionescu's texts played an important role in Sebastian's formation, in many of the young writer's articles being visible, like a "filigree", the way of thinking and even the stylistic of the Professor. We must bear in mind the fact that during the time when Sebastian confessed his admiration for Nae Ionescu, the latter had not yet disclosed his anti-Semitic beliefs and he had even attended (and we ask ourselves, what was the purpose?) several academic meetings, lecturing on Zionist themes.

Contradictory, paradoxical, often with errors of judgment, sometimes almost insolent – perhaps from a spirit of opposition –, other times benevolent – submitting to his feelings –, Sebastian's political publishing, but also the

²⁹ Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său*, p. 5.

³⁰ See *ibid*, p. 6.

³¹ We will use the term of inter-subjectivity for "any text [that] is built like a mosaic of citations, any text [that] represents the absorption and transformation of another text." – Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", in: *Sêmeiōtikē: recherché pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p. 85.

THEATRICAL COLLOQUIA

literary or cultural one, cannot be detached from the social and political context. The author does not exhibit his beliefs in order to justify himself, but also, noticing the futility of human actions, to deny a way of life which was parasitical to an entire world. On the other hand, we notice that the tone of the articles written by the young author was conforming to the “fashion” of the epoch. Just like Sebastian, in 1934, Eugène Ionesco had irritated many of the literates of his time with his volume *No (Nu)*, from where we quote randomly one of his bellicose statements thrown at Camil Petrescu and his literature: “[...] the originality of *Procust’s Bed (Patul lui Procust)* consists almost exclusively in deficiencies, in a wrong or unsuccessful application of the Proustian method.”³² Aware of the “betrayal” implied by the act of reading (of understanding a work), but also of the criticism³³, Sebastian started reading Camil Petrescu with unconcealed admiration, convinced by the novelty and the vitality emitted by *The Last Night of Love, the First Night of War (Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război)*; the chronicle from *The Word (Cuvântul)* marks the literary significance of the novel: “There is no doubt that, from a literary point of view, these pages by Camil Petrescu can pass in the forefront of a European anthology. But we are interested to remark here something other than their literary quality: it is precisely the sense of great drama, of essential conflict which disconcerts the entire universe, the sense of absolute tragedy of any trivial event in Ștefan Gheorghidiu’s consciousness. It is the drama of the intelligence that feels deeply attacked, at the first deviation from the ideal order of existence.”³⁴ Afterwards, the critical tone changes, and becomes more radical over the years.

Returning to Marta Petreu we notice that she only observed the author of the *Accident* sliding towards the “extreme right”, not wishing to focus on the reasons or the social conditioning of the author, without seeing his progress, without understanding too well the transformations and the context in which the reactions of the author were produced. The massive volume

³² Eugène Ionesco, *Nu*, Editura Humanitas, Bucharest, 1991, p. 96.

³³ Criticism becomes for our author “*the faculty of mutilating veraciously*” [underlined in the text] – Mihail Sebastian, “Camil Petrescu sau despre o dramă a inteligenței”, in: *Cuvântul*, VII, nr. 2059, 14 January 1931, p. 1 (reproduced in: *Opere*, vol. IV, p. 260).

³⁴ *Ibid*, p. 263.

THEATRICAL COLLOQUIA

entitled *The Devil and His Disciple* (*Diavolul și ucenicul său*) stops its analytical approach precisely in the year when Mihail Sebastian's existence started to precipitate major elements of conduct, attitude, and belief; exactly in the moment when his life acquired shape and rigor; exactly when uttering turned into deep confession. In a 2007 article, Dan C. Mihăilescu observed – somewhat premonitory in relation to the evolution of criticism – “with an almost physically-painful abruptness, to what extent Mihail Sebastian was manipulated, malformed, poisoned and diverted from the artistic to the political vendetta, after 1989 as well as in the era of the scandal of *For Two Thousand Years* (*De două mii de ani*).”³⁵

Even without theatricality?

Eugen Simion noted in a simple and pertinent language the interval of Sebastian's ethic from *Fragments from a found notebook* (*Fragmente dintr-un carnet găsit*), in reality the interval of the author's ethic: “His moral is to sceptically accept what exists, good and bad at once.”³⁶

Probing a veritable cult of friendship and relations once stable, Sebastian wanted to give his fellow men, again and again, another chance to correct their ideas, thoughts, deeds, and to awaken them from the “Rhinocerization”³⁷ into which fate had pushed them, which outlines an understanding and a Christian attitude that he, the Jew, put into practice before his brethren encompassed by the waves of Orthodoxy. This reminds us of Lucian Blaga and his successive “awakenings” of consciousness, in the area of philosophy and arts³⁸, but also of Nichifor Crainic, towards whom

³⁵ Dan C. Mihăilescu, “Plecând de la Sebastian”, in: *Idei în dialog*, nr. 10 (37), October 2007, p. 7.

³⁶ Eugen Simion, *Prefață*, in Mihail Sebastian, *Opere*, vol. I: *Proza*, p. V.

³⁷ It is about a “Rhinocerization” that became the mark of the “mental metamorphosis” (Nazification) referred to by Ionesco and that Romania experienced in the interwar period years and in those of the War, during 1940-1945. See Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, texte intégral, dossier réalisé par Olivier Rocheteau, lecture d'image par Ferrante Ferranti, Paris, Éditions Gallimard (Folioplus Classiques), 2010, p. 176.

³⁸ See Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, [note on the edition by Dorli Blaga], Humanitas Publishing-House, Bucharest, 2013, pp. 19-21.

THEATRICAL COLLOQUIA

Sebastian's attitude was, despite the forced Orthodoxy of *Gândirea's* writer (*The Thinking*), at least in the 1930s, complacent and sometimes benevolent. It is difficult today to realize in what manner the author of *The City of Acacias* (*Orașul cu salcâmi*) reported himself to Crainic's *mysticism* and, above all, the relationship that the Romanian theologian has set between the creation born from the "paradise nostalgia" and the Orthodox existentialism.³⁹

In his diary, Sebastian mentions Crainic twice, in passing, without any assessments or comments. Instead, in the early '30s, in his cultural and political articles from *The Word* (*Cuvântul*), Sebastian openly defended the future author of *The Paradise Nostalgia* (*Nostalgia paradisului*) – nota bene: Crainic had already become one of the rivals of his mentor, Nae Ionescu –, of course, after an unwritten "non-aggression pact" with *The Thinking* (*Gândirea*) magazine; surely we must take into account here the fact that both editorial offices, from *The Word* (*Cuvântul*) and from *The Thinking* (*Gândirea*), were pleading for the Romanian right-wing (or even the extreme right). Despite the "naive" views of the teacher from the Theological Seminary in Bucharest, and unable to extract any "essential solutions" from his works, Sebastian says: "Mr. Nichifor Crainic addresses by the magazine 'Gândirea' (*The Thinking*) a manifest to the 'creative elite'. Any appeal sounds good today, in this disoriented hour. And Mr. Crainic delivers a series of simple truths, that everybody knew, but no one bothered to answer [...]."⁴⁰

Understanding the gravity of the *difference* which – to borrow the words of Livius Ciocârlie – "ascends from the chaos"⁴¹, Sebastian did not seek

³⁹ Our attention is drawn to Crainic's trenchant position regarding an alleged drift of modern culture: "Under the aspect of an astounding efflorescence, started from an untiring creative thirst, the modern culture represents a phase of decadence. Out of it rise the voices proclaiming a 'culture crisis'. But this crisis is nothing but the result of its individualization, of its independency, its secularization" – Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Cugetarea Publishing-House, Bucharest, [1940], p. 115.

⁴⁰ Mihail Sebastian, "Câteva cuvinte despre elita creatoare", in *Cuvântul*, VII, nr. 2329, 14 October 1931. See *ibid*, in: *Opere*, vol. IV. *Publicistică (1930-1932)*, edition coordinated by Mihaela Constantinescu-Podocea, text chosen and established, notes and comments [by] Oana Safta and Petru Costea, Fundația Națională pentru Știință și Artă Publishing-House, Bucharest, 2013, p. 418.

⁴¹ Livius Ciocârlie, *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență*, Humanitas Publishing-House, Bucharest, 1993, p. 99.

THEATRICAL COLLOQUIA

to find only what distances him from the others, but also what takes him closer to them, the stabilizing similarity of life, through which he could meet again the saving *Eros* of the being. This is what Laszlo Alexandru remarks, numerous times and with complete pertinence, in his literary journals. Here is an example from the works of the well-known Italianist from Cluj: Sebastian “did not have the vanity of exclusions, but the slightly naive aspiration of brotherly hugs.”⁴² And another one, where Sebastian’s portrait is recovered dispassionately: “Mihail Sebastian’s complex personality acts as litmus paper, both on interwar Romanian intellectuals, and on the present ones. His lucid, calm, but relentless deposition regarding the extremist side-slips of his contemporaries, prominent writers of our culture, is difficult to bear. The sense of nuances, intelligence, and sensitivity are also indisputable qualities of the diarist.”⁴³

Often, appalled by the defiant and self-sufficient replies of the writers, which reached a twisting of the image of reality by language, all that Sebastian dares to do is smile to himself, recording, for those concerned, with an ironical air, the loquacity and self-sufficiency they displayed, indifferent to any judgment that the future might subject them to: “Neither Reinhardt [the author quotes Camil Petrescu from memory], nor Stanislavski, nobody, no director could reach my discoveries in theatre. I am the greatest director, because I have a deep knowledge of the text, and an extraordinary philosophical culture and an exceptional nervous sensibility.”⁴⁴

Any diary represents a form of display of the self. Sebastian is no exception to the rule, but in his case, his motivations singularize him in the landscape of confessional writings. Perhaps the most appropriate way would be to accompany the reading of Sebastian’s *Diary (Jurnal)* with the thoughts of J.J. Rousseau from *Confessions (Confesiuni)*, in the contingency of an elective affinity: “I want to portray for my fellows a man in all the truth of his

⁴² Laszlo Alexandru, *Exerciții de singurătate. Însemnări pe blog (2011)*, Herg Benet Publishing-House, Bucharest, 2012, pp. 61-61. See also, *Viața de zi cu zi. Însemnări pe blog (2010)*, Herg Benet Publishing-House, Bucharest, 2011, *passim*; idem, *Tutti frutti. Însemnări pe blog (2012)*, Herg Benet Publishing-House, Bucharest, 2013, *passim*.

⁴³ Idem, *Exerciții de singurătate*, p. 117.

⁴⁴ Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935-1944*, p. 132.

THEATRICAL COLLOQUIA

nature; and this man will be me. [...] Here is what I did, what I thought, what I was. I told the good and the bad with the same impartiality. I did not pass over anything ugly, I added nothing beautiful, and if I happened to add some unimportant embellishment, it is only to fill a gap occasioned by the imperfections of my memory.”⁴⁵

In Sebastian’s *Diary (Jurnal)*, the notion of theatricality is consciously avoided, the writer trying to present himself and his reality in a rough style, undistorted, with no grandiloquence, appearing to us completely different from the Romanian novel or drama, which we can rigorously credit as artificial, in the purest sense of the word. Nevertheless, theatricality will emerge from under the species of style and by the effect of hyperbolizing the reality in which the characters from his novels and plays are placed, and even his own self from *Diary (Jurnal)*. Honesty – alongside another defining feature: loyalty – represent for the author a proof of human value, being driven through all his work, both in his novels and plays, as well as in his confessional writings. Therefore, we have no reason to suspect an embellishment (a dramatization?) of the events and facts narrated in the diary kept between the years 1935-1944, even though, quite often, they put him in a less favourable light.

Without resorting to means of subjective interpretations, we believe that the author’s confidence in the honesty of the message broke down any intention – however trivial – to “adjust” his confessions in his own favour and to transform his personal ideas in the ideology of the Criterion activists, from which he progressively separated, with the publishing of the novel *For Two Thousand Years (De două mii de ani)*. Moreover, Sebastian’s *Diary (Jurnal)* can and must be read through a depoliticized grid, in order to keep the moral message (and literary one) from behind the words. The author did not spectacularly, visibly throw himself in the middle of the events, to describe the polemical accents from the perspective of reading the written text, a reading that should take place sometime. He was content merely to record the ups and downs of the literary creations, without any enthusiastic reflections,

⁴⁵ Jean Jacques Rousseau, *Confesiuni*, vol. I, translation and preface by Pericle Martinescu, Publishing-House for literature, Bucharest, 1969, p. 5.

which portrays rather the profile of a “chronicler” and less that of an analyst. Here and there, the sober confessions of the writer are continued with the ones of the nostalgic self-dreamer.

Bibliography:

- Blaga, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, [note on the edition by Dorli Blaga], Editura Humanitas, Bucharest, 2013.
- Blanchot, Maurice, *Cartea care va să fie*, translated from French by Andreea Vlădescu, EST-Samuel Éditeur, Bucharest, 2005.
- Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, second edition, a new version, translated from English by Delia Ungureanu, preface by Mircea Martin, Grupul Editorial Art, Bucharest, 2007.
- Bucur, Romulus, *Mihail Sebastian*, monography, commented anthology, critical reception, Brașov, Editura Aula, 2007.
- Călinescu, Matei, *Un fel de jurnal (1973-1981)*, Editura Humanitas, Bucharest, 2016.
- Ciocârlie, Livius, *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență*, Editura Humanitas, Bucharest, 1993.
- Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului*, Editura Cugetarea, Bucharest, [1940].
- Dimisianu, Gabriel, “Posteritatea lui Sebastian”, in: *România literară*, nr. 17, 26 April 2013.
- Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, vol. I: *Itinerariu spiritual; Scrisori către un provincial; Destinul culturii românești*, Editura Roza Vânturilor, Bucharest, 1990.
- Frieman, Melvin J., *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, Yale University Press, New Haven, 1955.
- Hangiu, I., *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, third edition, Editura Institutului Cultural Român, Bucharest, 2004.
- Ionesco, Eugène, *Nu*, Editura Humanitas, Bucharest, 1991.
- Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, texte intégral, dossier réalisé par Olivier Rocheteau, lecture d’image par Ferrante Ferranti, Paris, Éditions Gallimard (Folioplus Classiques), 2010.
- Iovănel, Mihai, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, Bucharest, 2012.
- Kristeva, Julia, “Le mot, le dialogue et le roman”, in: *Sēmeiōtikē: recherche pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

THEATRICAL COLLOQUIA

- Laignel-Lavastine, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului. Trei intelectuali români în vârtoarea secolului*, translated from French by Irina Mavrodin, EST-Samuel TastetÉditeur, Bucharest, 2004.
- Laszlo, Alexandru, *Exerciții de singurătate. Însemnări pe blog (2011)*, Editura HergBenet, Bucharest, 2012.
- Laszlo, Alexandru, *Tutti frutti. Însemnări pe blog (2012)*, Editura HergBenet, Bucharest, 2013.
- Laszlo, Alexandru, *Viața de zi cu zi. Însemnări pe blog (2010)*, Editura Herg Benet, Bucharest, 2011.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Mihăilescu, Dan C., "Plecând de la Sebastian", in: *Idei în dialog*, nr. 10 (37), October 2007.
- Paetzold, Heinz, "Von der Multikulturalität zur Interkulturalität", in: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik (Hrsg.), *Verstehen und vertändigung*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2002.
- Petreu, Marta, *Cioran sau un trecut deocheat*, third edition, reviewed and appended, Editura Polirom, Iași, 2011.
- Petreu, Marta, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, second edition, reviewed and appended, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Pirandello, Luigi, *Șase personaje în căutarea unui autor*, in: idem, *Teatru*, translated by Alexandra Bărcăcilă [et al.], introductory study by Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, Bucharest, 1967.
- Pleșu, Andrei, *Minima moralia. Elemente pentru o etică a intervalului*, second edition, Editura Humanitas, Bucharest, 1994.
- Rousseau, Jean Jacques, *Confesiuni*, vol. I, translation and preface by Pericle Martinescu, Editura pentru Literatură, Bucharest, 1969.
- Sebastian, Mihail, *De două mii de ani*, preface by Nae Ionescu; *Cum am devenit huligan*, word to the reader by Z. Ornea, Editura Hasefer, Bucharest, 1995 (1934).
- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, text cared for by Gabriela Omăt, foreword and notes by Leon Volovici, translated by Alina Skultéty, second edition, reviewed, Bucharest, Editura Humanitas, 2016.
- Sebastian, Mihail, *Opere*, vol. I. *Proză*, edition coordinated by Mihaela Constantinescu-Podocea, text chosen and established, notes, comments and variants [by] Mihaela Constantinescu-Podoceași Oana Safta, foreword by Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Bucharest, 2011.

THEATRICAL COLLOQUIA

Sebastian, Mihail, *Opere*, vol. III. *Publicistică (1926-1929)*, edition coordinated by Mihaela Constantinescu-Podocea, text chosen and established, notes, comments and variants [by] Mihaela Constantinescu-Podocea, Oana Safta and Petruș Costea, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Bucharest, 2013.

