

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU"
FACUTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI
TEATRU



CENTRUL DE CERCETARE
"ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE"

COLOCVII TEATRALE

Editura ARTES Iași

Colectivul de redacție:

Prof. univ.dr. Bogdan Ulmu – coordonator
Ahmed Medan, WAP, Algeria

Institutul de Teatru de Stat, Yaroslav, Rusia
Azeeva Irina
Borisov Viatcheslav

Conf.univ.dr. Anca Ciobotaru
Asist. Univ. Ioana Bujoreanu
Prep.univ. Cristina Misievici

Consultați:

Prof.univ.dr. Natalia Dănăilă
Prof.univ.dr. Constantin Paiu
Prof.univ.dr. asociat Ștefan Oprea
Prof.univ.dr. Florin Faifer

Tehnoredactare:
Asist. univ. Ioana Bujoreanu
Antochi Carmen

Editura ARTES Iași
2009

POVEȘTILE TEATRULUI ȘI TEATRUL POVEȘTILOR

I. MITURI ȘI IDEI

Fragmente din Manualul bunului spectator

Mircea GHȚULESCU

Un reformator al teatrului european tipărea la București în 1934 un volum de interpretări critice intitulat *Nu* în care pulveriza figuri marcante ale literaturii române de la Tudor Arghezi la Ion Barbu și Camil Petrescu. Iconoclastul Eugen Ionescu avea să recidiveze un an mai târziu aplicând aceeași metodă asupra patriarhului literaturii franceze într-un savuros eseu intitulat *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, considerând, asemenea lui Jacques Paulhan, predecesorul său la Academia Franceză că “blamul criticii servește mai bine unui autor decât *alcoolul* unui fruct”. La interval de trei decenii, după schema binecunoscută a păcălitorului păcălit, Ionescu devenit celebrul Ionesco, dramaturg scandalos și genial, viitor academician, va deveni victima aceleiași metode “alcoolice” de care se plânge pe nesfârșite pagini în *Note și contranote*. “Asta te face să te îndoiești grozav - izbucnește artistul din fostul critic terorist - nu numai în *obiectivitatea* acestor critici de vreme ce pot afirma despre aceeași operă două păreri contradictorii în același timp”. Într-adevăr, acest mod de a demonstra că totul este posibil, că între da și nu diferențele sunt facultative - dincolo de virtuozitatea intelectuală, are puternice efecte demoralizatoare, deși ar părea, dimpotrivă, o demonstrație de forță. Un triumf al criticii s-ar zice. De fapt, dovada clară a inconsistenței, dacă nu cumva al eșecului criticii ca știință din cauza reletivității ei derutante

Într-un mod care ar merita un examen aparte, apariția volumului *Nu* a marcat conștiința critică românească aducând în prim plan criticul terorist, spaima cărților, saloanelor și premierelor. Cultura interblică, plină de inițiative revoluționare și reformatori vaticinari este doldora de atitudini radicale susținute de un limbaj mai mult sau mai puțin adecvat. “Afirmațiile noastre au supărat pe neghiobii mulțumiți și plini de golul lor” - scria cronicarul Haig Acterian, efemerul director legionar al Teatrului Național din București. Când nu era injurios și normativ, tonul lui Haig devenea amenințător în stilul mesianic post-nietzschean: “vom face o critică dreaptă. Vom scutura pomul. De e copt, cade lângă noi. De e verde, îl creștem noi. De e putred, la

teasc!”. Istoria se repetă, verdele lui Haig fiind veșnic. “Acesta e teatrul de care avem nevoie” declara prin anii 2000, o tânără criticesă (Cristina Modreanu, poate) despre un tânăr autor mediocru. Nu expresia militantă cu ton de verdict te sperie, nici chiar ideea obtuză că există un singur teatru “de care avem nevoie”. Dacă așa ar sta lucrurile lumea s-ar fi săturat demult să mai meargă la teatru. Nu, ci intoleranța, nimic mai opus artei. Consecința acestei atitudini este că tonul normativ arogant se transformă în insultă. “Neghiobii” lui Acterian revin în actualitate. După opinia aceleiași criticese, dramaturgul Mircea Radu Iacoban este unul dintre ei pentru că “nu are habar de psihologia feminină”. Și asta despre *Biroul de informații eterne* jucată la Național București unde personajul principal feminin este o frumoasă reușită literară. Nu scapă nici Viorel Savin pentru că are lașitatea de a ridiculiza și a trimite în derizoriu revoluția din 1989”. După atâta lașitate nu mai lipsea decât să-i zică una de mamă. Dar nu de lașitate e vorba în *Funia* lui Viorel Savin, ci de amărăciune. Bună-re, piesa este o reflexie sceptică asupra a profitorilor revoluției și a urmărilor ei pe care oricare dintre cei înzestrați cu simțire le resimt zilnic. Insolența dispăre când este vorba de morți sau străini pentru că, în stilul gazetăresc, important este ca textul să fie citit imediat și să irite instantaneu, firește, pe cei vii că morții nu se mai pot supăra.

Specie prin excelență jurnalistică, cronica de teatru pare condamnată la două atitudini fundamentale, amândouă la fel de excesive: distructivă, ca mai sus, sau encomiastică superelogioasă. Cea din urmă ține loc de “publicitate critică”. Presa este plină de note de spectacol cu epitete delirante de la “regina teatrului” la “marea doamnă a scenei” și de la “magicianul” la “suveranul scenei”. Regizorii sunt și ei năclăiți în astfel de dulcegării anoste. Oricât de orgolios, un artist nu poate fi pe deplin mulțumit cu această revărsare de elogiuri fără perdea care pentru firile lucide pot fi chiar jenante. A lăuda peste măsură este același lucru cu a insulta cu voluptate.