Sebastian, Mihail, *Opere*, vol. IV. *Publicistică (1930-1932)*, edition coordinated by Mihaela Constantinescu-Podocea, text chosen and established, notes and comments [by] Oana Safta and Petru Costea, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Bucharest, 2013.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0009

“Animating” the Stage - Stage Elements

Beatrice VOLBEA*

Abstract: In modern days, new acting spaces have become popular through the artistic expression and diversity of means they offer to the actors so that they get closer to their audience, sometimes ignoring the dramatic text and using it more like a pretext in a given context. The act of creation is now motivated by the possibility it offers its creator to artistically acquire new knowledge and discover new forms of expression to render aspects of contemporary life. Art is not a product, it is a perpetually changing process in time and space. All the artistic research arises from unanswered questions, from an unrestrainable need to express oneself in the new context: cinema, artistic films, documentary films, modern and contemporary performances, visual culture and associated culture, body and space, public space, video editing/processing.

Key words: physicality, space, image, performance.

A Space of Images and Physicality

The new ways of using dramatic signs have resulted in “purging” the process and making the performance win its independence not by totally eliminating the dramatic text, but by turning and reshaping it through artistic means borrowed from music, visual arts, dancing, or the media. These tendencies have been adopted by theorists that are also researchers and practitioners and particularly by those that have double specialties, such as designer/scenographer, or director/choreographer. They bring to life the aspects of contemporary life, proving very imaginative in using stage elements that animate their performances, from unbelievable video projections to the brutality of nowadays street language. There are essay-stagings on conscience

*PhD candidate - Drama Department, George Enescu National University of Arts Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

and identity in which reality and illusion merge into one another to create a universe that goes beyond time and space to generate emotion. Experimenting fractured stories inserted in holograms has created a stage language that combines artistic expressivity with new technologies and virtual reality to build an impressive sensory experience. The text becomes a pretext; the interest of the public has been turned towards other types of performances under the influence of the image culture.

Space is most important in all stage performances, but it has long been used in many other ways than it was initially designed. Space, movement, lighting, form and time are basic components of expressivity and they all arise from a personal need for dynamism as an expressive quality of artistic representation. What I personally think brings physicality and image together is the anticipation and conscious challenge of artistic response that create a highly impressive effect. My assertion is based on the fact that image as part of the visual language has a powerful psychosocial impact, not only an aesthetical one, as it contains basically unlimited communication means. The contemporary audience is more open and more vulnerable to image (virtual or not) as its mystery seems to lie exactly in its lack of mystery. The body on stage is the primary manifestation of man's unity in space and it has to undergo a "purging" of every kind of language before creating a new one. The actor or the dancer has to go back to elementary movements, the simplest and most natural, before discovering new movements. In a world in which technology has been used increasingly, stage performances are in search for new means of existing. Placed in an artistic context, the gestures in body language contain very powerful expressivity. Analysing the connection between the actor and his body by adjacent elements, such as body expressivity and dance theatre, I have become aware of the fact that performing is based on image and movement that both lie within the human being. The audience is not interested in space geometry, but in rationally and emotionally getting involved into the stage dynamics. The stage is a space of precise backgrounds and unprecise feelings; what is seen is based on movement, as philosopher Maurice Merleau-Ponty stated. We see only what we watch. Stage experiments are continually being theoretically and practically approached by great directors, while

THEATRICAL COLLOQUIA

performances are defined and analysed as related to the past and tradition, as well as to the present orientation in which all forms of stage structure deny old canons and promote new experimental models. Throughout history, a multitude of body metaphors have been discovered: body as a symbol, acting body, object body, text body, absent body, machine body, and lately the cyborg or the bionic body.

Since Artaud's theories and Grotowski's, Brook's and Barba's experiments, stage performances have concentrated on physicality establishing new connections and relations between text and body. I have noticed lately that contemporary performances use various combinations of words and gestures, or are based mainly on movement, regaining their freedom of expression by own means. Beyond the need for freedom and innovation, gestures result in an essentialized grammar. Contemporary stage semiotics sees gesture as a sign in itself, separated from the spoken language, and the stage not as a space of words, but of gesture and body expression. Basically, "body art is that particular art that explicitly uses the artist's own body to visually, sensorially and sometimes viscerally comment on his identity and that gives life to social meanings of the body and its means of expression."

Due to digital information and technology, the human body has undergone a series of changes regarding the visual aspects of a performance, imposed mainly by the present day media logistics. The visual representation of the human body on the contemporary stage unveils a virtual reality, an unfathomable space where physicality does no longer imitate a real action, but rather simulates it, as if in a virtual reality field. The hypermediatization of the human body, such as private webcam facilities or computer games that simulate basic human activities, leads to a need for transposing the real through technology, for digitally simulating it. In postmodern visual theatre expressions, the multimedia performances aim at extending and enriching themselves by exploring the huge variety of contemporary communication means. The multimedia performance is based on our ever changing relations with time and space using recorded *there and then* fragments within the *now and here* live show.

THEATRICAL COLLOQUIA

The most important trends in contemporary theatre, in which stage performances become almost a performative art, aim at redefining physicality offering new experiences to the audience. Instead of dialogues, present stagings try to create the simultaneous experience of body memory within a unitary space in which the actor's and the spectator's responsibility are higher and their participation is more active. Theatre is undoubtedly based on both actors and audience, on their interdependence and interference within the playing stage space. Theatre is a manipulative art. Whatever its expressions: movement performance, comedy, one-man show or drama, theatre has a message, meanings and feelings that it conveys to the audience, despite the latter's willingness to receive them or not, visually and emotionally. The human body has become the most direct means of expression through which messages are sent to an audience to confuse it.

The different approach to stage signs results in a radical process in which the performance regains its independence not by necessarily eliminating the text, but more by changing it and giving it new dimensions by means borrowed from music, visual arts, dancing and the media. If the mixture of languages that are present in a performance allows the presence of the particular characteristics of postmodern theatre which imply certain "stylistic impurities" that ensure expressivity, the audience's attention is drawn towards the visual structure seen as a priority compared to the spoken language. In the modern perspective, the fragment of a movement image gains a particular value, the perception is based on movement, and the observer has to keep changing his focus points and respond to the various visual requirements.

Thus, the audience, having plunged into the performance they watch, which stimulates their capacity to identify with certain events on stage, have the feeling they are confronted with similar actions to those they have experienced themselves. The actor eventually loses his initial function; he becomes a conveyer, an intermediary, while the audience become witnesses. The needs this new situation generate are well supported by Artaud's statement: "The spectator is placed within the action itself, feels and almost touches the performance so that the contact between spectator and performance is reestablished. [...] Action and acting area extend over the entire

THEATRICAL COLLOQUIA

space.” This type of theatre refuses to be a theatre of illusions (expressed in gestures, movements and body postures), but decomposes movement into articulated segments, banishing the idea of a classical visual story. The result will be a stage discourse built from unbelievable units, arbitrary random moments during which the actor’s body interacts with elements around him (objects, sounds, etc.). The body symbols and expressivity lose importance, as the given situations partly deprive them of their usual impact.

The stage is turned into a space the moment a moving human body appears on it, that articulates and transforms the space. The space remains an acting space only if it bears rhythm and to the extent it attracts attention in a searching movement. The most inspiring performances are obviously those that use the space in a predetermined manner in which movements give it a new structure, or where new places are created or the acting goes beyond the limits of the given space. For instance, the Romanian director Silviu Purcărete’s *Faustus* was staged in a factory hall no longer in use. Within this space the spectator can watch the witches’ sabbath through the opening of a backstage wall, while the rest of the performance develops on three other levels. The spectator is free to move from one acting space to another and get closer to what almost magical performance he likes most. And the stage illusion takes place in a collective ritual. Visually, the performances keep getting closer to or farther from the audience, and the images are perceived in a direct manner. Lehmann asserts that the “metonymic space” is that particular space in which fiction is an extension of reality. The postdramatic theatre aims at partially turning experiences into direct experiments by creating common spaces and involving the spectator in the acting space by proximity and touch. Thus the audience gets into a direct contact with the performance and a feeling of initiation is being created. Robert Wilson, on the other hand, proposes a moving world characterised by dominant physicality. His perspective creates artificiality, and the constant search for appropriate gestures does not encourage the natural psychological flow that helps the audience emotionally identify with the performance.

Art and society go hand in hand in formulating and imposing norms, expectations and ideologies by specific means. Taking the human body as a

THEATRICAL COLLOQUIA

starting point, we may notice that, on one hand, the works of art represent the history of the evolution of body models, and, on the other hand, philosophy, anthropology, theology, psychoanalysis and medicine have formulated with the passage of time increasingly sophisticated theories on human body and its aspirations, the body projects of the human being.

This perspective on the body has been recently advanced by the performance theatre as well. Performance and performing are in a broader sense integrating esthetics of the living. Firstly, because the body we own proves no longer at hand. It is overpromoted by the media, it seems to have been engulfed into a complexity of information, of daily images. We are constantly invaded by virtual bodies that impose a certain perspective on our bodies and on ourselves. If we get to rediscover our real bodies again, we will enjoy them and our body reality. I find that the only appropriate expression of the image of the human soul is the body itself. The body is the expression of our identity in its most complex meaning. If today's performances focus mainly on the idea of body, it means they aim at regaining identity and offer it to the public by this process of embodiment. We may say the focus moves to understanding embodiment, being "in" the body, and to the fact that human experience relies completely on using one's body in a variety of ways.

Incarnation of the word on stage has been less often mentioned lately; incarnation of the body on stage has been preferred as well as a real revival of the body we own. The motivations of these manifestations largely vary from exhibitionism to exorcising traumas in which the artist's body becomes the object of the performance. A pioneer in this new stage trend was the German artist Oskar Schlemmer that theorised the experiences of physicality in the body-environment relationship in his drama workshop within the Bauhaus School (Staatliches Bauhaus). We have plenty of taboos regarding our body, which leads to our unconsciously offering ourselves to complex manipulations. A theatre performance has to draw attention on the events around us. Communication by means of the artistic act is simply a refreshing of our ideas on ourselves, and, from the perspective of its creator, it is a refreshing of stage expressions, of stage language, of daily research and interests. In my view, it would be ideal to have the actors give natural

THEATRICAL COLLOQUIA

responses to outer stimuli and try to redefine their bodies by precise gestures and keen observation. Because, after all, theatre is about the human being and his constant searches from the inner into the outer world, about how real the idea of limit is, the way we felt in the past and the changes it has undergone to the present day. I think that theatre is considerably reactive to the times it reflects. I may say that, from among most spiritual manifestations, theatre has often given the impression of agonizing, but, after a series of tormenting periods, it has (re)activated its language to approach fundamental topics in its specific manner. We should not give strict definitions to all types of expression; the final goal is high quality performances and the real need for changing something for the better in the audience.

In experimental stage manifestations there arises the need for using new languages, but there is yet no distinct structure within which they can be constantly encouraged to develop, which leads to the fact that only very determined innovative actors follow this path. In a world dominated by televisual image, using video projections in theatre or dance or presenting media installations in art galleries raise serious concerns to the critics who see art as becoming derisory, monotonous together with the message it conveys. The audience is instinctively more interested in things it knows, but it is also open to new things if they are presented with innovative performances. The innovations, such as video projections, moving images and more physicality, are accepted on contemporary stage if the above are not mere illustrations or visually impressive, but perfectly integrated and if they help enrich the audience's imagination that has its inner mechanisms of adapting to novelty. As a consequence, the images will be perceived in a fragmented manner starting from the personal dialogue that grows from the projections that activate the subconscious. Based on the inner dialogue, interactivity and communication through technology, performances become a means of actively taking part in society life, and the performer, a means of positive contamination and conveyance of energies with motivating potential. With the passage of time, image has been used differently because of the necessity to turn human experience into symbols. If we can be constantly aware of our relation with time in a digital era, theatre can become a very powerful tool for

THEATRICAL COLLOQUIA

progress, both for the artists and the audience, in an attempt to actively approach the world we live in that forces us to take an attitude towards it.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0010

The Kitsch in Theatre. Short Inventory

Călin CIOBOTARI*

Abstract: Our study tries to answer questions such as: How is kitsch disguised in a contemporary theatre show? How does it manifest in the art of acting and staging? What does the kitsch look like in the audio and visual universe of the show? What do the kitsch-actor, the kitsch-stage director and the kitsch-spectator look like in the world of XXIst Century theatre? Can kitsch still be avoided or is this fight permanently lost?

Cuvinte cheie: kitsch, aesthetics.

Starting from the main signs used to identify kitsch, as they have been pointed out by the most important observers of the phenomenon, we are going to try, in the following study, to define the forms the kitsch gets in the theatre.

We are guided in our research by the general meanings of the kitsch: *mass product, mass culture, triviality, banality, perishable art, counterfeited art, reproduction/ large scale imitation of masterpieces, trying to be what you aren't, predictability, aesthetic agglomeration, consumerism, (creative) industry, aesthetic mismatch, shallow catharsis, beauty marketability, desire to show off, poor taste.*¹

The kitschy show

The closest kitsch form of the theatre show is what Lev Dodin called the “fast food show”. The Russian director took into consideration not only

* Lecturer PhD. George Enescu National University of Arts, Iasi

¹ This is a synthesis of the kitsch - features I have extracted from works such as: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, 2nd reviewed and updated edition, translation from English by Tatiana Pătrulescu and Radu Țurcanu, afterword by Mircea Martin, Polirom Publishing House, Iași, 2005; Hermann Istvan, *Kitschul, fenomen al pseudoartei*, Politică Publishing House, București, 1973; Gavril Máté, *Universul kitschului. O problemă de estetică*, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1985 etc.

THEATRICAL COLLOQUIA

how fast such a show could be made, but also its doubtful quality, its low 'nourishing' abilities.

The *fast food* metaphor related to the theatre is relevant because it refers to:

- the fast working time. It is difficult, if not impossible, to build a show, valid from an aesthetic point of view, in two-three weeks.
- using 'recipes' and prefabricated items. The show doesn't require any original formulae, but applying pre-established dosages to standard formulae.
- closely related to the 'fast food show' there is also the 'shawarma all inclusive' show, a true form of theatrical kitsch in which the creators feel the need to demonstrate they have in their aesthetic warehouses something for everyone. The show takes the shape of a receptacle where you throw, any old how, words, lights, costumes, movement, colours, without any particular consideration for matching various 'flavours' or 'nuances'.

Staying in the range of the gastronomic metaphors, we can talk about the 'E' numbers of a theatre show, the show of substances that seriously harm the consumer audience's aesthetic health:

- entertainment at any cost. There are the shows designed from the beginning with one purpose only: to entertain the audience. This way we get within the perimeter of the pseudo-catharsis indicated by theoreticians as a form of the kitsch identification. Keeping entertainment as the only thing at stake, the theatre discards any profound speech, becoming mere commodified art.
- soap opera show. Predictable, buttery, generating superficial emotions, it has the exact type of audience as the hundreds of soap operas cranked out all over the world. They access superficial feelings, they don't put a strain on intelligence and, by the inevitable happy-end, they provide a state of well-being to the audience.
- cliché-solutions. If you want to show the universal evil of a classical character, you resort to a Nazi sign. Were you to solve the matter of the Bombed citizen, you ask him to falter and have very noisy hiccups. If you want to do a Chekhov by the book, you produce grey shades and try to make the show so as everyone should get bored.

THEATRICAL COLLOQUIA

- torturing the classic text. One of the basic principles of the Romanian contemporary director is that the classic text should not be left in its initial form. The text is amputated, rewritten, added, unburdened by what the director, sure of himself/herself, calls ‘ballast’.

- update at any cost. Sometimes the updates are slick and then the text world, repositioned, gets a very good return from it. However, most of the times, the path to ridicule is certain. The ‘aesthetic mismatch’, another feature of the kitsch, is flagrant.

- gaudy naturalism. The excessive imitation of life turns the theatre into its tautological double. Spitting, urinating, vomiting, belching on stage cancels one of the finest theatrical dimensions: the dimension of the convention.

- smoke on stage. It represents one of the kitschiest version of creating ‘atmosphere’. Used by the endless replays, the smoke solution can still be found all over the place in contemporary shows.

- smoking on stage. Stage action happening with astonishing frequency, smoking has as unique motivation the preconceived idea that a character with a cigarette in its mouth is more interesting than one without it.

- excessive stroboscopic light, nature sounds, video projections.

The kitschy director

- the creator who has reached the conclusion that art comes second and the priority is to make money. The kitschy director is less concerned with aesthetic circuits and more interested in financial circuits.

- the director who, for different reasons, gets to produce six, seven, eight shows a year, turning them, inevitably, into mass products.

- the copy-paste the director. It is the director who, due to laziness, haste or self-love, gets to self-plagiarise. The remakes are, to great extent, kitschy productions, because they don’t go beyond, except in exceptional situations, the status of pale replicas of the first works.

- the director who lacks aesthetic sensitivity. We include here the hyper-intellectualist directors, but also the impostors. The shows made by this type of directors will be deprived of stylistic unity or, in the happiest case, they will be simply ugly from a visual point of view. The aesthetic mismatches

THEATRICAL COLLOQUIA

which vitiate many shows, derive from the same lack or atrophy of the aesthetic organ.