Pentru criticii de tip Acterian, critica înseamnă a critica în sens propriu (mai pe românește “a înjura”), adică a da sentințe, de la kritikos care, în greaca veche, era un termen juridic: a emite sentința. Dar critica de artă nu mai înseamnă demult a critica în sensul etimologic și ar fi bine ca noul mileniu să descopere o altă denumire pentru această îndeletnicire făcută nu pentru a nimici, nici pentru a exalta un obiect de artă. *Contemplare critică* este, poate, expresia ce ar defini mult mai exact misiunea criticii de a reflecta alături de artiști și capacitatea ei de a revela partea tănuită a oricărei creații teatrale respectabile. În măsura în care spectacolul (cartea,

etc) reprezintă generalul ascuns în particular, ininteligibilul în aproape inteligibil într-o formă tot atât de enigmatică precum roata care imită mersul fără a semăna cu piciorul de enigmatică apariția unei profesiuni inițiatice care să te conducă prin "pădurea de simboluri" (Baudelaire, nu ?) a teatrului este o necesitate. Mă gândesc că un critic ideal ar trebui să scrie atât de bine încât să-și facă discipoli care să resimtă că sunt călăuziți pe drumurile întortochiate și, nu odată, intermitente, dintre univers și "bobul de rouă" care îl reflectă: teatrul, arta în general. El va presupune fără încetare că obiectul de artă este o enigmă ce trebuie dezlegată chiar cu riscul de a repeta la nesfârșit sacrilegiul de "a strivi corola de minuni a lumii" de care se ferea Lucian Blaga. Critica bună este o destăinuire. *Obiectivitatea* de care vorbea Eugene Ionesco pe care el nu a oferit-o nimănui este, la urma urmei, o utopie. Fiecare spectacol văzut, carte citită etc. este o experiență subiectivă iar darea de seamă pe marginea lor, fie că este cronică, eseu ori pagină de jurnal capătă valoare direct proporțional cu capacitatea de a trăi evenimentul. Rezultă că cea mai obiectivă critică este cea mai subiectivă sau, în orice caz, cea mai interiorizată. Criticul nu va spune niciodată ce spectacol a fost văzut ci spectacolul pe care l-a văzut. Eminescianul vers "privitor ca la un teatru drept e-n lume să te-nchipui" oferă perspectiva optimă pentru criticul care, iată, nu merge la reprezentație să caște gura și să dea note ci să participe la contemplare. În acest caz, critica nu mai este critică, nici criticul un personaj belicos ce împarte calificative după bunul plac, nici apariția detestabilă și inestetică pe care o așteaptă toată suflarea teatrului cu inima cât un purice în seara premierei, ci un "spectator avizat" cum spunea Georges Banu. Un spectator care citește/ merge la teatru pentru a înțelege mai bine propria viață prin analogie cu "viețile" din carte/ de pe scenă, bucuros că un gest, o replică, o soluție ingenioasă poate elimina încă o nedumerire din puzderia presărată de-alungul vieții. Fiecare critic construiește "spectacolul său" pornind de la cel real. Cu cât acest spectacol imaginar care este cronică de teatru este mai bine susținut lăuntric, cu atât se apropie mai mult de obiectivitate.

Revenind la Ionesco, demolatorul de idoli care, după trei decenii era demolat de alți demolatori lăsând la vedere creatorul ulcerat, te gândești involuntar dacă nu cumva exagerăm puterea criticii. Nu s-a întâmplat și nu se va întâmpla vreodată ca un critic genial să confecționeze un mare scriitor (sau orice tip de artist) dintr-unul mediocru, nici să nimicească un mare artist, fie prin repetarea obstinată a unor aberații, fie prin ignorare. Nu cumva exagerăm capacitatea criticului de a deteriora

reputația unui artist, reputație al cărei mecanism include și alți termeni de referință decât imaginea critică? A devenit Ionesco un dramaturg mai mic pentru că l-a criticat Kenneth Tynan, iată întrebarea.

Un regizor francez (poate Antoine Vitez, poate nu) spune că, față de regie, critica este totdeauna cu zece ani în urmă, ceea ce este rațional în afara exactității absurde a cifrei: de ce zece și nu opt sau cinci ? Este logic pentru că la prima ei misiune critica nu creează valori ci le comentează. Dar "ulterioritatea" criticii nu înseamnă retardare cum s-ar putea înțelege, ci înțelepciune. Și nici nu este atât de infamantă pentru că importantă nu este promptitudinea ci relevanța. Am ascultat oameni care vorbeau atât de frumos despre un spectacol văzut în urmă cu zece ani de parcă tocmai timpul scurs ilumina detaliile. Nu acumularea de cronici peste cronici - ce pot deveni piesele componente ale unui anumit tip de mărturie pe orizontală - este importantă ci măsura în care o experiență jurnalistică de o vulnerabilă cotidianitate se poate transforma în itinerar spiritual.

Marin Sorescu în teatrul de păpuși

Aurelian BĂLĂIȚĂ

Poet, dramaturg, prozator, eseist și traducător, Marin Sorescu a fost cunoscut, în timpul vieții, pe aproape toate continentele. Multe din operele lui au fost traduse în SUA, Canada, Mexic, Brazilia, Columbia, India, Anglia, Germania, Franța, Grecia, Suedia, Italia, Olanda, Spania, Portugalia, China, Singapore, Rusia, Cehia, Slovacia, Serbia, Macedonia, Bulgaria, totalizând peste șaiszeci de cărți apărute în străinătate.

Ca dramaturg, Sorescu este unul dintre cei mai valoroși pe care i-a dat literatura noastră. Întreaga sa creație dramaturgică poate fi considerată ca fiind excepțională: „Iona”, „Paracliserul”, „Matca”, „Există nervi”, „A treia țepă”, „Răceala”. Piesele sale s-au bucurat pretutindeni de o primire excelentă, fiind traduse și prezentate pe scene din Paris, Zürich, Tampere, Berna, Copenhaga, Geneva, Napoli, Helsinki, Dortmund, Varșovia și Port-Jefferson (SUA).

Marin Sorescu a fost fascinat, după cum se știe, de arta scenică păpușărească. Era des prezent în sălile de spectacol în care se dădeau reprezentații cu păpuși, mai ales în teatrul de profil din Craiova. Mai puțin cunoscut este că Sorescu a scris special și pentru repertoriul teatrului de animație piesa *Făt-Frumos cel Urât*, care nu a fost publicată în nici un volum și de aceea, în principal, nu a cunoscut decât foarte puține montări. Textul i-a fost solicitat dramaturgului de artiștii de la Teatrul de păpuși din Craiova (actualul Teatru pentru copii și tineret „Colibri”), iar premiera absolută – din 1984 – a fost montată de Horia Davidescu, în scenografia lui Eustațiu Gregorian. Această alegorie a „Craiovei văzute din car” s-a bucurat de o foarte bună primire la public, ceea ce i-a atras menținerea pentru mai multe stagiuni pe afișul teatrului.

Am descoperit textul cu uimire și curiozitate, răspunzând invitației de a-l monta în cadrul unui proiect susținut de Primăria și Consiliul Local Craiova. *Făt-Frumos cel Urât* a prins din nou viață, de data aceasta pe scena de la Teatrul Liric „Elena Teodorini”, și a fost prezentat în colaborare cu Teatrul pentru Copii și Tineret „Colibri” din Craiova, premiera fiind jucată în cadrul Zilelor Marin Sorescu, ediția 2008. Față de prima punere în scenă, care mobiliza toată trupa de păpușari craioveană, în noul spectacol distribuția a fost acoperită de doar cinci actori. Patru dintre ei au trăit pentru prima dată în cariera lor scenică experiența mânăuirii. Dacă pentru Daniel Mirea, actor la Teatrul „Colibri”, păpușăria nu mai este o necunoscută, pentru Maria

Salcă, Daniela Ionescu, Daniela Grujdin și Vlad Drăgulescu – toți absolvenți ai Departamentului de Teatru craiovean – abc-ul păpușilor a fost o provocare trecută cu brio. Cu toții au fost entuziasmați de prezența lor inedită într-un spectacol păpușăresc pe un scenariu de Marin Sorescu.

„Marin Sorescu nu este un dramaturg comod. Nu este ușor nici de citit, nici de montat. La fiecare nouă lectură sau nou demers teatral, descoperi noi valențe filosofice, substraturi și nuanțe dramatice. Pentru spectatorul „subțire”, care este familiarizat cu dramaturgia soresciană, *Făt-Frumos cel Urât* se înscrie în reperele specifice teatrului scris de Marin Sorescu: (auto)-ironie, parabolă, parodie. Valoarea acestei piese este susținută regizoral de Aurelian Bălăiță, iscusit și fin decodificator al universului sorescian.”

Punerea în scenă solicită pe deplin fantezia, care se cere susținută atât de o construcția regizorală bine articulată, o scenografie neîngrădită, cât și prin jocul entuziast al actorilor păpușari.

Preocupat să obțină efecte comice prin cât mai multe procedee, Sorescu a presărat, pe alocuri, mici trimiteri parodice, țintind când unele povești foarte cunoscute, când obiceiuri ale tradiției autohtone, când comportamente contemporane împrumutate și plasate aiurea. Comicul de limbaj este pătruns de amprenta unică, specific soresciană, cu precădere în registrul ironiei și al jocurilor surprinzătoare de cuvinte. Tot în sfera comică se disting și câteva elemente ușor grotești. Grotescul implică deformarea caricaturală, precum și un sens satiric. *Făt-Frumos* și *Calul au de trecut peste un munte de conserve*. Accente de grotesc cad în jurul confruntărilor cu *Cotoaroața* și cu *cei trei Zmei*.

Autorul ne punctează, încă de la început: „*Ațiunea se petrece într-o magazie de păpuși din zilele noastre. La ridicarea cortinei se văd păpuși de toate felurile dintr-un teatru de păpuși, mai ales cele care nu-și găsesc întrebuințarea.*” Și, așa cum spune Păpușa povestitoare în primele cuvinte rostite ale piesei, „În timpul liber păpușile spun povești”.

Personajele sunt chiar păpuși din diferite spectacole. Ele sunt năstrușnice și fac repetate încercări de a ieși, prin comportamentul lor, din tiparele poveștilor obișnuite, pentru că tind să-și controleze singure destinul. Ni se sugerează că aceste misterioase creaturi sunt în căutarea unor identități proprii, care pot diferi de cele ale personajelor pe care le reprezintă în spectacolele în care sunt utilizate și își caută

locul într-o poveste nescrisă încă și care se compune ad-hoc. Ele nu își caută un autor, ci, între spectacole își manifestă din plin toate valențele.

O radiografiere a textului ne arată că structura piesei este asemănătoare unui basm dramatizat, în care se urmărește realizarea unor elemente de originalitate prin asocieri cu motive contemporane. Sorescu zugrăvește o lume cumva întoarsă pe dos, dar cu tâlc. Prințesa este *neadormită* și mănâncă la pensiune, pădurea este *defrișată în somn*, zmeii joacă table sau joacă cu un zmeu de hârtie. Acolo unde ar trebui să fie nemișcare, liniște și întuneric, în magazia teatrului de păpuși, este viață tumultoasă, pasiune, gălăgie, scânteieri strălucitoare. Pentru că păpușile au propria lor viață, nu doar una împrumutată pe timpul reprezentației.