- the director who resorts to easy solutions which he/she has seen in others or he/she has frequently experimented himself/herself.
- the director who requires from his collaborators unjustified agglomerations of scenery, avalanches of lights, and a very busy sound space. He/she wants theatre props made of plastic, he wants light garlands, decorative objects, and flashy colours.
- the director who doesn't work with the actor but tells him/her 'do like me!', limiting him/her to being an imitator who lacks all creative initiative.
- the director with no culture will end, without any doubt, in kitsch. His/her interpretations will always be limited to his/her own limitations.

The kitschy actor

- the predictable actor about whom you know how he/she will solve a character even before seeing the show.
- the actor acting only for the audience; he/she is the one who, instead of trying to give answers to the question 'how is my character?', is looking for answers to the question 'how does the audience want my character to be?'²
- the actor who plays too much – there are actors who, for various reasons, have periods of time when they are cast in anything; this produces an inflation of their performing art and of their own image; and as in any artistic inflation, this leads to kitsch. The ability to probe deeper into the character disappears, the searches are more and more superficial.
- the external performance (without any aesthetic motivation) places the actor in the kitsch field. The most vulnerable element in exposing the actor, the external performance represents the high accents, stage shouting, stage laughter, stage crying.
- the actor whose acting is 'thick', with declamatory excess or too obvious body gestures/ attitude.³

² We have here Grotowski's distinction between the 'courtesan actor' and the 'holy actor'.

³ All the advice Hamlet gives to the actors arrived at Elsinor may be considered as axioms of the anti-kitsch theatre.

THEATRICAL COLLOQUIA

- the actor who refuses or cannot constantly reinvent himself/herself, in the same character, during the multiple representations of one and the same show. His/her character, no matter how well it would have been performed at the opening, it would gradually turn into a mass product.

- the actor with no solid knowledge is vulnerable, prone to become a kitschy actor. The actor lacking culture doesn't meditate on the art he/she practises, doesn't ask himself/herself any profound and useful questions, doesn't have the 'self-consciousness' of his/her own character and doesn't find the resources to reinvent himself/herself as we have mentioned in the previous paragraph.

- the actor who has been incorrectly distributed may generate kitschy characters; the 'aesthetic mismatch' mentioned before intervenes in this case.

- the actor who imitates, without passing the mimesis through the filter of his/her own creative subjectivity, whether he/she imitates other actors, himself/herself in other shows, or simply people of the reality he/she lives in.

Start.research@U.N.AG.E.ro

Theatre, in Ionescu's Vision: "The Eternal Need for Miracle and Horror"

Elena-Mirabela MOROȘANU*

Abstract: A subject the phenomenological modernity of which imposes itself, regardless of the time of the debate and the critic-literary orientation of the messmate, which burned in profile magazines pages and specialist meetings, and the conclusions of which are still expected, is represented by the dilemma: Eugen Ionescu or Eugene Ionesco? The Romanian by birth (and formation, some say) or Frenchman by adoption?

As it was already used to, according to the formula that opposites are attracted to cancel each other, Ionescu refused widely known theories about the purpose of theatre, annihilated them and replaced them with his own ideal concept of what theatre means to the public and, especially, what is the purpose of its mission. Theatre has, like any other art, a mission of knowledge. You don't silly around to discover, but deepening, separating, purifying realities. (...) Theatre is a presence, Ionescu says.

Key words: phenomenological modernity, explanatory structures, metaphysical sense, existential assuming, aesthetics, critical spirit, un-authentic, Adamic, impossible duality, archetypal, changeless, credible, non-values, mechanization miracle, psychological necessity, convention, essential reality.

This subject, the phenomenological modernity of which imposes itself, regardless of the time in which it is debated or the orientation of the literary critics whose opinions have burned themselves into magazine profiles and in the framework of specialist meetings that have yet to reach their conclusions, poses the question: should we speak of a Eugen Ionescu, or a Eugene Ionesco? Romanian by birth (and by formation, some posit), or Frenchman by adoption? Many studies have been published on the subject, on the idea of recovery, sometimes tentative, at times forceful, of the origins of this "enfant terrible of

* Assistant professor, Arts Department, Ovidius University from Constanța

THEATRICAL COLLOQUIA

literary critics”. But the most intuitive, consistent, broad and vivacious approach belongs to Eugen Simion, and is entitled *Young Ionescu*.

“In this study, which is as substantial as it is exciting, Simion tries to unlock the personality beneath the confusion of surfaces, the unpredictability in both attitudes and reactions. It is almost an impossibility for the critic to understand the author. This is because, in direct contradiction to Eugen Ionescu, Eugen Simion is a literary commentator for whom there exists truth/ ‘truth’. He is, furthermore, structural in his approach. Without mistrust towards certainties, the sixties’ critics have sought persistently to dissociate and extract themselves, with visible relief, from the thick of literature and life. He arranges these strands meticulously, combining them into tightly wound explanations. Whereas Eugen Ionescu set explosives to obliterate clichés, shaking a cultural scene driven by excessive capitalist ideals, Eugen Simion seeks to refashion the remaining shrapnel, using it to return to the creative spirit; the configuration behind the harlequinade and disfigurement”

as stated by Daniel Cristea-Enache, in the first critical review of *Young Ionescu* to appear, in 2008. This not only recovered, with an extraordinary literary cross-stitch, the open wounds of the “enfant terrible”, but transformed them into new modes of thinking for literary posterity. In the case of this “heretic” Ionescu, we should not aim to hunt and hang, with pride, the array of contradictions in his texts, be it his criticism, journals, or on the topic of drama. The elastic dissolution of human and social elements of nature in his texts, in practice, pattern the cultural and artistic life and experiences of Ionescu, including literary criticism. Eugen Simion writes:

“What can I tell you, now I have crossed the ionescian literary space on several occasions, the man writes in a more complex manner, spiritually speaking, than he speaks. The young Eugen Ionescu is not simply a calligrapher who performs tricks, as could be said of many of his contemporaries, and is not, however, only an essayist whose whimsy turns back to the editor’s office, destroying one negative article only to write another, essentially praising or vice versa, he is a genuine intellectual, in the metaphysical sense and serious literary culture, a troubled spirit of existence, finally, the young Ionescu does not feel content anywhere and, as reported in several occasions, (...) he thinks that to be French would be wonderful.”

This vehement tone that Ionescu takes often loses pitch, dissolving his essence, as a kind of reproach. He accuses Romania of being too Balkan, goes on to say that his voice is not heard enough in Europe, which is anyway too small for the few great writers that it has. I could have that here you can not say the true talent because of “nepotism” and it has too many intricate systems

THEATRICAL COLLOQUIA

based around a culture of “do you know who I am?” In fact, he loves the people of Romania, as we shall see, according to his associates and friends. He points out proudly that, when the revolution of ‘89 occurred, he was ready to return and participate, along with other Romanians, in the profound social changes that required these voices to be heard. Eugen Simion notes, slightly amused, that Ionescu’s impression about the Romanian space changes very little throughout his memoirs.

“In 1947, he wanted to return, however, to Bucharest and to find his *raison d’etre*. He didn’t succeed. He remained in France and was destined for literary success, which he managed to fulfil. At bottom, how can there be explained, I asked myself, his reflections, which were overwhelmingly negative about the Romanian world, beginning with literature and ending with officers, priests, and secondary school teachers? A motivation might be, testifies the writer repeatedly, the psychoanalytical link to Eugen N. Ionescu, father undesirable. The country of ‘do you know who I am?’ represents his father. A surprising fact: the diaries of his friends (Arşavir Acterian, Octav Şiluţiu, etc.) show the young Eugen Ionescu as a relaxed bohemian, putting on farces, extended bacchic parties in his father’s country. However, he appears to be at ease here. He fell in love, married, took part in meetings organized by colleagues of his generation, wrote for magazines attacking the great writers without any repercussions, and made a name for being critically fearsome, finally developing friendships that were open and nourishing. All this takes place in the Romanian world where, we have reason to believe, Eugen Ionescu loved writing about it, as his friend, Cioran, relays, in impossible phrases. In December 1989, when he sees Romanians from Timisoara and Bucharest on TV, he wrote in a Parisian journal that he regained his feeling of being Romanian. Not only this, but in 1939 he stated that ‘hatred is only the second side of love; love is returned; unrealized love, not received, repressed, that revenge’.”

As a conclusion, simplified, of course, whether he feels timelessly Romanian and whether France, according to the wishes expressed in an imperative fashion by the descendants of the great playwright, Ionescu is the only one with the greatest grasp of the truth. Regardless of temporarily assumed nationality, Ionescu wrote in a letter sent from Paris on November 1939:

“[That] my pride lies in the certainty that I will never feel good on earth, and I will never leave life’s orbit and historical actuality; that I will never fit into history neatly, that I will never be counted in the amorphous mass that has pushed or drawn up more mechanical laws than biological cosmic streams. My freedom, therein lies: in

THEATRICAL COLLOQUIA

knowing, in not participating, but in doing exactly what I require, without being fooled.”

So Ionescu’s desire is to be French without being existentially owned throughout his creative life. The negation of being Romanian is not ubiquitous, but is specified periodically, depending probably on his experiences, disappointments, as well as his creative achievements. Eugen Simion only gives priority to “absences”, accusing Ionescu of reasons for not wanting to be Romanian:

“[...] his negation does not have a systematic character, as his moods fluctuate between a penetrating negationist discourse and spots of light, bracketing peace and reconciliation with the Romanian world. To present some evidence, we can begin by saying that, as is normal, this is seen in the work of a Romanian essayist through Romanian culture, in this case in a literature that comments and gives aesthetic judgments. Aesthetic, in this case, is also moral. If we again skim through the publications of Marin Diaconu, we find that Eugen Ionescu always has something to complain about, some scandal that has disappointed him so profoundly in his generation, among his colleagues, that he is willing, finally, to resign from Romania altogether. And this happens time and time again. Writing, for example, about literary criticism and history, he finds that Romanians do not have any critical spirit (Maiorescu, Middle Eastern, however, is to us a miracle) only a historical spirit – on the other hand – in truth – a chronicler. This means that, by having a critical spirit, Romanians are asking only whether there is an existential problem, not a spiritual problem (inclusive of the problem of values). The consequence is that we can select and prioritize in the appropriate manner, despite not knowing how to review, we have learned to separate the wheat from the chaff in the arts... But, I wonder, are things as Eugen Ionescu has said? As if it could be any different. Literary criticism is, however, a spiritual force in Romanian literature; we have great criticism, perhaps too many writers who are too important for such a young literary scene. Even Eugen Ionescu announces himself as relentlessly critical, ready to review all... But, as seen in the sentence quoted above and seen better from the following evidence, the young Eugen Ionescu claimed the absence of a genuine critical spirit in Romanian literature. And, in his view, if critical thinking is not literature, this applies to other areas of the spirit and even other sections of Romanian society. A first conclusion: we’re sorry, gentlemen, we’re very sorry on this chapter.”

So, first we have criticism. Then, we have no tradition, so “I too have what we refer to when judging literature or other phenomena of the spirit.” If you do not have a tradition, that means we have no models on which to base future projects or direct cohesive action.

THEATRICAL COLLOQUIA

“This is because there was nothing stable here. Because everything here is inauthentic; because all our literature - why should one repeat so often this obvious axiom? - consists of heterogeneous groups of branches that have failed to merge into a real unit. That does not mean we refuse predecessors so that we all have a ‘terrible’ critical spirit. But values of the past are definitively dead; this inauthenticity could in no way be spiritually fruitful; we feel they are foreigners; and, finally, Romanian culture has not managed as of yet to express spiritual realities native to those who remain outside. Here’s why historical spirit cannot be more than a mere chronicler; he can not even integrate the phenomenon of the current literary tradition into it. Rough phrases, poor sentence construction, a total negative. There will be others that aim, as I mentioned, not only at culture, but at Romanian spirituality as a whole. Misfortunes are held here, chained: we have theatre, although we do not have the novel, we have poets of rhetoric (such as Arghezi) and false hermetics like Ion Barbu, we criticise politely and glossy (like photographers retouched, without artistry, with fashion) we have lost the sense of literary models and if we lose it totally, at dusk, we enter the night of our culture, the invasive nights, where barbarian critic Eugen Simion reviews, slightly amused, the entire list of ‘absences’ of existence that Ionescu is guilty of.”

Although these “harsh sentences, heavy phrases” are a denial of Romanian cultural space, it is not the final word. Someone who is not at all interested in this issue, who is in fact disgusted, if we can say so, would not have made so much effort, there would be so many phrases and he could not find the time to answer all the polite polemics naturally aroused, after such a diatribe.

A hard decision was taken regarding the great writer’s belongings after his death by his daughter and next of kin, Marie France Ionesco. She decided:

“He was a French writer and nothing more. Romanians know, the small yield of crops will recover. It is impossible to understand how my father has harmed the fact of belonging and Romanian culture, but such questions will never get an honest answer from those who give such categorical judgments. Should a daughter be ashamed of her background, her father’s literary youth? What small culture they came from? I do not know the answer and frankly, I do not think it has much importance. Those interested in the work of Eugen Ionescu have constructed for themselves a viewpoint that they think is required to match that of his progeny. Unfortunately, all Romanians have a prominent place in European culture and civilization and the world as was said by other cultures, if we were to illustrate only names that are mentioned on a daily basis: from Cioran, Eliade, Brancusi, the surrealists’ oeuvre.”

In the already famous phrase “if I were French, I could be brilliant”, George Neagoe claims that the deciphered key specific to Ionescu must be

THEATRICAL COLLOQUIA

understood with irony because, in the shadow of irony, Ionescu was well aware of the reality that this hides the truth.

Critic Simion gives credit to Ionescu when he speaks of the Romanian

Adamists, “that they had the fervor to start something, but not to finish. The myth of Komuves, therefore, or - with a little imagination - we can say that in these places circulates the Penelope myth that day destroys night. In layman’s terms, we can say that after the beginning, a feeling of futility sets in... About the Adamic culture, Cioran speaks of the Transfiguration of Romania. Among them is, of course, Romanian culture. As shown, Adamists are not moralists, even evil can exist among them. As well, the chance to start from scratch.”

Similar behaviour can be observed in the playwright. His famous journals begin when he is nine years old. But the beginnings were abandoned, as explained by the dialectical action: he does not like to talk about himself, but that is why he confessed. An Ionescian Adamist begins early, does he not?

Confessions are repeated 60 years later because, according to Simon, “for Eugene Ionescu’s literature begins with memoirs, not fairy tales or poetry. He wants to confess, not to fantasise.” This disturbing need for confession, the coordinates of which are built throughout his entire existence, as the displeasure of speaking itself translates into an impossible duality of relations between the possible and the impossible. After considering a possibility, Ionescu then immediately seeks out its negative, exchanging them, as if comparing spectacular masks. This is the key to deciphering Ionescu, whether we are talking about texts of literary criticism, memoirs or his dramas. If we use this key in our decryption, there will appear words such as: contradictory, sophism, etc. Ionescu’s novel writing is not simply a game, but a continuous search for truth and its reversal, where its concentrated point may cause the entire world to crash down.

“In his logbook scraps, Ionesco writes: Just because the Greeks had immutable archetypal sense, they must have had a sense of non-immutability: Lupasco explains this very point.

‘In truth, nothing exists and nothing is thought of without its opposite and nothing is thought of in isolation, but in opposition to a contrary concept to refute it’ (Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967, p. 62).”

THEATRICAL COLLOQUIA

For this is, in fact, Ionescu: he flips, without hesitation, the pillars of understanding, dusty in their stability, and turns them with a coordinated chaos and precision with control through force of imagination and human intelligence.

“Knowledge begins with a possibility of a finality, an acceptability, with verisimilitude. We could say that for Eugene Ionesco profound thinking is judged by the number of relationships that are assumed to be impossible. The drama of human intelligence is played out in a clash with the absurdity living a normal life. All of this is suggested in the writer’s theatre.”

Theatre is presence, drama is tension...

As we have seen already, according to the formula that opposites attract to cancel each other out, Ionescu denied widely accepted theories about purposive theatre, annihilating them with their own partitioning of ideas about what theatre means to the public and especially, what its intended purpose is.

“To write *English without a Teacher* (*The Bald Soprano* - n.a.), Eugen Ionescu paid special attention to the dramatic genre. There are few references in his texts from the '30s. In *Zodiac* (March 1931) he discusses, for example, the status of melodrama. He defends with curious genius the objective and justifies existence: no need to charge melodrama with not having value and that we should not suspect its mediocre aesthetic. Instead, he stated that the authors of melodramatic theatre, Bouchardy and Victor Hugo, of being the authentic followers of ancient tragedy: it is the modern expression of the need for eternal miracle and horror.”

Ionescu believes the miracle of receiving explanations to be too intense, that the inducing of conventional expectation in spectators waiting for that particular type of miracle, that its mechanisation, destroys. Thus, the miracle, so necessary in the formation and maintenance of a coherent and open human psyche and modern thought has created a “product of coincidences” that requires a specific type of waiting, swallowed the direction of the captive spectator.

“Mechanization clears the way to show the lack of metaphysical miracle of the age. He believes that melodrama will not disappear because modern man needs spontaneity and horror, in a single word: one needs the miraculous products of coincidence. Miracle - in this form and with these causalities – is not conceivable without addressing metaphysical aspects. It would add another element: ‘melodramatical inside’, which means the need, once again, of the spirit requiring an

THEATRICAL COLLOQUIA

imperative violence and an exacerbation, we could even say a pathology of attitudes...”

According to Ionescu, we must run the danger of a system to prepare this specific kind of sensitivity to the public onlooker. “The psychological need” of the miracle may be contained in the literature and, read, create an automatism that gradually would turn into an “exceptional mechanization” and the miracle would imply a “mechanical miracle, or cancellation of the miraculous...”

Also, in the “letters published in Romanian life and correspondence from the same period (1938 - 1945) Tudor Vianu indicates an important fact in the intellectual biography of Eugen Ionescu: the emergence of his major interest for theatre. The feeling that you have when reading his missives is that the essayist has really experienced a revelation of a kind opening a sea of creation.” Theatre opened Ionescu, according to the chroniclers and those after them, a wide realm where anything is possible, where imagination can be the first to reach the word and the word may become detrimental to the image, where the balance of these two entities must be perfect as a work of art to endure and where the playwright is the central pillar of this elusive and rare balance between the two.

“In a few years, Eugen Ionescu radicalized his position towards the theatre. An article in National Theatre (no. 37, June 24, 1934) is entitled ‘Against theatre’, and begins with the sentence I have quoted already: “theatre is a form of vulgar art.” Why? Because it is an art for the people, and because it uses too many tricks which are too visible; it has become full of artistic conventions, which kills any aesthetic convention. For these reasons, the theatre cannot create a spiritual atmosphere...”

It is possible that, in theory, a specific theatre creator agrees with Ionescu’s essays and radical vision eliminating these conventions. A serious disposal of conventions can only be carried out in a radical fashion. But this is a utopia. It is funny how, in advocating to waive the conventions, Ionescu himself... went to the theatre to see plays performed. And this approach is part of the specific type of decryption implied by the writings of this novelist, a total deconstruction in order to achieve a kind of perfect knowledge.

THEATRICAL COLLOQUIA

“If life is but an echo of reality, then his commentary remains a slave to reality and falls lower than them: does a play seem plausible? Where there is weak and a short amount of time, they will be plausible. Theatre is like any art, a quest for knowledge. You do not know ape, but deep separating, purifying realities. (...) theatre is a presence. (...) Drama, he says, is not a genre, but tension. It is poetry, an invention, really. Bottom line: I do not think it would be wrong to disrupt the patterns of the greasy old theatre in the name of truth... Ionescu’s conviction is that there is a non-human drama, but that humanity must be sought beyond things (in essential realities), i.e. metaphysics. Theatre’s quest is knowledge, after all, to gain knowledge of the essential realities.”

Therefore, the definition of the theatre could be translated into the ionescian language as the “presence of voltage” (“Theatre is a presence”, “Drama is a voltage”), a voltage to be felt directly in the cells of understanding and built on the roll patterns of a logical dramatic language. For that, Ionescu strives. In his plays, the characters seem drawn, cut out of different scenes or pictures and thrown into space simply by the good will of the author, a space that does not help them, but merely defines the physical.

Their discussions seem to be connected with wires woven long before they were known, and thus presented to the public. Spousal duality means nothing, maybe a great oblivion, often combined with disgust that in a ionescian happy ending getting to know, and recognising the quest. “Ionescu’s formal logic breaks down the behavior of each day to show off its irrational components and unconscious absurdity, the intrinsic lack of inner reasons for existence beyond mechanistic causality.”

All conventions of a dramatic type and their relations are really shattered by Ionescu, in a subjective effort to deconstruct, then fully rebuild, to destroy and recreate, to dilute fully and then concentrate from the end of that world to know the truth of this impossible duality in the relationship between the possible and the impossible. This assumption of the audience is required by author: Ionescu’s theatre is a theatre of knowledge of essential realities.

The Birth and Evolution of Stanislavsky's Method

Daniela COJAN*

Abstract: The stanislavskian system arises in full development of the realist current. Starting from the word, the actor expresses through gestures, intonations and mimics. The pre-stanislavskian actor is dominated by dilentatism and emotional “accidents”, the balance is tilted to an act full of clichés and crafts. Perhaps the most important lesson that Stanislavsky gives us is that for the actor in his work to reach a credible character, he must go through all states, sensations and feelings required in building a character. We cannot forget, however, that Stanislavsky devised a new method of representation also due to the emergence of Chekhovian texts. To give effect to the new ways of writing, the attention must focus on the actors, without neglecting the scenography. Stanislavsky wants to convince the actor that if he doesn't want to use tricks to present truth, he should be just like a painter or musician, to devote his whole being, “body and soul especially” in the creative process.

Key words: System, Method, Stanislavsky, Representation

“As long as those who imitate men in action, and in their way are virtuous or sinful (...), imaginary characters will be times better than us, or worse, or like us, as do painters: it is known that Polygnotos portrayed people handsomest, Pauson uglier, Dionysios as real. It is clear, therefore, that each of said imitations will keep these differences and will be different from the way that it mimics an object, as we have shown.”¹

Aristotle sees the art of imitating “-up today does not have a name for it” with admiration. For him the end result, the show, must inspire pity, fear and terror. If that does not succeed, the show is a failure, the emphasis was on oratory art and less on interpretation of characters. Characters, temperaments and characters' feelings were distinguished exclusively through the art of dramatic writing, while the interpretation of characters is limited to imitation.

* Phd, Assistant, Faculty of Arts, Ovidius University of Constanța

¹ Aristotel, *Poetica*, Ed. IRI, București, 1998, pp. 66-67.

THEATRICAL COLLOQUIA

The actor's art arises from ancient rituals dedicated to the gods. The evolution of interpretation starts with imitating the sounds of nature, animals and later the imitation of human characters and temperaments. Around 1769, Denis Diderot wrote *Paradox of Acting*, called by Strasberg the most important attempt to deal with the problem of acting. Is the actor an artist or an imitator? The thesis is written as a dialogue in which "The First" claims that the actor should not feel anything on stage, he must be lucid and he must get rid of any trace of emotion, and "The Second" counteracts the concepts of "The First", but it is obviously the opinion of the French Enlightenment.

"If it were sensible, what good to play twice the same role, with the same passion, and having the same success? Offering a lot of passion at the first representation would make the third one weak and stone-cold. Otherwise, as a good imitator and an apprentice of the human nature,(...) as a hard imitator of himself or of his knowledge and as an unobserved observer of our sensations, his play, far from being weak, would meet the new reflections that would be made, it would burst or it would calm down, and you would be more pleased. At the time, he is himself while he plays, how can he stop being himself? If he would want not to be himself, how would he feel in the moment he should stop?"²

Diderot wanted to see passion on the stage, so he came up with a simple path in the character creation process: intro, development, closure. Stanislavsky uses this simple syllogism to build his own system, since Diderot's era does not allow us to talk about any rule of a system. Stanislavsky is the first person who realizes that an actor has to experience and experiment personally.

The stanislavskian system emerges as a product of the flourishing realism and the only way to represent realism correctly is through the word, which is the foundation of an entire cultural movement. "*An actor throws himself into his work*", stated the late Diana Cheregi, actress from Constanța. Starting with the word, an actor expresses himself by means of gestures, intonation and mimic. Above all, an actor has to understand the PSA symbol: P - postures; S - sensations; A - affections. Perhaps the most important lesson offered by Stanislavsky is that an actor, in order to become a credible character, has to experience every posture, every sensation, every affection

² Diderot, Denis- *Paradox despre actor*, Ed. Nemira, București, 2010, p. 36.

THEATRICAL COLLOQUIA

necessary in the metamorphosis of the character. “A definition of acting is deeply rooted in the realistic, socio-political context, as well as in the inner creative process.”³ The stanislavskian system is used successfully nowadays because it is not characterised by any convention of acting, but the inner power used to express emotions and thoughts, concluding that the psychology of the character is above the exterior background. The exercises proposed by Stanislavsky ensure a certain empathy with the character, but one can never state with certainty that the purpose is successfully accomplished. The creative process is subjective and there are no absolute successful recipes for each character. Meanwhile, the chosen path through various means of representation leads to new ways of communication with the character.

“Peter Brook talked about the game of ‘living’ with ‘distance’, Brecht admits the feelings as the joy of the study, and Meyerhold as the joy of creation.”⁴

At the beginning of the XIXth century, the directors, who now have a great creative importance of the theatre play (until then, the role of the director was to balance the distribution and handle the administrative part of the play) have the purpose to permanently bring new ideas in the creation of the play. They diminish the importance of the dramatic writing and focus on the new methods of the aspects of dramatic writings. Stanislavsky was not pleased with the importance that the director gives to the play, neglecting the creating process of the actor. By that time, the realist background had become rich, the accent was touching the beautifully worked props, and the paintings would be painted with great finesse. The work of the actor was clearly undermined by the opulence of the scenography. We cannot miss that Stanislavsky conceives a new method of representation because of the apparition of the Chekhovian writings. For him to give course to the new modality of writing, the attention must have been focused on the work of the actors, without neglecting the scenography part. Stanislavsky refuses the instinctive play. This manner of representation can touch high cotes on the actor’s sensibility and the play’s course, but only some times, though usually the play is full of clumsy gestures,

³Banu, George, *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, 2011, p.15.

⁴Banu, George, *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, Ed. Nemira, 2011, p.16.

THEATRICAL COLLOQUIA

unjustified pauses, huge dead times, and improbable characters. Stanislavsky is disgusted by the simple idea of mere representation, the actor being unable to control his emotions and reactions. The pre-stanislavskian actor is dominated by dilettantism, by sentimental “accidents”, the balance being inclined to a game full of clichés and crafts.

The art of representation excludes the living in the creation process. The actor, in the moment he feels the “inner feelings” of the character, while in rehearsal, has to memorize the process happening on the outside (gestures, mimic, and rhythm) and use with precision “the outside representation” for “fooling” the audience that everything is happening in real time. Stanislavsky states that this is also a method, but the final result cannot be appreciated at its fullness. The climax, the *living* process, must be controlled, but not excluded. The actor must control the character, and not the other way round. For Stanislavsky, the *living* process is inevitable. It is only by the presence of the feeling in real time, that the process of creation can be credible. Stanislavsky wants to erase from the dilettante actor’s memory the methods of the craft, of the instinct, which ultimately leads to an amateurish acting, not enough for the theatrical act. At this point, his method finds its beginning.

Unlike other forms of arts, Stanislavski affirms that the actors must express collectively, because the art of acting can’t be born in solitude. It’s a team work and the desired result can only be achieved with perfect harmony. Because the real feeling appears only if the actor perfectly understands the feelings and thoughts that his character is feeling, Stanislavsky asks himself what happens when the actor and the character don’t have anything in common. The answer can be found through the character’s biographic knowledge and the emotional charge of his feelings. The first step is the creation of a list in which the actor writes down all the qualities and defects of his character that he can pinpoint and the percentage off his “aliveness”. So that he doesn’t “cheat” on this exercise, the actor must get rid of his frustrations and inhibitions, and he needs to look at his soul the same way he stares in a mirror. Accepting his defects is the biggest step an actor can make at the very beginning of his career. Managing to get over this moment leads to some true feelings on the stage. The art of acting is unique because it makes you muster your strength and exploit your qualities and defects. Subsequently,

THEATRICAL COLLOQUIA

the actor needs to assimilate the factor that determined his character to think/feel/do the way he does, and he needs to build situations at last related to him. Of course this is improbable when we talk of characters like Hamlet or Medea, but the real life references can replace this by “diving into” the situation. In this situations, we need to take into consideration the actor’s talent associated with his understanding of transposing himself into imaginary situations. This way the actor stops “playing” and starts “living”. But thing are not that simple. In our lives we answer to real stimuli trough gestures, mimics, tones and the actor must do exactly the same things, but answering to some imaginary stimuli, and more than that he needs to be more expressive so that he can “go beyond the footlights”.

“The artist lives only his own emotions... On stage you never ever lose yourself. You can never escape yourself. But if you give up your ego, you lose the ground under the feet and that’s the worst thing... Your loss on the stage is the moment after the living ends and suddenly starts the surface playing.”⁵

Stanislavsky wants to convince the actor that, just like a painter or a musician, he needs to dedicate “his entire body and, most importantly, his soul” to the creating process so that he does not “fake the presence of truth”.

Another problem that Stanislavsky addresses is the amount of material given to the actor. If the painter has his canvas and brushes, the musician has his voice and instruments, the actor works with his body. Of course, it is the same in ballet, but the dancer is a technician, the execution of movements are in the foreground, the interpretation occurring through the choreography. The actor uses his body gestures in everyday life and is forced to do the same and put this on stage, but in imaginary circumstances and with different bio-data. The gestures used to greet the loved person must be used in the same way even with a stranger that he does not feel anything for, or worse, inspires repulsion or indignation. This duplicitary act the actor is bound to, is his way of expressing himself. But the art of acting is a repetitive act, and if the inspiration goes away, the same thing happens with the true feelings. With his methods, Stanislavsky searches for the answers to the question that marks

⁵ Stanislavski, K.S, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1951, p.224.

THEATRICAL COLLOQUIA

generations of students and beginners alike: how can you make your inspiration kick off? For this to happen the actor must believe everything that happens on stage, the same way he does when that happens in everyday lives. If the actor believes in the situations, in the character, every lie and convention of the stage transforms itself from imagination to REALITY.

“All artistic activities on the globe are at our feet, being our ways of education, culture and information.”⁶

The actor gets stuck in the process of organic creation because of the repetitive process he goes through, which he arrives at in the “final rehearsals” and then, in the middle of the show. So that the actor can get over this obstacle, Stanislavsky suggests using the affective memory. The creativity of the actor is subjective. No one can feel the “emotions” of another, or think with someone else’s thoughts, the actor can’t guide his character in an objective way. Because the actor builds his character through the stanislavskian method, he builds some similar situations for his character so that he can find and discover the character’s thoughts and feelings which he (the actor) feels in the given situation and no one can contest his thoughts. “Defend your character until death!” – this is the way we can translate the conclusion that the actor finds through this method. Never mind that he has to play a killer he does not resonate at all with. Finding out his temper, his character, his way of thinking and his soul, the actor has the chance to understand why the “bad guy” takes the decisions that he does. The affective memory comes in the help of the actor and guides him so he can build characters, not ideas.

To get to acquire the correct biographical data for the character, Stanislavsky suggests, in *An Actor Prepares*, the exercise with the magical “if” and “I am”. The principle is simple. Taking as an example the character Medea, the work begins with: I am Medea. I’m a wife, I have two children, I left my father and motherland, I killed my brother so that my husband escaped misfortune and I am on foreign land. But what if my husband leaves me to marry the daughter of a king? What if I am exiled by him? Entering the depths of the ancient art, powerful characters shaped by the tragedian of the

⁶ Caratănase, Răzvan-Constantin, *Gravura ca artă majoră*, Editura Top Form, București, 2015, p.28.

THEATRICAL COLLOQUIA

tragedians, in the psychology and inner self of the character, the obvious answer will be “I will kill my children and no one is able to snatch them from death.”⁷

A text, no matter how well written, if it is not taken as a whole, does not have the capacity to sensitize the viewer, unless instructed diligently by an actor on the way to the unseen path of Thalia.

⁷ Reference to one of Medea’s lines.

INTERVIEWS

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0013

Bizarre Dialogues with the Director Radu Afrim and the Scenographer Irina Moscu

Interview by Ioana PETCU*

Abstract: The end of January in Iași is like the beginning of January. Meaning that it is also very cold. Director Radu Afrim is in rehearsals at Teatrul Național with *Măcelăria lui Iov* (*Job's Butchery*) by Fausto Paravidino and he is accompanied by his scenographer, Irina Moscu. They are on the fifth collaboration after *Naïve*, *Completely Frivolous Details in yhe Life and Death of the Audience* (Teatrul Maghiar de Stat in Timișoara), *Suntrack* (Teatrul Maria Filotti in Brăila), *Everything's Alright between Us* (Teatrul Național in Bucharest) and *The Retro Bird Hits the Block and Falls on The Hot Sand* (Teatrul Național in Târgu-Mureș).

Key words: stage directing, stage design, Romanian contemporary theatre.

It is Sunday, it is jazzy at Treaz & Nu, although I think there could be room there for *some Björk, of course*. The first to arrive is Irina, with a cold floating steam melting around her tea cup. Then appears Radu – undercover, wearing a cap and a foulard which leave only his eyes free and make him look like an Eskimo.

Ioana Petcu: Who speaks more in the theatre? The director or the scenographer? And when I say “theatre”, I don’t mean only the stage and rehearsals.

(And all around the table got silent)

Radu Afrim: ...Logically, not the scenographer.