Păpușile măsoară timpul prin numărul de reprezentații, căci Frumoasa cea neadormită ne spune că are „niște zmei de nervi” pentru că nu a mai dormit „de vreo douăzeci de spectacole încoace”. Intriga se aprinde când Făt-Frumos cel Urât îi cere mâna, iar ea îi răspunde cu hotărâre: „Numai când voi pica de somn o să fii în stare să te apropii de mâna mea!” Ca atare, Făt-Frumos începe să își povestească viața de când era prunc, poate i s-o face somn prințesei. Avem de-a face cu procedeele teatrului în teatru, pe care am încercat să îl exploatez cât mai bine. Pentru aceasta am adus, pentru câteva momente, în spațiul de joc pe eroul-păpușă în dublă ipostază: de prunc în legăn și de june aventurier în căutarea împlinirii în dragoste. Ursitoarele lui Făt-Frumos - născut drept „cel urât” - sunt nu zâne, ci trei cotoroaște călare, una pe un tâlv, alta pe un mănunchi de scaieți, a treia pe o mătură. Acestea îi prezic pruncului, care crește din ce în ce mai repede, „în trei zile cât cresc alții în trei ani”, că este fermecat, că va fi viteaz, tobă de știință, că va fi urât și că o va iubi pe Frumoasa neadormită. La sfârșitul ritualului Făt-Frumos este deja mare, încalecă și, dornic să plece la lupte, învârte buzduganul, distrat, de intră ursitoarele în pământ: „Acum n-am mai rămas decât eu și povestea. Schimbați decorul!” Povestea se derulează cu un ritm din ce în ce mai alert, devine incitantă și promițătoare. Pendulăm, în mai multe rânduri, între două fire epice, cel pornit la startul piesei și cel început de Făt-Frumos cel urât, care-și retrăiește viața, până când cele două planuri se confundă. Confruntarea dintre Făt-Frumos cu Zmeii se încheie, după lupta voinicului cu unul dintre ei, nu cu învinși și învingători, ci prin legarea unei prietenii la cataramă. Ba mai mult, Zmeul I declară că noului prieten i s-a ridicat porecla de „cel Urât” și va fi „Făt-Frumos cel Frumos”. În consecință, toată lumea îl vede potrivit noului nume. Făt-Frumos înlesnește însurătoarea celor trei Zmei cu „Fetele cele

nemăritate”, frumoase și ghidușe, pe care le supune unui concurs după tipicurile concursurilor de frumusețe actuale. Într-un mod neașteptat, Frumoasa cea neadormită intervine în firul poveștii, ieșind în calea lui Făt-Frumos, degvizată în flăcău, cu ajutorul straielor din tinerețe ale împăratului. În această ipostază ea adoarme și-și atrage, în final, măritișul cu Făt-Frumos. Tehnica quiproquo-ului se îmbină aici, în mod fericit, cu procedeul de joc teatru în teatru. Întreaga magazie a păpușilor se animă la cote maxime în încercarea lor de a contribui la un deznodământ fericit.

Păpușile din montarea noastră au divers dimensiuni, de la 30-40 centimetri până la cele supradimensionate, de circa 2,5 metri înălțime. Capurile lor au fost executate din burete sculptat, purtate pe gabaturi lungi. Trupurile sunt realizate din drapaje din materiale diferite colorate, nu din costume propriu-zise. În contrast cu siluetele alungite, zvelte ale lui Prințesei, Împărătesei, Împăratului și al lui Făt-Frumos, Zmeii și Cotoroața au aspecte butucănoase, cu capuri-măști foarte mari, tot din burete, așezate pe capurile și umerii actorilor, poartă mantii generoase și fâșii de material, pentru a ascunde că sub ele se află corpuri de oameni (ne aflăm doar într-o lume exclusivă a păpușilor). Calul – care amintește de cel din *Harap Alb* – sfidează legile gravitației, zboară, iar în final joacă rolul salvatorului celor doi îndrăgostiți. Păpușile transformă magazia teatrului în spațiile fantastice ale poveștii pe care o alcătuiesc cu spontaneitate și frenezie. „Personificarea caracterelor de basm închipuite de Sorescu trece de la schița conturată de autor la întruparea scenică prin filtrul scenografului Constantin Siriteanu. Măștile și păpușile păstrează simplitatea sugestivă, încadrându-se perfect în specificul scriiturii soresciene.”

Uneori chiar personajele implicate în acțiune dau comenzi de manevrare a decorurilor și stăpânesc tehnica de scenă improvizată cu cele găsite prin magazie. Rafturile și pânzele se transformă în sală de palat, munți, văzduh, râu și punte. Pe alocuri păpușile comentează desfășurarea acțiunii, ca și cum ar fi dissociate de aceasta, reamintindu-ne că luăm parte la un joc de teatru în teatru.

Câteva tușe folclorice, cu parfum oltenesc (de exemplu alaiul fetelor care cântă de mama focului), însoțite de nuanțe satirice, fixează povestea pe meleagurile noastre, în timpul prezent cu reflexe din lumi și timpuri ale basmelor. Cu aceste amprente și-a compus muzica originală pentru acest spectacol Liviu Manolache, completând spațiul sonor cu zgomote și sunete cu reverberații. Cu ritmuri vesele, melodiile cântate de mai toate păpușile, individual sau alcătuiind mici ansambluri, pot

fi ușor fredonate și rămân, jucăușe, în memoria publicului. „Trebuie lăudate muzica lui Liviu Manolache și perseverența acestuia în a construi din coloana sonoră o scenografie auditivă”, scrie Adriana Teodorescu în același articol.