* Lecturer, PhD, Drama Department, George Enescu National University of Arts, Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

Irina Moscu: It depends on what language or what kind of vocabulary you report. From a visual point of view, the scenographer is the one “speaking” more in the theatre. A clever director knows this thing and he shall maximally use the visual language offered by the scenographer to deliver his directing message. If they potentiate one another, the result is an optimal one. That is happening in successful cases... with happy-end.

I.P.: There are directors, for example, that not necessarily have the gift of speaking and then the scenographers are those who “cover” them.

R.A.: The directors who do not communicate through words must have a hard life with the actors. I confess that sometimes I would like the scenographer to communicate with the people on stage instead of me. But I haven’t yet met a scenographer having enough time to stay too much on stage. When they have assistants, they stick around me taking notes – somehow hidden, discrete, obedient. The scenographer has work to do in places where the director rarely walks. And if he does it, it’s because he has got into a production crisis or something like that. Then the director comes down as an absolute leader in the workshops, to see in what phase the building yard is.

I.M.: The workshops – unseen ones – and all the technical part behind the stage are in our subordination. There happens the magic of the stage.

I.P.: Radu Afrim is an architect – shall we say undiscovered?!, because the preliminary examination at the faculty of architecture was not meant for him – and Irina Moscu is an architect tainted by theatre. She taught at Ion Mincu University, as well. Starting from your situations, I wonder, maybe a little childishly, whether art can only be made at crossroads, by contaminations between different areas, just because it can’t live in solitude?

I.M.: The art can’t live alone and the theatre can’t survive by itself, if it didn’t consider the other arts, too. My story with the theatre commences in my childhood. My father was a scenographer at the Romanian television, in the golden age of communism. He was carrying me through backdrops, through

THEATRICAL COLLOQUIA

the wardrobe storage – where, sometimes, the wardrobe keeper ladies gave me a little dress, usually the most colorful one, on my demand. Perhaps the taste for wardrobe storages has remained hidden until I rediscovered it on the movie sets, where I managed to make a few scenography assistance works, at the time when I still was a student at Architecture. But during the Master studies at UNATC, working with the people from the directing department, I fell in love with theatre. All happened naturally and immediately. But indeed, coming back at your question, my pathway has been a natural one. I finished the Plastic Arts High-School Nicolae Tonitza, the Advertising Graphics department. Then, in need for new and concrete things, I graduated the Architecture Faculty at Ion Mincu. My Master degree in Scenography came out as a crowning of my curiosity for other arts which might have a use for the vocabulary I gained in those six years of Architecture studies. And from the need for a tale...



Job's Butchery, National Theater from Iași, 2017, ©Radu Afrim

THEATRICAL COLLOQUIA

I.P.: The architect's eye is recognizable in Irina's stage sets. There is something from the geometry, from the obsession for proportion, for the straight line, but also something masculine, something lightsome or grandiose, as the things are displayed on the architect's work board/wide screen. Does it help, Irina, this first profession of yours? Or was it a challenge, a rule that you had to break?

I.M.: It helped me and it still does, no doubt about that. It's easy for me to work and think with and in space, because I have had this practice for so long. But it also can turn into a barrier which I've felt I need to break. Maybe just because I've been working with Radu for the last year, it was a good opportunity to experiment organic constructions, too, less aesthetical in architectural sense, perhaps more genuine.

R.A.: That moment was named *Everything's Alright between Us* – the spectacle at TNB (Teatrul Național in Bucharest).

I.M.: Yes, at that moment Helmut Stürmer called me to say: "Irina, I congratulate you for succeeding to dissolve that frontier between the rigid, architectural object and what is organic."

R.A.: The next question would be if he liked the result.

I.P.: The answer seems obvious to me, because he worked with you afterwards.

R.A.: Yes, but after that, she got back to architecture, in a way. In Timișoara, in Târgu Mureș where it was quite a block, in Brăila... Irina has the unique gift of presenting her projects in an incredibly compelling manner. She has albums which she makes for each project. There are scenographers who come with a mere sketch... Well, I think that only Stürmer still makes scale models now. Irina has, instead, some albums which mesmerize you. Although this is kind of a trap for a director, as well. Many times what is in the project is not always fitted with reality. I also take in account impossibilities and

THEATRICAL COLLOQUIA

deficiencies in Romanian theatres. In Bucharest, at TNB, I had got another play started, with an impeccable stage set. It was *Patima roșie* (*The Red Passion*), which from the roundtable debate, all of a sudden, I didn't like it anymore. Then I wanted another text, by Jean-Luc Lagarce, and Irina sat again at the table with us, starting to draw sketches. And all these just to change my mind once again, to change that text with that by Dorota Masłowska (*Între noi totul e bine* - *Everything's Alright between Us*) and, because it already was quite late, I made a blend of what she already had done and what I needed for the text. It was a pile of organic things there and a wall behind. I told Irina, at some point, that I was aware that it was not the stage set she had dreamt about...

I.M.: But I liked it! The text there required such a conception – it was about a Poland after the war, in ruins.

R.A.: It was functional, it was a kind of installation, including the stuff already available in the theatre, and I wouldn't have imagined that Irina will have ever accepted such a thing. Or even I, as long as I had been in an institution with money, it wouldn't have been a situation for me to “collect” things. I do not know if Irina was or was not appreciated for her scenographic idea by her architect colleagues.

I.M.: There were sundry opinions back then.

R.A.: You know, there is a problem: an architect coming in theatre doesn't necessarily think about the scenic situations which need to be served. I suppose that for him or her, the aesthetics comes first, after all a stage set doesn't have to confront an earthquake, and if it has to be a minimalistic one, then it is even better. But those architects will talk about this with Irina while at a coffee, and Irina, being a person of unique discretion – won't let the insides reach my ears. And this is how I told something about the human being Irina, as well.

I.P.: And as some features have already been shaped of the relation between Irina Moscu and Radu Afrim, I come now to the question aiming at the relation

THEATRICAL COLLOQUIA

between the director and the scenographer. In the history of theatre – neatly written down, as we like to have it – there were born some important friendships: Patrice Chereau and Richard Peduzzi, Frank Castorf and Aleksandar Denić, the indigenous Silviu Purcărete and Dragoş Buhagiar, and others, as well. Some others prefer the monopoly – Bob Wilson. Is there a need for common lines, for similarities between the two team mates? Or are the disjunctions those that accomplish the relation?

I.M.: Even if we would agree until a certain point, the contradictory discussions are inevitable. There's a need for starting conflicts for new things to appear, the unexpected, the astonishing etc. Radu has been very generous with me and has let me imagine what I considered to be good for the spectacle and from that point we chose together. I prepare several solutions for the spectacle, solutions as different as possible. I like to believe that by the multiple variants I show, I can offer the director more freedom and flexibility in speech, in his choices. I am preoccupied that the director is able to build his ideas in the space I have penciled out.

R.A.: I interfere on details and in regard to their functionality. I confess that sometimes I prefer to save some money for the budget, due to the fact that I am unpredictable and there is a possibility that, in the second phase of rehearsals, I could get some new ideas that also have their cost. I don't always give to the scenographer a very detailed idea about space, especially when there is a house involved. Because the house itself, it's not an idea. I give him or her some hints to start from. I do not work with Irina on metaphor-scenographies, or on symbolic-spaces. Because the texts I have worked with her have spoken about objective worlds. Well, so to speak. I won't get into details. In Brăila I had a project started, too, but Irina has managed to already finish the stage set. It was set on the stage, too beautiful to be changed. I proposed that we change the text, but keep the stage set. And not only did the stage set remain as it was, but it also worked very well. In fact, I wrote a play for that stage set, too. I made documentary theatre. In those days I collaborated the most consistently with Irina because we did research work together. I was with her in all villages in the Tulcea area and around Brăila, searching for local

THEATRICAL COLLOQUIA

music. In abandoned villages, with three old men on the bench in front of the house. We drank wine with them; they delighted us. It was fabulous. Both of us were fascinated and heavyhearted by the same thing. A forgotten world that sounded well. With women crying at the gate because, ultimately, crying is music, too.

I.P.: Irina, it seems that you have tricked Radu.

I.M.: Yes... maybe... or maybe Radu has tricked me.

R.A.: Our video documents were projected on the upper side, but the classic screen was split by some vertical lines which got downside and passed from one side to another. These are fine details which are important for Moscu and they are appreciated by a competent eye. When it comes to minimalism on stage, you are not allowed to mistake. If you do video mapping, it could be an enormous disturbance if an edge is not covered. I wouldn't start the rehearsal until there is adjusted the last detail of a video image that interferes on the stage set. Irina has an elegant manner to intervene when things aren't working well, let's say, not even on the fifth try. I react more impulsively.

I.P.: Can a scenographer save a directing? To cover it, to dissemble its weaknesses?

R.A.: Basically, it's a bad thing, but when somebody saves someone it's always a good thing. I had spectacles which were not exactly what I wanted when I had started working on them, but they still looked flawless. I have seen spectacles that only had scenography. The actors come aware very well about this problem, they can feel suppressed by scenography. But in few cases they will denounce this inconvenient. I've seen spectacles in Germany – stage settings at important theatres – having an incredible look, but yet they were null. In such cases, I think the directors even think for a moment that they were saved by scenographers. They believe they were geniuses. They would have their signature on the set stage, too, if they could.

THEATRICAL COLLOQUIA



Job's Butchery, National Theater from Iași, 2017, ©Radu Afrim

I.P.: When I asked the question, I had in mind firstly the model of opera spectacles. In foreign countries, as well as in our country, but especially abroad where the budgets for shows are satisfying, the scenic image can be baroque, spectacular, and you may still remain with a great nonsense about the directing outlook.

R.A.: If you have a great voice on stage out there, I don't know if the public will want more. At the Opera, the public is very conservative. The more innovative you are, the more you will derange. You have a diva on the scene, the people go to see her. The problems begin when the diva is missing, because if there is no diva, there is nothing.

I.P.: Then art becomes a mere product for sale.

R.A.: But, on the other hand, there comes to mind Romeo Castellucci who made opera spectacles and, besides the fact they looked excellent, they had

THEATRICAL COLLOQUIA

consistency, voices and emotion. And it was something organically new, not just by costumes and kitsch lasers. In Europe, when something is experimented, it is done until the end, all stereotypes are overthrown. As long as there are crazy directors... aesthetical revolution is not when at the opera (or theatre) you dress the soloists in blue denims. Unfortunately, many directors mean exactly this thing by updating. I think I have accomplished a correct update with *Năpasta (The Affliction)*. A not quite successful play that I have rewritten without changing a single word.

I.P.: If we reached this knot, look, I cut it off: how does Romanian scenography relate to the international context? Does it exist, is it visible in Europe? Because if we consider the case of Helmut Stürmer or of Dragoș Buhagiar, we could find that they are punctual situations.

I.M.: I don't think so, I haven't seen a clear line of our scenography abroad. Although we aspire to an international status and we always keep an eye there, I think we are somehow isolated. But the scenographer's art is not visible if it performs alone, the scenographer's performances are filtered by the director's ones, as well. There are cases of very talented scenographers, who hadn't enjoyed fruitful directorial collaborations, remaining thus in the shadow. Then there is also a problem of communication, of inexistence of some rostrums where the scenographers and directors from various places of the world meet; a socialization network, a virtual place where, for example, a scenographer makes proposals and others see and accept them. I don't know if the studentships and accommodations during the faculty studies help you to become known abroad. Perhaps the connections are still made directly, if you have an entrance to such things. It is a matter of luck, timing, conjuncture.

R.A.: Well, I haven't ever brought a foreign scenographer. When I worked in Luxembourg I brought with me Mihai Păcurar, when I worked in München, I took Stürmer. Let's not forget the Romanian scenographers are developing in quite primitive technical conditions, so far. In the West, the theatre facilities are quite different. We have few technical competitive stages. Fairly good Western scenographers have begun to come and work in our country. And they

THEATRICAL COLLOQUIA

can handle the situation, they don't fail. It's easier for Hungarian directors to call for collaborators from Hungary. But I don't think that the feeling of isolation Irina is talking about is something that belongs to Romania only. A French director will work with a French scenographer, too. And I would say that in Europe the partnerships, the theatrical couples are more loyal than ours. Our system emboldens the "adultery" in director-scenographer couples. Young Romanians learned directing assistance at Bob Wilson – this may be considered a lucky chance, even if Bob Wilson won't promote them too much. But it does matter on a Curriculum Vitae. The spectacles where young Romanian scenographers accomplish "wow" things aren't often seen in an international context. At most, they reach FNT (Festivalul Național de Teatru – National Theatre Festival), in a few country tours... I was in France with *Boala familiei M* (*The Illness of M Family*), and the scenographer Velica Panduru, which is half Parisian anyway, was quickly noticed, she got other collaborations in France, yet she works more with our people. I don't know precisely why the Romanian scenographer doesn't cross the border, and when he or she does it, it's more like a solitary and contextualized case. And with Romanian directors, as well.

I.P.: If I am to come back to the relation director-scenographer, I know that Irina works and knows from the inside the new wave of theatre directors in our country. You have collaborated with Radu Iacoban, Andrea Gavrilu, Bobi Pricop, Andrei Măjeri and others. Is it also a choice, perhaps not very aware, between generations?

I.M.: Perhaps it is a choice between generations, too, why not? I work well with them because they are more open minded, more permissive. I don't know if this has any connection with my experience or theirs, I mean we are somehow in a phase of endeavor, yet. I am also attracted by their desire to experiment, to do something new, to try everything that seems interesting to them. For example, the collaboration with Bobi Pricop at Luceafărul Theatre in Iași, for which he was nominated for a UNITER prize, is a good example of experimental installation for which we dared to headlong without exactly knowing where it could go. But it is not a rule of mine to work with the young

THEATRICAL COLLOQUIA

generation of directors. Also in my relation with Radu I haven't felt any constraint.

I.P.: How are these big restless kids of the stage seen from the scenographer's point of view? I refer strictly to the new wave of Romanian directing.

I.M.: Some of them gained more and more noticeability and I've observed that they are more often called to stage plays in state theatres. They are not too many, but as many as they are, they're credited... and a couple of them, very promising.

R.A.: They need a start, a support from someone. Then they need a good scenographer, a video artist if possible, a composer, a choreographer, an assistant... I am ironic now.

I.P.: It means they need everything!

R.A.: Yes, everything. Look, when I made my debut, I couldn't afford everything. It is an advantage to make yourself noticed, to be able to ask for all you need. Some of them are talented, but they go astray somewhere, somehow. And today it is hard for some to get a contract. And if they do it, it's on little money. But this is what they do for a living and this thing shouldn't happen. I worked on very little money in the beginning, but it's not fair. Some theatre managers choose to return the money to the mayor's office at the end of the year, instead of investing that money in young people.

I.P.: Irina, what disgruntles you at a director?

R.A.: Well, I go out for a cigarette during this question, so that Irina may be objective in her answer.

I.M.: I won't tell, because if Radu finds out what annoys me, he will intentionally do that thing.

THEATRICAL COLLOQUIA

I.P.: Alright, I will pass the ball to the other side of the net: Radu, what annoys you at a director?

R.A.: I think the list is long enough, but I would mention the relation of a director with the scenographer. For example, you try many times to keep your calm and you suddenly wake up in the middle of a storm you induced. It's very irritating. Not during, but after the event. Annoying are the mornings without ideas – and they exist, - and you vent your fussiness on the poor actor, blaming him that he doesn't get the things right... The routine rehearsals are annoying, because I am not a man of rehearsals. I am the man of incessant changes. I would like to erase what was yesterday and make something new. In his relation with the scenographer, the director too often risks to be annoying. But in the evening, after the rehearsal, they can go together for some wine and talk about the world outside the theatre, they can go to a street protest together and the things becalm. The relation is restarting.

I.M.: From my point of view, the relation with the director becomes annoying when the latter thinks he's omniscient and he dictates how the stage set shall look. When he takes away your freedom to imagine an original space, sketching some very strict lines from the start. I am convinced that, aesthetically speaking, the answer of each scenographer would be different, although the theme is the same. However, I confronted a similar situation and it was difficult for me, frustrating, and the result hasn't satisfied me. I put it in the category of exercises, of those episodes you might encounter and you must cope with... hoping to be the last of its kind. In my case assuredly it was the last!

I.P.: Radu, what scares you in your relation with a scenographer?

R.A.: It's hard to answer... we all got along well. Once I wanted to promote a young actress that had graduated her scenography studies in Bucharest. I was persuaded by a scale model of her that I had noticed on a contest. But when we had the work started together, I saw she hadn't recognize the materials, she lacked the basic elements of her job. I was frightened and I brought an

THEATRICAL COLLOQUIA

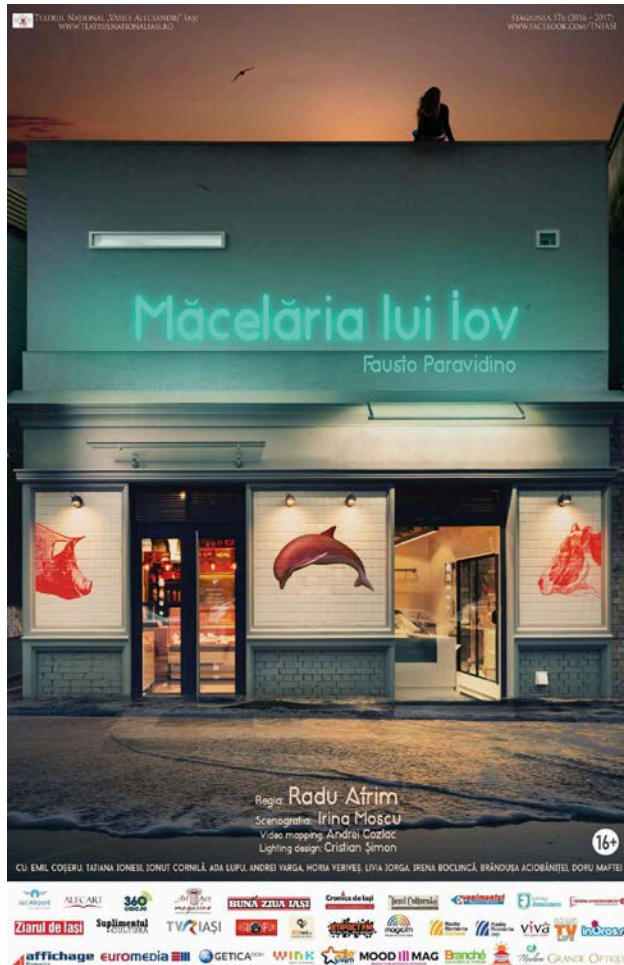
experienced scenographer lady, Alina Herescu. I proposed to the young scenographer to be an assistant, but she refused. Although I don't hold too much account on recommendations, there were happy situations as well, when at Caramitru's proposal, I have discovered a very fine scenographer – Vanda Maria Sturdza. I did with her *Năpasta (The Affliction)* and *Când ploaia se va opri (When the Rain Stops Falling)*. I'm scared by the young scenographers, their diploma licenses, which look like those of the 1980s. It scares me the school they attend... For me, although I make a social theatre, the aesthetical part is very important. Other people make social theatre on a black background. Or in front of a video screen. I'm not interested in such things. I don't see myself in position of supplying a school, a visual education, a cultural background. And thus, we are in the situation of counting the very few good scenographers that we have. Yes, this thing scares me, too: a young scenographer gets on the bourgeois side very quickly. I mean he very soon goes for the guild's appraisal, goes for the criticism's prizes and ceases his endeavor. The same danger is for directors and actors. But if you are a crazy artist, who aims to barefacedly speak the issues, then you should shield yourself up against the warm temptations. You give a skip to the warm and go straight to the hot.

I.P.: In Iași, you deal with a text of Fausto Paravidino – *Măcelăria lui Iov (Job's Butchery)*. So, how is the work with the text in front of you, Irina?

I.M.: Reading it with the eye of a scenographer, it has attracted me by the fact it goes on manifold levels, it requires changes of sets, some of them very quick and almost impossible to be done on the stage. Meanwhile, we had to modify all kind of things (including the spectacle itself, which moved from Sala Mare (The Big Hall) of the theatre to Sala Cub (The Cube Hall). We adjusted the stage set for another hall and the conformation has been transformed, the perspective on the space. I liked that by making the plantation on stage, we gave up many stage props. There remained an almost empty space. It's beautiful, it's challenging, but it's more difficult to work. The creativity is a must. Several props left unused, we keep trying to use and to re-semanticize

THEATRICAL COLLOQUIA

them. Sometimes frustration appears. And after frustration, the new good ideas come... It is a natural cycle.



R.A.: The frustration appears because for an entire month, director, actor, scenographer, ultimately, nobody sees anything on the scene. There's a work on the stage set and you, meanwhile... use a wash bowl... Such a situation inhibits you. I know from the drawings the stage set is superb, but I wouldn't mind at all to see that a hiatus has been created between an aesthetical construction and the acting on the scene.

THEATRICAL COLLOQUIA

I.M.: Radu always finds solutions this way. In this spectacle we aimed to use also a lot of video projections, as an element coming to dress the scenography with another meaning, another goal, another cloth, potentiating it.

R.A.: I don't even know what is the video amount we will have. I told Cozlac to experiment. I let him do this on my show. Now we work on the acting side. Two actors at a time on the empty space. As director, you must be really interested in the two actors, for sharing 4 hours a day together. I have worked in such a situation in München, where I had two men on the stage and an empty space. The situation itself gives you some thrills. In the beginning of my career, I worked having almost nothing, too, and later I came to have baroque sets, as it was in *Herr Paul* (signed by the scenographer Iuliana Vâlsan). If today I am again in front of an essentialized, clean space, I give to myself all kind of tests to demonstrate I can manage as well as at my career's start, when I had almost nothing. I made spectacles with suffocatingly much furniture – *Tihna (The Leisure)*, for example. But here the script was requiring this. For his conception, Adrian Damian got the scenography prize in Hungary. In the spectacle in Iași, beside the nothingness (and nothingness is too much said) – Irina was talking about, we want to use organic matters. Meat chunks. Bloody beef. Real bones. The kind of bones that get putrescent, for the actors' desperation.

I.P.: We will have an André Antoine with *Les Bouchers* when Théâtre d'Art has brought the unhackneyed on stage in 1888 – meat chunks...

I.M.: There will be a few organic elements, too, which will break the cleanliness of the space, but it isn't a naturalist set stage... no way!

R.A.: With Paravidino, the characters survive by consuming animals. His approach on *The Book of Job* is quite vague, a reason for which I don't insist upon cultural parallelisms in the spectacle. Iași is a city fairly impregnated with religion. I hope that with faith, too. This thing is not verifiable. And is not my purpose, either. The first spectacle I made here was about some angels falling from the heavens. Paravidino is a leftist author, an artist having doubts

THEATRICAL COLLOQUIA

and asking himself questions about faith, maybe he is even an atheist, I didn't ask him. He's got this right, doesn't he? The play sets issues not only about faith. It is a play about treason, about fragility of relations we thought to be eternal. The social theme is the relationship of the small manufacturer with the banks, providers, pawnbrokers. It's a lucid sight on capitalism. It's a mildly political play, built around a love story.

I.P.: Why not a text more classical for Iași – after Shakespeare and Ibsen, haven't you thought, at least in your most hidden dreams, about *Apus de soare* (Sundown), *Luceafărul* (The Morning Star), *Letopiseț* (Chronicle)? Or perhaps a *Viziune luminată* (Enlightened Vision)...

R.A.: It's true that I would make a Blecher again... and in the same time I would make a spectacle about the world of today's Iași. Not only about the effigies of its past. The people are too stuck in this. Why Paravidino? Because his time has come.

I.P.: Will you speak, Radu, on the text's foundation about your obsessive themes? About solitudes, suffering and the fragility of man?

R.A.: All is about fragility. The obsessive image of this text is the dolphin. And the meat. And the money. The empire built by banknotes is also extremely fragile. In The Book of Job the prosperity was converted into disaster. A bizarre bet of the divine with the devil. Arguable.

I.P.: You have in the play's cast actors who you have worked with before and some new ones. Those you already have worked with (Ada Lupu, Ionuț Cornilă), do you think they have ripen since you left them on *Femeia mării* (The Lady from the Sea)?

R.A.: Cornilă is an extremely necessary actor in this company which lacks youth. The crazy young people are lacking. I always do my best to take them out of their convenience zone, out of the working handiness zone. This is a constructive thing for some and inhibits the others.

THEATRICAL COLLOQUIA

I.P.: How goes the struggle with those you impel forward: Irena Boclincă, Andrei Varga, Doru Maftai?

R.A.: Irena is very sturdy, she comes from over the river Prut (Bassarabia), she knows what means the desperation of being a very good actress with nothing to work. And to strive to subsist by this job. With the two students, the things are different. They didn't know, before the work at this spectacle, how the reality of the stage is. They had an idyllic idea of the conventional theatre. They imagined the characters are made out of little words. They didn't hear of blood and flesh. I think the school is very soft.

I.P.: The costume conception belongs to you. What have you started from this time in making the sketches? From the text, from the actor, from the director's requirements?

I.M.: Usually I work with all in parallel, but I don't take account about a rule. It depends on how I am inspired. Again, Radu lets me at large and waits for me to propound something... he wants to see it on stage, not on paper. And there I also find out if what I have imagined works or not. Everything springs from "the stomach". Nothing is that much scheduled when it comes to costumes. I can't say the same about the stage set. There I prepare everything in good time, to the undermost detail. And for the costumes I prepare early sketches, but it happens that what I've imagined on paper doesn't fit with reality. Many times I am inspired by a cloth found in the dressing storage, or the silhouette of an actor in rehearsals, the situations on the stage, a painting, a photo, a splash of color... the list is endless.

I.P.: The actor's body can inspire or inhibit a costume designer?

I.M.: Of course! We communicate with our body... It's a mute dialogue, but it exists and can induce very different reactions. Nevertheless, it's still a challenge to find available solutions for each actor.

THEATRICAL COLLOQUIA

I.P.: To reveal the Afrimian dream, what ingredients will scenography combine: the bewildering, the virtual, the grotesque?

I.M.: The subtlety. If on other enactments we have worked with much stronger images, more obvious ones, or if in the past we have accomplished great constructions, this time we will go more into abstract. And emotion. We leave more room for the actor, without hiding him after stage sets and spectacle props.

R.A.: The stage set leaves room for something else. For somewhere else. It's always this way to me. We're still on building yard. But I can see the final image.

I.M.: We hope the stage set to be soon present, because we haven't met it yet and we all are curious about what it could induce.

R.A.: Yes, you know, I am like a child saying "Now! I want it now! I want Santa Claus to come right now!" Any director would like to work since the first day with the stage set, but such a thing is not possible in Romania. It happened to me only once, but there's a clear explanation. I'm talking about *Fetița din bolul peștelui auriu* (*Girl in the Goldfish Bowl*), where I worked with Dragoș Buhagiar at Teatrul German de Stat in Timișoara. I had been in München, where the project had me rasped enough, and concomitantly I had been working with Buhagiar on e-mail. He had been asking me what I want, sending me pictures. A week after my return in Timișoara, in the gymnasium on the outskirts of the city, rented by the theatre, there was the stage set... detailed to the last book laid on the bookshelf. It was something like "wow!" I had five very good actors and I had been playing endlessly in an alluring stage set. The sunshine got in through the windows of that gymnasium. In Germany they made a plywood scale set for me. Even a car made of plywood. Including functional headlights.

I.P.: *The Butchery* will be of Le Corbusier, Antoni Gaudi or Ieoh Ming Pei?

THEATRICAL COLLOQUIA

I.M.: None of them. It's more minimalistic than Le Corbusier.

R.A.: Though we have a few elements that may resemble Le Corbusier.

I.M.: You think about windows of the Cathedral of Ronchamp. Yes, true...

R.A.: It's a Corbusier mixed with Mondrian. And with Cozlaque.

I.P.: Irina, after *Pisica verde (The Green Cat)* at Luceafărul Theatre, what has the January frost brought for you in Iași?

I.M.: A new challenge with Radu Afrim on the helm... A new type of aesthetics in the spectacle. I am curious and also enthusiastic to see the final result. I am hopeful!

I.P.: In a somehow naïve game, let's see how much you close in your options. So I propose you to choose your next collaborator. On the list are: Antony (and the Johnsons / Anohni), Sia, Björk and Bob Dylan.

I.M.: There's no doubt, Björk. I have been following her for a long time and it's good that she still tries new forms and succeeds. I like that she almost entirely departed from the commercial zone, because she self-supports, producing by herself. She seems inexhaustible.

R.A.: Antony, although I was a Björk admirer for a long time, but something weird happened to her music. I can't listen to it any longer. The last album of Antony, which is now Anohni, it's very tragic, intense. She has some themes I'm interested in. I do not "sniff" Sia, and Bob Dylan... the man with the guitar, it's not my type. I prefer Joni Mitchell. And Ada Milea, which is also a friend of mine. I gave a like when I found that Dylan got a Nobel prize without knowing very well why; mostly because they have broken a tradition there.

STAGE REVIEWS

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0014

The Call of the Dolphin in God's Ear (or how is the theatre making the invisible, visible)

Monica BROOS*

Abstract: Starting from the assumption that a dialogue of the means of expression specific to various arts should aspire, in the theatrical representation, to symbiosis, I'm looking at the performance with *Job's Butcher's Shop*, by Fausto Paravidino, directed by Radu Afrim, performance which recently had its opening-night at the National Theatre in Iași. I'm referring to the confluence of live music, acting and video images, proposing possible connexions and echoes one might consider.

Key words: live concert, projection, simultaneity, video image, acting.

Before even trying to express any opinion, I would like to make a few details clear, details that I would have preferred superfluous, but which, in the context of today's press, still seem necessary. Any opinion (about a performance, for example) is nothing more than that: an opinion. More precisely: a perception, a reaction and a unique, individual and indisputably subjective way of expression, the relativity of which I'd rather not ignore. I do prefer the idea of interpretation, instead of that of criticism, a change already considered a century ago, concerning the analysis of Shakespeare's masterpieces (and not only because they were masterpieces). From my point of view, individual, and thus limited, any criticism is impressionistic. We find ourselves on very subjective ground and to accept this unavoidable reality is nothing more than recognizing a fact. In this recognition, at least, some kind of objectivity is attempted at. These are the reasons why I'll continue to express my opinions keeping in mind that I'll be re-creating, inevitably, anything I'd be looking at, passing it through the filter of my imagistic memory (in the broad sense of the term "image"), through conditionings (of

* PhD candidate, Drama Department, George Enescu National University of Arts, Iasi

THEATRICAL COLLOQUIA

which nobody is free) and through the exigencies of a “horizon of expectation” that I have no intention to deny. What’s more, any opinion I might formulate, no matter how radical or vehement (it might happen!), is not at all based on a need to be right, or on the hilarious assumption of having the Truth in my pocket. Only because I’d try to avoid redundancy, I won’t repeat, as often as I maybe should, phrases such as “in my opinion”, which is, nonetheless, an expression of the openness to dialogue, and not that of a walling off. One last thing: what I’d be greatly interested in, would be the opinion of all the spectators of a given performance during the entire life of it, a sincerely verbalized opinion (here, a process of decanting a personal, real opinion, free from influences, may begin). But, given that it seems impossible to ask every spectator in the public, some spectators... write. As simple as that.

Talking about the arts’ dialogue, let’s just remember that it’s no novelty. At the beginnings of man’s artistic expression, there were no boundaries or categories. Nowadays, it seems that the theatre is the one that embraces most naturally the music, the dance and all kinds of images: pictorial, cinematographic or video. I wouldn’t even choose to speak about “dialogue”, but rather, in the successful cases of those performances which touch our hearts, operating an inner change or movement, about symbiosis, about that kind of confluence (together fluid or fluent) of all means of expression, which we wouldn’t be able to separate, unless we used some kind of needless and, anyway, artificial violence. Nothing more obvious than that. But because I don’t really have a natural inclination towards speculative debate, I’d like to refer to a performance of the present season at the National Theatre in Iași, the opening night of which took place not so long ago: *Măcelăria lui Iov (Job’s Butcher’s Shop)*, directed by Radu Afrim, on a text by Fausto Paravidino.

I’m trying to remember the first direct impression, the one appearing before any mental commentary which falsifies and translates already. And this genuine first impression was that of a *dejà-vu*, not in any mysterious sense of vague reminiscence, but of familiar, of already seen in more than one variant, this being a sensation I had starting with the first image and with the frontal (literally) encounter with the first three protagonists: Irena (Boclină), Doru

THEATRICAL COLLOQUIA

(Maftai) and – slight, significant variation – Horella, or maybe Whorella, alias Horia (Veriveş).

A singular artist, of whom I'll talk some more later, was saying in an interview: "Approach a work of art with questions, not with answers." Not only is Radu Afrim's performance allowing the questioning, but it also launches questions in every direction, and I might even add that it seems to lose intensity the moment it tries to formulate answers. I would have preferred an even more resolutely assumed uproar of interrogations, but, towards the end, the director seems to make concessions, as if he wished to find shelter behind discursive and expository sequences, which limit the spectator's freedom of interpretation, serving us a theory on a plate. Is this theory a second degree or an ironical one? Here is something which redeems the possibility of debate.