Abordând piesa lui Sorescu, m-am gândit că am putea privi teatrul de animație ca fiind o artă a teatrului în teatru, în care se deschid, rând pe rând, mai multe ferestre succesive, oferind perspective diferite pentru participanții la reprezentații (public, actori, tehnicieni). Sau, dacă vreți, la reprezentațiile păpușărești suntem invitați să deschidem mai multe cutii cu surprize, ascunse una alta, fiecare alegându-se cu cea potrivită locului și înțelegerii pe care le are.

„Aurelian Bălăiță a reușit, alături de echipa sa, într-un timp record să mobilizeze energii, talent și, mai presus de acestea, a dăruit copiilor Craiovei o oră de poveste despre un *Făt-Frumos Urât*, filosof, mucalit și teribil de simpatic!

Făt-Frumos cel Urât, singura piesă scrisă de Marin Sorescu pentru scena păpușilor, merită pe deplin să fie o prezență permanentă în repertoriile teatrelor de animație și poate constitui un material de studiu și aplicație practică în cadrul învățământului universitar de specialitate.

File dintr-un jurnal teatral

Bogdan ULMU

Cînd citești din „Biblie” (recte, G. Călinescu), realizezi că marii autori – cel puțin, cei dragi sufletului & minții mele – avea „apucături” de-un *ludic* scandalos. Am mai spus-o: ceva din secvențele chisnovate, evident, aparțineau giumbușlucarului Călinescu, dedat umorului ca orice mare intelectual.

Altfel, cum să poți crede că-ntr-o *monumentală* istorie a literaturii, încap atitudini scandaloase, pe care elevii ar fi bine să le citească...cam după ce-au terminat liceul! Să vă reamintesc , pe scurtătură, cine era Ion Creangă, în viziunea mucalitului critic: candidat la popie care chefua-n cîrciumi; hoț de alimente; artizan al „poștelor” puse la picioare; erotoman; practicant al nudismului (stradal) nocturn; buruienos la vorbă; abandonat de nevastă; în permanent conflict cu șefii; trăgător cu pușca-n ciori; bulimic & bețivan ș.a.m.d.

Consternant de-a dreptul apare portretul lui Ion Luca Caragiale, realizat de același genial „pictor” : cine ar citi paginile dedicate ilustrului comediograf în *Istoria...*, fără a ști și numele autorului, ar crede că ne aflăm în fața unui manuscris necunoscut al lui Hasek sau Urmuz, și nu într-un sobru capitol de lucrare științifică: nenea Iancu, deci, zice Călinescu, era „zglobiu ca un palicar, gălăgios ca un barcagiu, sarcastic, mistificator.[...] Puțin rudă cu Pampon și Crăcănel”.

Prietenii și-l amintesc după „calapodul” Girimea & Madame Piscopesco. La *Timpul* își scria articolele călare pe un cal de lemn (ce i-ar fi plăcut ideea lui Tzara, iubitorul de *dada!*). Lui Beethoven îi spunea *Babacul*. Cînd copiii lui nu-l lăsa să scrie, urla la ei înfricoșător „Bag cuțitu-n voi!”. La căpățîiul unui creditor, după ce pupă țeasta arghirofilului, le rînjește babelor ce vegheau mortul : „*Eu* l-am omorît!”. Uneori, juca polca vieneză – dar nu oricum, ci-n atitudine de...tirolez! Pehlivan, mitocan, Nastratin etc.

Nici „veselul” Alecsandri nu scapă de eticheta de pișicher (involuntar?): în copilărie, arunca în acoperișul bisericii cu pietre; la pension, era sculat de-o doamnă care bătea într-un lighean, ca-ntr-un tam-tam; cînd era vizitat, în această perioadă, de Kogălniceanu, jocul lui Mihalache se transforma...în minge de fotbal; deși străbătuse , în repetate rînduri, lumea-ntreagă (fiind dominat de un rar-întîlnit elan al

peregrinărilor inter-continentale), nu se sfia să se declare fericit mai ales la Mircești (chiar la Borsec și Mehadia!); deși patriot, vorbea și scria(jurnalele, corespondența) mai mult franțuzește ; iubea călătoriile cu vaporul, pe mare, în ciuda faptului că avea ...rău de mare; cultivă „ o boemă confortabilă, de om bogat”; se căsătorește abia la 55 de ani, cu o nemțoaică cu care avusese „legături cvasicasnice”; un cuplet francez îl tachina „Basile, Le facile”; prin 1867, la Nisa, învață...limba engleză, cam ca-n piesa de debut a lui Ionesco; „era în stare să stea ani întregi să privească Mediterana”; în 1885, numit ministru la Paris e hrănit aici cu „des Sarmales et de Kifteles, voire meme de la Mamaliga”; nu suferă tăierile de miei și găini, deși iubește cărnurile afumate; în poezile „vinul liric e amestecat cu o enormă cantitate de apă”; *pastelurile* = „somnolarea în fața sobei cu cățelușul în poală”; poetul era cam friguros, deci „focul în sobă e salutat în frumoase versuri”; țărani autorului nostru „trăiesc în euforie ca Paul și Virginie”; sfârșitul la *Zgîrcitul risipitor* e...schillerian!; Ovidiu(din drama cu același titlu) moare cu „viziunea României viitoare”; piesa [*Ovidiu* –n.n.] „nu e lipsită de grație, deși în stil de vodevil sau de operetă” ; în fine, marele paradox al capitolului: după ce jumătate din el Călinescu descrie (prea) multele călătorii ale lui Alecsandri, în Europa și Africa, conchide :” autorului îi lipsește sentimentul *geografic!*”. Aferim!...

Despre Peter Brook ca om al *Spațiului gol*

Octavian JIGHIRGIU

Ce este Spațiul gol? Aceasta este întrebarea care m-a urmărit pe tot parcursul lecturii. Este, și nu mă feresc să o recunosc, prima parcurgere asumată a acestei lucrări de referință a londonezului, deloc conservator, măcinat de neliniști creatoare care era în urmă cu patruzeci de ani, și este și acum, Peter Brook. Am citit pentru prima dată această carte în anii studenției, profitând de copia după o variantă bătută la mașină, aflată în biblioteca de la UNATC, exemplar care a ajuns și a circulat printre studenții ieșeni. Recunosc, de asemenea, că am înțeles parțial sensurile acestei scrieri atât de complexe și contradictorii. De vină erau, pe lângă lipsa unei baze de cunoaștere capabilă să mă conducă spre înțelesurile profunde ale lucrării, calitatea copiei xerox și unele greșeli sau omisiuni de dactilografie.

Ce este, așadar, Spațiul gol? Este, fără îndoială, un spațiu al căutărilor. De ce gol? Poate, pentru că starea de neutralitate este o premiză esențială a oricărui demers uman. Am spus uman și nu artistic pentru că înainte de a exista teatrul a existat viața, iar echivalența resorturilor celor doi termeni este o caracteristică a operei lui Peter Brook. Pomeneam de neutralitate ca de o necesară pornire de la un punct zero. Aidoma unui pictor care are în față pânza imaculată întinsă pe șevalet, într-o mână culorile iar în cealaltă pensonul și în planul doi sau în minte obiectul inspirației sale, și tot ce urmează este o muncă de creație, tot astfel, pornind de la un spațiu gol, pe care, în chiar prima frază a lucrării, Brook îl definește drept potențială scenă goală, pornind de la omul care "traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește", putem considera climatul necesar creației teatrale instaurat și mijloacele acesteia recuperate. Și totuși, frisonul permanentei pendulări între da și nu, antinomie specifică creației lui Brook, ne induce ca insuficientă această formulă. Contradicția pare a-l marca pe autor în colosala sa muncă de a defini și încadra teatrul într-o formulă. Prin încercări succesive ce corespund celor patru forme de teatru pe care le identifică (mort, sacru, brut și imediat) el ne arată că opera unei vieți nu presupune neapărat și cuantificarea unor concluzii de netăgăduit. Fiecare din cele patru variante are trăsăturile sale, iar ele coexistă de multe ori în formule combinatorii care ni se dezvăluiesc grație exemplurilor ce abundă în carte.

Incertitudinea devine, prin lumina acestei scrieri, un mod de viață pentru acei artiști care își închină întreaga lor carieră căutării unui sens al creației artistice. "N-am crezut niciodată într-un adevăr unic", frază cu care debutează prefața la *The shifting point*, exprimă din plin această constantă a inconstanței. Nisipurile mișcătoare, reprezintă din această perspectivă terenul optim pentru întreținerea neliniștii creatoare. Asta îl îndepărtează pe actor sau regizor de ceea ce Brook numește Teatru mort.

M-a atras antiteza deliberată a unor termeni peste care aș fi trecut neatent dar asupra cărora mi-am deschis ochii cu atenția celui vizat direct. În prima parte a cărții el combate falsitatea, artificialul, imitația, frumosul în sine, superficialul sau comercialul. În schimb le opune acestor elemente proprii teatrului contemporan sintagme precum: esențializare, simplitate, credință sau ceremonial. Acesta din urmă, ca formă ritualică oficiată oriunde se instaurează climatul și starea de creație teatrală este deviza caracterizantă a teatrului sacru. Am văzut destul de multe spectacole în cei șaisprezece ani de când mă vântur cu sau fără rost prin lumea teatrală și mă întreb (în urma acestei lecturi): De câte ori am fost martor la materializări ale sacrului în scenă? Nu pot răspunde și asta mă sperie. Știu sigur că am simțit asta în Trilogia antică a lui Andrei Șerban, iar asta îmi amintește că acesta i-a fost discipol lui Brook. Cuvântul transformat în materialitate vizuală prin gest sau în imaterialitatea tăcerii rămâne totuși un instrument permanent redescoperit și reevaluat ca potențial.

Teatrul brut ca formă supusă primarului și instinctualului din om, este acel teatru cu soluții scenice violente ce reduc reacțiile publicului la forme nedisimulate precum frica și are darul de a marca profund conștientul întorcându-l spre originile sale. Și exemplul dansului frenetic în jurul cadavrului din *Dansul sergentului Musgrave* de John Arden, mi se pare perfect întru ilustrarea acestui concept. Îmi amintesc că am trăit sentimente în forma lor brută, primară, atunci când am văzut spectacole precum *Au pus cătușe florilor* de Fernando Arrabal în regia lui Alexander Hausvater sau *Titus Andronicus* de W. Shakespeare în regia lui Silviu Purcărete.

Teatrul imediat prin relațioarea celorlalte forme de teatru, pe care o presupune, corespunde unei anumite contextualități a prezentului în care se întâmplă un act scenic. Pătrunzând în sufletul realității teatrale, făcând balansul între forma

exterioră și interiorul mai greu detectabil al spectacolului, Brook oferă un instrumentar de receptare asumată a actului scenic. Teatrul devine astfel un limbaj care-și schimbă semantica și forma în funcție de mentalitatea și așteptările publicului. Nu e o subjugare a produsului artistic preferințelor receptorilor, dar se lansează ideea unei bune cunoașteri a celor cărora te adresezi, lucru esențial pentru un regizor. Teatrul este restituit astfel statutului său oarecum uitat de artă a prezentului.

Peter Brook, prin al său spațiu gol, lansează, în egală măsură specialiștilor sau neavizaților în arta teatrului, o serie de teme de meditație, de frământări estetice, părți ale unui bestiar propriu. Spun bestiar, gândindu-mă la acei demoni care controlează deopotrivă viul și mortul, sacrul și profanul acțiunilor umane.