Returning to the very first questions, to the impact: does the fact that the characters bear the actual names of the actors have a significance going deeper than that shallow "familiarism" the mass-media used us to? From the perspective of the entire performance, I would say it does, everything being played on the entering and exiting the theatrical convention, on the rhythmical alternation of two modalities. On the one hand, it's an almost uncomfortable, almost telenovela-like imitation of the street's reality, a reality we are immersed into as soon as we leave the theatre (be it on whichever European street, maybe milder and darker in Iași or gutsy and more strident in the sweeping Northern wind in Berlin, for example... As I said, the imagistic memory influences our connections). Horela, Irena and Doru (I'm sorry to confess not remembering anyone calling the third protagonist by name), are sustaining with aplomb this particular impression of familiarity, of unmistakable quotidian. And they are very convincing through a perfect-copy slang (to not call it verbiage or articulation of succulent vocables, to which Veriveş adds an irresistible accent, the very one I had just overheard on the tram as I came to the theatre). They also succeed in their *desperados'* plasticity, in the way of moving of "those three torn ones", as they are called. Two transgenders, looking like *drag queens* (I've chosen to believe this is the director's actual proposition, given that I find it more convincing and interesting than that of feminine characters) and a small and exquisitely

THEATRICAL COLLOQUIA

expressive prostitute, all three of them waiting in front of a pasteboard wall, behind which we expect to see the illusion or the story unfold. These “paradise birds”, androgynous and ambiguous, even if they seem equipped for a real Love Parade, still have something delirious through excess, a strange kind of beauty as in Robert (Bob) Wilson’s *Portraits*, him being the unique artist I was referring to in the fourth paragraph. And we are already, even in the first scene, presented with the other side of the game or the other face of reality: an essentially fantastic universe (part of an occult reality) which could, with a tiny bit more courage (or cheek) have become surrealistic and hallucinatory, in a key, even if well-known, still full of resources.

The actor/ character or the character/ actor? Or the older, but nonetheless fascinating story of the non-hiding or even of the unmasking mask? “Who’s there?” is the first line in “Hamlet” and it’s a question Radu Afrim’s performance also reverberates, at a given moment even upwards, to the projectors or to the sky. And from here the confusion and the deepest crisis starts. Might be that the question is, in fact: “Is anybody there?” But about this, later. I just happened to notice what seems to be a tendency in dramatic chronicles: the narration of the conflict. I would rather try to avoid that, for the sake of the representation which bets on direct reception and unbiased presence, no account being able to replace it. The first scenes of this representation (the term being more adequate than in other cases, representation also in the sense of theatre in the theatre) seemed meaningful to me from the point of view of the above-mentioned symbiosis of the arts, as it is a musical opening, of a hybrid nature, an urban gypsy-hip-hop-ethnic cross gender, sung very near, face to face to the public, by the three characters, with concert micros, meaning “live”, dominated by the impressive voice, in character, of Irena Boclincă. We’ll be brought back several times to this kind of musical comment, convincing and progressively desperate, and I have to say that it offered me the very pleasant surprise of discovering a “power-actress” in Irena Boclincă, not only in the musical moments, but in the creation of her character, that of a prostitute of the periphery, hilarious and deeply touching, becoming a walking contemptuous disillusionment wearing child-size shoes. It’s a character of tremendous sorrow and unbearable humour, as in a *manea* (urban gypsy song), being meanwhile a film apparition, reminding

THEATRICAL COLLOQUIA

me, in some way, of David Lynch (from *Wild at Heart*) and even of Quentin Tarantino's world. Irena Boclincă reveals an explosive temperament but, at the same time, the sharp intelligence of the right amount and a rare intuition of the tragi-comedy, which she creates with amazing naturalness, this whole combination being what I'd call talent. I wouldn't like to assign intentions to the director, without having any arguments, but I still find that the sympathy we feel for these three *raisonneurs*, witnesses, commentators, and, in the end, tragical instruments, is an emotion consciously created. They can't be blamed, given that they are presented as blind victims, with their disarming ignorance, perpetrating crime out of negligence, almost by mistake. But there is something that, from my point of view, we could do without: Horela's final comment, trying to justify the crime with social arguments. I don't find it in the first place disturbing from a moral point of view (and about this a debate is always possible), but from an esthetical one. I would have preferred the suggestion, the open ending, provocative as it might have been, the doubt giving food for thought, the pending idea, the question. First of all because the discursive explanation is banal: it's only obvious that the poor who have nothing wish to have it all, we shouldn't judge the desperate ones, even if they kill, it's the society alone which creates them. It's also true that we don't know for sure if this is the character's or the performance's conclusion, I certainly would prefer the second variant, subtler and allowing several levels of interpretation, but even that one could have been eluded as long as the entire performance contains it, thus being intrinsic.

Even if I do prefer, as a spectator, to be as free of expectations as possible, like a clean, white sheet of paper free of previous words (there is always time for that after the play), the very title imposes a clear connexion, being a reference to *Job's Book* of the *Old Testament*. The biblical themes and allusions seem to be still another tendency but, this time, the relationship between the theatre character and the biblical one is not that clear (not saying that it should have been). Job is that pure and without blame man whose faith is tested by God who allows Satan to destroy and take away everything he ever held in his heart as dear or valuable. Fortunately, the performance is neither an actualisation of the story, nor a simple parallel, not even an absolute overthrowing of it, although I don't doubt it might be interpreted that way.

THEATRICAL COLLOQUIA

The director seems to favour the ambiguities, the paradoxes and provocations, a quite productive path in art, by the way, if not even the only one. And, from this point of view, I cannot resist another connexion to Bob Wilson who confessed in an interview that he is interested neither in politics, nor in religion, because they separate people, Art being his unique interest in as far as it unites, by not imposing ideas and by creating freedom. I would add that it is not religion, in the sense of spiritual faith, that which separates, but the sheer manipulation of it.

Coming back to Job and his contemporary butcher's shop: he doesn't have seven sons and three daughters, but just a daughter and a son, she, fragile, sensitive and with a vivid imagination, he, fragile, cynical and lacking imagination. As soon as the fourth wall, the cardboard one, disappears, and we enter the theatrical convention the moment the three street-"girls" allow us to, the young butcher, Job's apprentice, his teenager's torso soiled with blood, makes us realize that the playing with symbols begins. I find that the entire performance plays on simple, easily readable symbols: blood, life, heart, desire, love, death, a simplicity which becomes a quality through fresh, new signifiers and sufficient support found in acting. Andrei Varga gives to Andrei everything this role needs: a certain kind of candour, the freshness of a little more than a teenager, less than a grown-up, enough flame and impetuosity, a nice name and long, biblical hair. Andrei loves Ada. And Ada is strange, very expressively so, being what I'd call an "Afrimian" image and a Baudelairian one at the same time, thus touching the fascinating border between poetical and morbid, as she seems to balance, with her slender body and her hieratic pallor, on the endless edge between two "matrix"-like illusions of reality. I think that Ada, Job's daughter, is the most intense and acute of Ada Lupu's roles, being also, for me at least, the central role of the performance. I make this assumption primarily because she is the living, vibrating bridge between, on the one hand, a mimetic reality: the brutal, strident, trivial, bitter, and too often grotesque one, that of the street, and, on the other hand, a vaster reality: the cosmic, transcendent, cryptic, expansive but still bitter one, that of the dream, of a dream with dolphins.

I'd allow the apparently random connexions: I remember Marius Manole saying in an interview that one (the actor) has to believe that the light

THEATRICAL COLLOQUIA

of a projector with a blue film on it is...the sea. And I'd add: not only this, but one has to convince the whole audience that they can hear and smell the sea. This is what Ada Lupu achieves here. That beautiful and painful cry of the dolphin (I was impressed to find out that it was the actress' finding), which Ada seems to send through the roof of The Cube (name of the theatre space), towards an Universe with or without a conventional God, is a call which gives the entire performance its echoing resonance, turning it into something that lives beyond verbal expression or mental challenges, just the way our heart would skip a beat if we were to see the silver backs of the dolphins in the moonlight. Ada invites us to perceive those cracks in what we might call reality, cracks through which the mystery slips and we guess the endlessness of cosmic space or maybe the breath of God, a much less schematic or anthropomorphised God than that which, in a narrow understanding, wagers with Satan above Job's head. I dare say that biblical allusions and intertextualities of this kind, although they might have been central for Fausto Paravidino (according to his confession), become a pretext or, more accurately, a meta-text, for Radu Afrim. Or maybe I should reformulate: I wasn't convinced by the religious debate. That accent of *enfant terrible* which Horela's Moldavian also exhibits when she/he shouts, looking up again, towards the projectors, that we should "change the boss", doesn't seem sufficient for a Nietzschean conclusion. I don't believe we're truly presented with a reflection on transcendence, this becoming rather an artifice, another copy of the quotidian, ever more dominated by the image of a God invented after man's shape and likeness, with all his cruelty, egotism, vanity and pride, jealousy, revenge and lack of responsibility. I don't ask myself if God is dead, I'd rather ask how much solitude do the odd young people carry around with them because we don't understand their signals, even if they are at least as numerous as those of the dolphins, meaning... more than 14000. But Ada (a very suitable name, by chance, for the role: the beginning of everything, the letter A and the affirmation "da"= "yes" or the verb "a da"= "to give") is, even visually, a knot between two worlds: her dream starts to materialize into images, the video- projections of the dolphins on the luminous background seem to float in the atmosphere and, even if this is a simple, almost infantile image, it has an amazing effect, as if it could break the limits of space. I

THEATRICAL COLLOQUIA

consider this to be a very interesting example of how acting can be intertwined with the video image. The device has been almost excessively used in the last two decades, everywhere in Europe, more or less adequately, with more or less subtlety. Talking about subtlety, I find that Bob Wilson is a master of visual theatre, the video images being so well integrated in his creations, that they become a psychic space, just the way they do in the performance after Shakespeare's *Sonnets*, which I happened to see at the Berliner Ensemble. But no less interesting is the way the director Thomas Ostermeier and his video assistant, Sébastien Duponey, use the projection during the entire *Richard III* at the Schaubühne, considered to be the most modern of Berlin's theatres. The lead is played by Lars Eidinger, whom we see on stage and meanwhile projected in a blow-up giving him monstrous dimensions, similar to that of, for example, the screening after George Orwell's *1984*). Four of the performances of the 2016 season of the Iași National Theatre use video projections, the most adequate of which I find to be those in *An Enemy of the People*, directed by Claudiu Goga, especially because they sustain the impression of a true happening, of a mediatized event.

In *Job's Butcher's Shop*, the blue dolphins also belong to the psychic space, maybe to that "dreams are made on", images of a hallucination or of madness, interior or abysmal projections. It's only that, without Ada Lupu's intensity or the acoustic space she also creates, the images wouldn't have functioned. But, in the context, they do, being an option of materialization and, at the same time, of identification. Without making the dolphins visible, the symbol might have been vague but, who knows, maybe more ample. Through a quasi-shamanic identification, possible in the presence of the wonderful animal's image, Ada becomes, symbolically, a dolphin turned mad by the sonars, losing its sense of space and orientation, imploring for silence and a bit of love, and ending in a butcher's shop, maybe in that of the human father. In an implicit and totally unexpected way, her innocence meets the guiltlessness, due to ignorance and lack of perspective, of the three prostitutes. The victims are sacrificed by other victims, the disoriented dolphins are killed by disoriented orcs and not by some Leviathan.

What remains from Job's story is... Job, the only one whose name is not Emil, even if interpreted by Emil Coșeru. Is he truly blameless, pure as the

THEATRICAL COLLOQUIA

biblical character is, bringing ritual sacrifices for his and his children's sins, never failing or doubting God? The actor gives true human warmth to the character, with the gentleness and the wise modesty of a patriarch, but, at a closer look, the character is neither that simple, nor that linear. He doesn't seem to really understand his daughter or even to see her, for that matter, even if he is sincerely protective and affectionate, but believing her to be sick and being blind even to the love that grew under his roof. Giving way to pressure, he fires his apprentice, although this one is like a son to him, thus annihilating, without knowing, any possible hope for his daughter. The love for his wife, confessed with real intensity and credibility in what sounds like his first imploration of God, is, in fact, the essence of his trial, it's losing her that makes him doubt everything. This second love story, delicate and mature, humane and simple, it's also a recital of two actors: Emil Coșeru and Tatiana Ionesi, a recital which gives substance and places the performance on an archetypal basis, that of the human love, fragile as it is, but also, when it lasts, impressive and touching. I can only hope that, no matter how diversified or rich the experimenting possibilities in creating images and effects might become, we'll always have acting of this quality. The somewhat domestic story hides a sufferance of those most hard to bear without doubting or even cursing God "in the face", just the way Satan predicts, the deep sufferance of losing the loved one. And it belongs, in the performance, to the level of the recognizable reality, hence the returning to the convention of the fourth wall. Few are those who never went through this kind of painful experience that might sometimes cause a dramatic shift in the perception of the real.

To the same level belongs what I choose to call, even if it might sound surprising, the third love story, the one between Ionuț (Cornilă) and Livia (Iorga). There is a certain form of despair, that of the survivors, the neurosis of the cynical, of those about whom we could ask if they are not, in fact, the most pathetic victims, given that adapting to the circumstances (definition of survival) equals a loss of meaning, an emptying of the self, an alienation. The "exclusively sexual" relationship of the two is built not only within the limits of decency, but also with a sense of humour, which is almost more than I hoped. Consisting of two representatives of the multi-tasking generation, the couple is more than able to unfold the above mentioned sexual activity while

THEATRICAL COLLOQUIA

seeing to business on the cell-phone. I cannot know if this is only my perception, but I didn't find neither of the two monstrous, just other victims, this time of a lie, the kind the Devil would tell. I discovered Ionuț's valence of playing stupid and arrogant bastards, a role to be welcomed after the adorable ones, those of the poor man chased, to his exhaustion, by women (*The Florentine Hat*, *The Bird Cage*, *The Coffee House*). In a way, not even here does he escape, Livia being, no doubt about that, the boss, and even one of the perennial type. Livia Iorga seems to be, now and then, even if only for fleeting seconds, exhausted by the character's cynicism, and I'm not able to realize if it was the director's intention to let us guess a pretty and embarrassed young woman under the mask of the pretty, but lethal, iron... maiden. Wouldn't be bad if it were so, it would remind me the "all is, but what is not" from *Macbeth* (and the association might be less far-fetched than it seems), adding potentialities and suggestions which I seem to prefer (shall I repeat that everything is subjective?). What's more, it would anticipate a pregnant Livia and a resigned Ionuț who announce, at the end, that they founded a family.

This carnal and banking couple (adapted to the crisis) has a moment of dialogue with the cards face up, which the director chooses to enlarge to cinematographic dimensions, more exactly on the roof of the house above their heads. Were there at least as much suspense as between, for example, Colin Farrell and Rachel Weisz in the last minute of Yorgos Lanthimos' movie (*The Lobster*), I would have understood that one needs to see the finest physiognomic change, that the spectator has to hear them breathe, in his search for a truth, for a clue (love or not love?) in the slightest thrill. But I didn't find that the dialogue could sustain a film scene and so the projection gave me a feeling of artificiality and gratuity, a risk not easy to ignore at the encounter between theatre and film, between corporality and oversized detail. But maybe I didn't get the sending into the absolute of the communication (or non-communication) between two characters representing the existential void and the intention of giving the human crisis a cosmic stature didn't reach me. Could that have been the perspective of a God watching us through a magnifying lens? I'll remain with my questions.

Given that this didn't attempt to be an exhaustive analysis of the performance, but a punctual underlining of the moments of confluency of the

THEATRICAL COLLOQUIA

theatrical, musical and visual (video) means of expression, I didn't truly insist on the performances of the actors, certainly not because they weren't remarkable. As I already mentioned, Emil Coșeru and Tatiana Ionesi are moving and gripping, finding the tragical dimension in a more than recognizable life situation and provoking the reflection on the eternal theme of the human vulnerability, on the condition which keeps us in the dark and in powerlessness, but still offers an opportunity in the choice to believe, even when we cannot see. Brândușa Aciobăniței finds a delicate balance in a character which adds to the nostalgia and warmth of a lost "normality", in the role of the friend, of the neighbour, the one capable of active compassion, practical and discreet, made of simple, everyday gestures of sympathy which seem vestiges of a time when mutual help and kindness were natural. It is a role that Brândușa plays with delicacy. Horia Veriveș, in the ambiguous and excessive character I talked about, is confronted with a role which not only allows, but requests the oversizing, the exaggeration, the over the top behaviour. And the actor is doing just that, being uninhibited and provocative, veridical with a naturalness that functions quite well in the context. Worth mentioning is the actor's capacity of hearing and reproducing the language of the street (a clearly located street, this time), a language which couldn't be that of the Italian text of the play (I'm referring to the color, not the content), not even of the translation (or, at least, not entirely), and thus being a remarkable creation of Horia Veriveș. Just as the texts of the songs are Ada Lupu's creations.

I confess not having enough technical information to understand the intimate relation, that of behind the scene, between the stage design signed Irina Moscu, the video mapping, if I was to use the term Andrei Cozlac introduces himself with, and the lighting design created by Cristian Simon. What's more important is the impression the result is giving, that of (with rare exceptions) organic functioning of all these spectacular ingredients. Even if he uses almost all the means of expression at his service, creating a performance of concomitant happenings which evolve on several levels, like fireworks, Radu Afrim manages not to lose the concentration of the significant moments, giving the impression of a controlled explosion, of a purposeful expansion, of a dilating universe. Unexpectedly, this universe keeps on expanding after the

THEATRICAL COLLOQUIA

end of the performance. On a street of the nocturnal Iași, just out of the theatre, a few teenagers try to continue the dolphin's or Ada's call, beyond the starry sky, and I'm surprised by the sympathy they express, confirming once more that true communication happens, in fact, very often, at a level surpassing the exclusively mental one. Just as love and the connection with the ineffable or with God does.