Pornind de la ritualuri barbare atavice precum cele descrise, nu întâmplător, în Împăratul muștelor, Brook militează pentru o anumită formă de întoarcere la sursa lucrurilor. Cruzimea copiilor din realizarea sa cinematografică după romanul William Golding, descrisă de George Banu drept infernul copilăriei, are ceva dintr-un ceremonial păgân sau dintr-o manifestare sectantă a carei logică scapă înțelegerii noastre. Și totuși, aidoma reprezentării totalitarismului din Ferma animalelor a lui George Orwell, copiii se organizează ad-hoc într-o structură de tip dictatorial ce respectă întru totul modelele consacrate în a doua jumătate a secolului XX. De aici și până la crimă nu e decât un pas. Întorcându-se la gândirea, aparent puerilă a celor mici, Brook reconstruiește de la cauze spre efecte, de la sămânța care germinează până la planta în plin rod, un mod complex de manifestare umană.

„Înțeleg că singurul mod pentru a afla calea adevărată către rostirea unui cuvânt e printr-un proces paralel cu cel creator original.” Tot astfel, pentru a afla calea adevărului dintr-un act scenic trebuie, după opinia regizorului britanic, să refacem în mod asumat traseul unei întâmplări asemănătoare din viața reală.

Între teorie și practică distanțele sunt uneori imense. Dacă Brecht a reușit doar parțial să aplice teoriile sale în spectacolele realizate la Berliner Ensemble, iar Artaud nu și-a împlinit în practica scenică opera atât de pragmatică și lucidă, Brook are și el parte de eșuări ale propriilor concepții estetice atunci când le transpune în plan scenic. Uneori, își prezintă în carte spectacolele ca pe niște nefericite ipostaze scenice anacronice în raport cu așteptările și pregătirea publicului căruia i se adresa. Alteori se descrie pe sine în diferitele încercări și experimente din laboratorul teatral

pe care l-a înființat în Paris ca pe un om supus propriilor impulsuri interioare ce îl pot foarte ușor trăda.

În cartea Monicăi Lovinescu, *La apa Vavilonului*, aceasta amintește de un eșec al muncii de creație a acestui regizor: „O altă decepție: Timon din Atena în regia lui Peter Brook. Același care descoperise noi forme teatrale în laboratorul său parizian își lăsa acum personajele să țipe și să retorizeze ca la Comedia franceză, uitând să se servească cum ar fi meritat de cadrul Teatrului ”Bouffes du Nord”. Doar el îl descoperise: cu scena scăpată dintr-un incendiu și zidurile înegrite de fum. Toată scenografia ar fi trebuit pusă în discuție plecând de la acest decor. Dar Peter Brook părea a se întoarce cumișit spre formule mai vechi. El n-avea geniu decât atunci când exagera, nu era un Strehler capabil să inventeze un nou univers ducând doar la perfecție imaginile scenice deja încercate.”

Dincolo de subiectivitatea acestor aprecieri există cu siguranță o neconcordanță între principiile estetice declarate ale teoreticianului Brook și creația teatrală a artistului Brook. Și asta nu îi scade, ci, dimpotrivă îi sporește aura de neliniștit cercetător al artei scenice pe care nu a supus-o schematismului ci unei permanente libertăți revelatoare. Căutările pot fi adesea însoțite de eșec, indiferent de numele celui care caută, și asta, pentru a pune în lumină succesul, atunci când se ajunge la el. Legea contrastului își confirmă încă odată statutul de element indispensabil artei.

Spațiul gol al lui Peter Brook este, până la urmă, unul al încercărilor, transformărilor, revenirilor, abandonurilor, căutărilor și devenirilor nesfârșite. În acest loc eliberat de o materialitate găunoasă coexistă șansa permanentei înnoiri și germenii funcției cathartice a teatrului. Regizorul nu stabilește un scop unic al artei sale, ci își lansează și ne lansează o serie de întrebări menite să ne întrețină spiritul creator, nevoia introspecției, febra căutărilor artistice în stare activă. Demascarea și acuzarea sclerozei simțurilor este, alături de alte idei, semnul clar al sensului benign al acestei cărți.

Bibliografie:

Peter Brook, *Spațiul gol*, Editura UNITEXT, București, 1997, p. 17

George Banu, *Omul Spațiului Gol*, prefață la *Spațiul gol*, ed. cit., p. 7

Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, Editura Humanitas, București, 2008,
pp. 663-664

Teatrul spaniol în Secolul de Aur

Irina DABIJA

Începutul teatrului se pierde în negura vremurilor, pentru a continua, fără întrerupere, cu momente importante, ce au rămas marcate pe hârtie în istoria literaturii universale, dar și în memoria noastră prin continuarea reprezentărilor pe scenă chiar și în zilele noastre, sau doar datorită schimbărilor majore pe care le-au introdus, permițând astfel teatrului să evolueze spre o nouă treaptă. Unul dintre aceste momente este și perioada Secolului de Aur din literatura spaniolă, dramaturgia fiind cea care a cunoscut cea mai mare efervescență, reformare și inovație.

Teatrul spaniol trece treptat de la formele Evului Mediu la cele ale Renașterii, acestea coexistând pe o perioadă îndelungată. Un motiv în constituie publicul spaniol, foarte conservator, legat de spectacolele și formele de divertisment cu care era obișnuit. Astfel, s-au păstrat până târziu în castele spectacolele ce constau din dansuri, cântece, balet, mascarade cu dialog, feerii, toate acestea legate cu ajutorul unei intrigi ușoare. De asemenea, spectacolele pentru Corpus Domini – precedate de procesiuni, de care alegorice bogat ornate s-au păstrat mult timp.