DOI Number: 10.1515/tco-2017-0015

Of Iubirea la oameni (Human Love) and Other Demons

Diana NECHIT*

Abstract: Being a reading performance turned into a stage representation, the text *Iubirea la oameni (Human Love)* signed by Dmitry Bogosvlavski is a love radioisotope into an oppressive cloister space of a Belarusian isolated community. The show with the same name created by Bogdan Sărătean surprises the stage valence of the emergence, the evolution and the extinction of this feeling, from the sacrificial love of a mother, which often conceals the faults and the sins of the children, to the brutal love that snatches what it believes as deserved, to the strength to believe in love as salvation, as redemption, as many forms to illustrate and to dramatically represent such an old theme, yet always different. The personal approach of the double distribution formed by the young 3rd degree actor students, probing their own interiority and sensibility, nuances and enhances the evolutionary line of characters' destiny on stage in an extremely profound performance.

Key words: Dmitry Bogoslavski, Bogdan Sărătean, naturalism, scenic area, from text to stage image.

Reading performances, one of the performing art components not very well exploited in the Romanian theatrical space, find at Sibiu, on the occasion of the International Theater Festival, a privileged place, facilitating contact with the young voices of the contemporary universal drama from theatrical spaces as varied as possible. Where the scene can be too selective and restrictive, the reading performances find total freedom to bring into the public's attention new trends in the art of playwriting, in order not only to sensitize the drama text amateurs, but also to detect the directorial potential texts which shall become successful scene representations.

* Lecturer PhD. Department of Theatrical Art of the Faculty of Letters and Arts (Lucian Blaga University in Sibiu)

THEATRICAL COLLOQUIA

Thus, one of the texts that have crossed the line between text and representation is Dmitri Bogoslavski's *Iubirea la oameni*, translated from Russian into Romanian by Raluca Rădulescu. The playwright, both actor and director, is one of the young voices of the Ukrainian space, whose writings were awarded with the Special Prize of Jury in the "Premiera.txt 2010" Playwriting Contest. The young Ukrainian playwright's texts focus on the theme of the contemporary daily events, sounding human relationships in a dysfunctional environment centered on explosive and violent conflicts, as they find a resolution in some illusory shelters, alcohol and stagnation in a promiscuous environment, in the profound failure of the individual. In Bogoslavski's texts, the anodyne, the banal become central themes, defining a universe of related areas, in a rather naturalistic aesthetic, a violent primitivism defining the concerned geographical area.



© Cristian Bîscă

Formally, *Iubirea la oameni* occurs as a series of 21 sequences, each focused on a character, but unevenly dispensed. This textual and sequential distribution ensures the cohesion of the dramatic narrative plot, generating

THEATRICAL COLLOQUIA

also some directing liberties. This strategy ensures not only an operational spatial discursive cutout for the dramatic conflicts deployment, but also an individual questioning of the different types of characters populating this depressing rural area.

In terms of content, the author analyzes the existence of a social evil, of a hereditary evil, of a collective pathology which haunts the enclosed space of a community surprised in a constant state of moral and physical degradation, sometimes going into episodes of a slow dehumanization process. The violence of some scenes are sometimes the emblem of an incomprehensible psychosis, the syndrome of a bad spirit which haunts the mundane existences of some social losers, in whose description the writer uses the superstitions of this community, captive in an insurmountable obscurantism. The text's title appears to be, in this case, an attempt to define the feeling of love through the instinctual compulsion. As the main character male, Sergey, will make, at some point, an analogy of the love which people manifest as an arsenal of fireworks discourse and gestures to the mating rituals of birds, love seems to be understood by most characters like a primitive impulse, a game of domination and submission. However, the author manages to draw adjacent facets of the love instinct, sometimes giving it devotion and tenderness in making the connections between people on different types of relationships. We confront, in this case, the love as passion/ obsession, which leads to violence and death, the maternal and filial love synonymous with self-sacrifice and self-giving. In addition to these forms, there subsists the friendship-love that misses because of a poor social environment. Bogoslavski's text is thus a query on love in a hostile, poor environment, doomed to the impossibility of consuming it which turns, finally, into a degrading, crippling obsession, into an ideal projection.

The dramatic conflict focuses on presenting an emotional core that gathers three key-characters of the play (Liuska, Kolia and Sergey), of which she catalyzes the other connections: Liuska is married to Kolia, a violent and alcoholic character who disappears at a time; Sergey, the policeman investigating the case, is in love with Liuska and tries to regain her love, despite the terrible truth which lies behind Kolia's disappearance. Besides this trio, there are a number of other emblematic characters that determine the

THEATRICAL COLLOQUIA

social framework concerning this dramatic tension: Lydia (Sergey's mother), Olga (Liuska's mother), Mashka, Ivan, Nastia, Ciubasov and his girlfriend, Olga - inhabitants of the land, who the three central characters create temporary relationships with, some characters that reveal the underlying developments specific to the protagonists. Although, apparently, women seem to be affected by this degrading patriarchal space, they become, in time, the strongest characters, the dynamic elements of dramatic conflict, which, although not able to escape from the influence of this unhealthy rural area, they can still provide, in an illusory space, at least, an optimistic alternative of their own destiny.

All this complexity of the dramatic conflict and of the typology of characters may explain the three successive stage versions in less than a year in the Romanian theatrical space. Thus, the first performance took place at the Ioan Slavici Classic Theater in Arad in 2016, directed by Vlad Massaci, the second in February 2017 at Nottara in Bucharest, directed by Evghenia Berkovici, and the latest, that we will discuss in this paper, at Sibiu at CAVAS with the third year students of the Department of Theater, under the direction of Bogdan Sărătean.



© Cristian Bîscă

THEATRICAL COLLOQUIA

In an interview given to *Capital cultural* magazine, the director Bogdan Sărățean talks about the topic of love discussed in the Ukrainian text in the following terms: “So many different forms of love. The text’s core. Human love. Our purpose - exploring these sorts of human love. So different, so intense, so complex, so human. Let’s tell the story. Their stories. And maybe we can attempt the salvation. Finally, in the end.” From the sacrificial love of a mother, which often conceals the faults and the sins of the children, to the brutal love that snatches what it believes as deserved, to the strength to believe in love as salvation, as redemption, as many forms to illustrate and to dramatically represent such an old theme, yet always different.

The scenography signed by Alexandra Constantin, who also created the costumes for the stage, draws a scenic area along the playing area, very close to the space for the public. The concreteness and the materiality of the stage, rendered by the textual didascalia, configure the desolate area of the village, showing in a metonymically way a leafless tree, several metal barrels, a public lighting pole. Scenography reveals several spatial dichotomies, but also the idea of a closed isolated concentric space, enrolled in other areas. The rural area is charged by reference to a concentric circumscribing space and determines metaphorically an aspiration to an ideal. Beyond the village is the steppe, and beyond it the city seen as a Promise Land as a solution to the aspirations of some of the characters. The nylon curtain of the background has, on the one hand, a functional role, serving as backdrop for projections and, on the other hand, its transparency provides the communication between concrete space and the exterior unreal space. Within the space of the play, the broken window which in other scenes suggests a TV is a transitive space, between other dichotomies of closing / opening. Thus, the interior space, the house is warm, secure, as opposed to the external space, haunted by the winter, and by the supernatural invasion. In fact, the entire course of the dramatic action in the domestic space is determined and conditioned by what happens in the unreal, fantastic space or, rather, the characters’ interiority who project their own fantasies and faults. The director uses the bi-dimensional array, adopting the vertical side in order to identify the supernatural elements that shatter the silence of the protagonists. Kolia’s spirit is shown in the scenic space in a

THEATRICAL COLLOQUIA

constant ascension to heaven, being portrayed at different heights where he talks to Liuska, but also to his own child who is a sort of bridge between two worlds: the real one and the supernatural one. The spatial transition is marked by the characters who handle the barrels, delineating new perimeters within successive pictures that do not follow a chronological evolution of the dramatic action. Revealing the crime and the psychological mechanisms that trigger the instinct of the killer occurs in a sequence which succeeds the absence of Kolia, while the scenes which are not directly represented are revealed by the lines of the witnesses-characters, accompanied by the chromatic suggestions of a light design with a purely illustrative role (blood-red shades suggest the moments of physical violence and bluish shades are assigned to the moments of isolation).



© Cristian Bîscă

Among the essential components of stage that enhance, or de-tense the atmosphere of this drama with a supernatural twist, there is the sound dimension of the show which either recreates a immaterial space of

THEATRICAL COLLOQUIA

remembering the crime committed by Liuska, through some macabre pig sounds, the stridence of which suggests the atrocity of the gesture, or counterpoints the drama of the Kolia-Liuska-Sergey trio by a pop hit reinterpreted in Russian (Lady Gaga's *Alejandro*, in a Slavic version, transits the demonized interior of the main characters through the easy casual atmosphere of the bar). Moreover, the comic inflexions of this performance are ensured by the Ciubasov-Olga duo which uses not only props which border on humor (clown noses, motorcycle glasses matched with a bridal veil), but also a series of authentic replicas as trivial, as they are specific to the community.

As for the characters, the entire performance can be viewed as a slow crescendo of Liuska's psychosis, caught between the deaths of the two men that she chose to share her life with: on the one hand, the murder of her own husband, and, on the other hand, Sergey's suicide. Moreover, Liuska and Sergey's psychological tension seems to evolve in opposition, as the crime's fault haunts the murderess' existence: if Liuska is at the beginning a physically abused character, who fatalistically laments her fate ("Why do we have to love daddy if he does not love us anymore? We will not love him anymore, will we?, my treasure, we will not love daddy anymore? That's what we will do, my little soul. We should kill daddy, instead." says Liuska in a moment of sincerity facing her infant child), she develops throughout the play an increasingly withdrawn attitude, reaching isolation in a bubble of silence similar to autism; Sergey evolves, as well, from the comfort of a banal existence, dedicated to his policeman job and to his small joys of some drowned in alcohol evenings, to a harsh, explosive attitude which will culminate with an almost successful attempt to kill Liuska and with his own suicide. In other words, while Liuska goes through a process of internalization of her own emotions, to end up in a bubble of total silence, Sergey goes through a reverse process, into a volcanic externalizing and aggressive instincts of self-flagellation. The highlight of gestural violence against oneself and also the only manifestation of Liuska's paroxysmal emotional reactivity is her mutilating gesture by which she offers her hand to be eaten by the same pigs that have devoured her husband. Liuska passes thus from hatred, forgiveness, reconciliation with herself and with the spirit of her husband, to

THEATRICAL COLLOQUIA

feelings of guilt, regret and redemption through suffering, reiterating the violence endured by Kolia.

Of all the characters, Liuska and Sergey are, in fact, the only round characters who suffer fundamental changes, while the other characters do not go far beyond their flatness. Apart from the couple of two widowed mothers and Mashka (the bartender, representing the public voice), all the other couples, whether love couples or friendships, undergo alteration. Ivan-Nastia, the ideal couple of lovers for the community to which they belong, become antagonistic and their desires are totally different from the partner's. Dissatisfaction, loss of ideals, routine's distorting concreteness delete the outlines of a warm and loving relationship. The two widowed mothers, Olga and Lidia, represent perhaps the constancy of tradition and resignation to the loss of the beloved one, expressions of ways of life turned to each other and less susceptible to flaws of their own interiority. Slowly, the aggression of a cold violent climate also marks the monotony and lack of perspective of an empty existence, filling the characters with the illusion of artificial paradises created by alcohol and madness.

The characters have a tragic destiny, crossing without much chance of counter-kind a sort of *black water* of an almost mandatory fatality. The naturalist dimension of these destinies is given as a deficient hereditary inheritance, in a cold Inferno circle which abandoned the hope of a *spring* to remove the emotional coldness.

A significant directorial trick to exploit the full dramatic potential of this representation is Bogdan Sărățean's choice to opt for a double distribution of some of the central characters: Liuska Sergey and Mashka. The different theatrical approach nuances and enhances the evolutionary line of the characters' destiny on stage in an extremely emotional performance which, while calling the analyzation of an almost primitive community, away from the noise of the modern world, of the urban spaces, succeeds to portray the various facets of this human love.

DIRECTOR: Bogdan Sărățean
DIRECTOR ASSISTANT: Daiana Mădăraș
SCENOGRAPHER: Alexandra Constantin

THEATRICAL COLLOQUIA

TRANSLATOR: Raluca Rădulescu

ORIGINAL MUSIC: Claudiu Fălămaș

LIGHT DESIGN: Dorin Părău

CAST: Sergiu Argeșanu, Denisa Pintiuță-Caian/ Denisa Lupu, Daiana Mădăraș, Marian Bureață/ Alin Turcu, Codruța Vasiu, Bogdan Constantin, Ștefania Marola, George Ciucă, Malvina Hanea, Georgiana Codreanu

PROJECT MANAGER: Luminița Bîrsan

PROJECT ASSISTANT: Raluca Mitea

THEATRICAL COLLOQUIA

Contents

DIALOGUL ARTELOR ÎN TEATRUL CONTEMPORAN.....	3
DIALOGUE BETWEEN ARTS IN CONTEMPORARY THEATER	
STUDII	5
Ceva despre Hamlet.....	7
Alexa VISARION	
Commedia dell'arte în lumea contemporană – provocare, spectacol, exercițiu.....	21
Luminița MILEA	
Dialogul artelor în teatrul contemporan românesc.....	33
Laura BILIC	
Pentru o fenomenologie a intervalului în spectacolul de teatru. O analiză semiotică	41
Alin Daniel PIROȘCĂ	
Dialogul artelor în teatrul contemporan. Retorica expresiei în artele plastice și în artele spectacolului.....	51
Răzvan Constantin CARATĂNASE	
Simbolistica luminii în piesa <i>Lait</i> de Magdalena Barile.....	59
Irina DABIJA	
Beckett și Joyce. Reciprocități dialectice.....	65
Alexandra BANDAC	
Mihail Sebastian și scrierile intimiste. De la teatralitate la iluzia realității	79
Tiberius VASINIUC	
„Recuzita” care animă teatrul	99
Beatrice VOLBEA	
Kitsch-ul în teatru. Scurt inventar	107
Călin CIOBOTARI	
Start.cercetare@UNGE.ro	113

THEATRICAL COLLOQUIA

Teatrul, în viziunea lui Ionescu: „Nevoia eternă de miracol și oroare”..	115
Elena-Mirabela MOROȘANU	
Nașterea și evoluția metodei stanislavskiene	127
Daniela COJAN	
INTERVIURI.....	135
Dialoguri bizare cu regizorul Radu Afrim și scenograful Irina Moscu ..	137
Interviu realizat de Ioana PETCU	
PAGINI DIN STAGIUNE.....	155
Strigătul delfinului în urechea lui Dumnezeu (sau despre cum poate face teatrul invizibilul, vizibil)	157
Monica BROOS	
Despre <i>Iubirea la oameni</i> și alți demoni.....	167
Diana NECHIT	
THEATRICAL COLLOQUIA	177
DIALOGUE BETWEEN ARTS IN CONTEMPORARY THEATER	
STUDIES	179
Something about Hamlet.....	181
Alexa VISARION	
Commedia dell’arte in the Contemporary World – Challenge, Performance, Practice	193
Luminița MILEA	
The Dialogue of Arts in Romanian Contemporary Drama	207
Laura BILIC	
For a Phenomenology of the Interval in the Theatre performance. A Semiotic Analysis	215
Alin Daniel PIROȘCĂ	
Dialogue of Arts in the Contemporary Theatre. The Rhetoric of Expression in Plastic Arts and in Performing Arts	225
Răzvan Constantin CARATĂNASE	

THEATRICAL COLLOQUIA

The Symbolism of Light in the Play <i>Lait</i> by Magdalena Barile	235
Irina DABIJA	
Beckett and Joyce. Dialectical Reciprocity	241
Alexandra BANDAC	
Mihail Sebastian and the Intimist Writings. From Theatricality to the Illusion of Reality	253
Tiberius VASINIUC	
“Animating” the Stage - Stage Elements	273
Beatrice VOLBEA	
The Kitsch in Theatre. Short Inventory	281
Călin CIOBOTARI	
Start.research@U.N.AG.E.ro.....	287
Theatre, in Ionescu’s Vision: “The Eternal Need for Miracle and Horror”	289
Elena-Mirabela MOROȘANU	
The Birth and Evolution of Stanislavsky’s Method.....	299
Daniela COJAN	
INTERVIEWS	307
Bizarre Dialogues with the Director Radu Afrim and the Scenographer Irina Moscu	309
Interview by Ioana PETCU	
STAGE REVIEWS.....	329
The Call of the Dolphin in God’s Ear (or how is the theatre making the invisible, visible).....	331
Monica BROOS	
Of <i>Iubirea la oameni</i> (<i>Human Love</i>) and Other Demons	343
Diana NECHIT	

©2017 Editura *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 075 510 1095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii *Artes*