Alături de latura religioasă – catolică – foarte prezentă în teatrul spaniol, apar noi teme specifice mentalității poporului iberic: sentimentul onoarei, exacerbarea ideii de cavalerism, cultul răzbunării, gustul patetic al morții, dorința de aventuri, superstiția gloriei.

Apare prezentat în opere tipul de castilian cu toate calitățile și defectele lui: curaj, cavalerism, fidelitate, loialitate, simțul onoarei, devotament față de țară și de tradiții, dar și înclinația spre crimă și orgolii exagerate. De multe ori sunt prezentate pasiuni puternice, violențe care ne sunt justificate ca fiind acte de apărare sau de justiție.

Teatrul spaniol din Secolul de Aur este, așa cum am mai spus, o împletire între tradiție și noutate.

Precursori

Celestina, operă atribuită lui Fernando de Rojas, este considerată a fi prima operă dramatică. Scrisă sub formă de tragicomedie, ne înfățișează o poveste stranie, tragică, de iubire, dar nu ca un spectacol, ci mai mult ca o descriere reală a vieții.

Juan del Encina este considerat întemeietorul teatrului spaniol. A scris mai multe egloge dramatice, piese cu acțiune simplă, subiectele dramatizând scene pastorale, momente biblice, dialoguri. Rigorile catolicismului medieval sunt înlocuite în opera sa de o nouă viziune a iubirii ce apare nu ca un blestem al cărnii, ci ca o putere spirituală capabilă de minuni.

Opera lui Torres de Naharro, datorită îndelungii sale șederi la Roma, prezintă o marcată influență italiană. El este un „pionier” al comediei. Piese sale sunt împărțite în cinci acte (jornadas), numărul personajelor este limitat, subiectele sunt de obicei imaginate, dar pot fi și reale, predominând cele inspirate din viața reală.

Lope de Rueda s-a îndreptat spre subiecte de inspirație populară. A compus comedii, piese scurte, intermediu (pasos), în care autorul introduce personaje ce reprezintă tipuri vii: bătrâni, negrese, țigănci, curtezani, studenți leneși, etc.

Gil Vicente este un scriitor portughez care aparține și literaturii spaniole. A scris: autos, farse, comedii și tragi-comedii cu subiecte naive ce îndeplinesc elemente biblice cu situații profane. În piesele sale apar personaje alegorice ca Sărăcia, Ambiția, Credința, Prudența.

Miguel de Cervantes este cunoscut nu numai ca prozator de excepție, ci și ca dramaturg. Din acest punct de vedere se dovedește a fi destul de exigent cerând autorilor dramatici să nu se supună modei sau gustului comun. Crede că este importantă respectarea unităților aristotelice.

Cea mai importantă operă dramatică a sa este considerată tragedia *Asediul Numanciei* (*El cerco de Numancia*). Acțiunea, ce prezintă asediul și cucerirea Numanciei de către Scipio după o rezistență eroică a locuitorilor acestei cetăți, este plină de alegorii și intervenții supranaturale.

Lope de Vega - inovator al teatrului

Lope de Vega este un inovator, deoarece considera că autorii dramatici nu trebuie să se ghideze după regulile aristotelice ale celor trei unități, ci că trebuie să țină cont de gustul publicului. Astfel i se pare ridicol ca acțiunea să fie limitată la timpul unei zile și unei nopți și spune în opera sa *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo* (*Noua artă de a face comedii în vremea acesta*):

„Când trebuie să scriu o comedie

Închid preceptele cu șase chei,

Îi scot din cameră pe Plaut și Terențiu,
Ca să nu strige, cum obișnuiește
În cărțile tăcute, adevărul,
Și scriu cu meșteșugul născocit
De cei care pretind să recolteze
Aplauzele vulgului, căci drept e
Să îi vorbești pe placul lui, prostește.
Nu-i oare el acel care plătește?”

Lope prezintă și cum trebuie să decurgă acțiunea pentru ca spectatorii să nu își piardă răbdarea:

„ <i>En el acto primero ponga el caso,</i>	„În actul cel dintâi pune problema
<i>En el segundo enlace los sucesos,</i>	și-ncurcă întâmplările-n al doilea
<i>De suerte que hasta medio del tercero</i>	ca pân-la jumătate din al treilea
<i>Apenas juzque nadie lo que pasa.</i>	Să nu-nțelegă nimeni ce se-ntâmplă.”

Ne dăm seama că accentul trebuie să cadă pe acțiune și mai puțin pe conturare psihologică a personajelor, acțiune ce trebuie să fie rapidă, plină de situații neprevăzute, de surprize. Personajele lui Lope nu sunt nici gânditoare, nici meditative, ci hotărâte, decise în acțiunile pe care le fac, pline de viață.

R. Schavill în *The dramatic art of Lope de Vega* sublinia accentul pus pe dedublarea situațiilor dar și a personajelor, Lope reușind astfel să impulsioneze o intrigă prin cealaltă și să obțină prin împletirea lor finaluri de mare efect.

După Paul Alexandru Gerogescu, opera dramatică a lui Lope de Vega poate fi împărțită în cicluri, în funcție de subiectele tratate. Distingem astfel:

- ciclul revoltei țărănești, în care sunt citicate obiceiurile feudale și nedreptățile sociale;
- ciclul comediilor de capă și spadă, care prezintă dragostea reală, dreptul omului la fericire.

Juan Chabas clasifică opera lui Lope în:

- comedii cu caracter religios, cu teme din povestiri biblice, vieți ale sfinților (ex. *El nacimiento de Cristo – Nașterea lui Hristo*)
- comedii cu caracter istoric – fie cu teme din istoria universală (*El gran duque de Moscovia – Marele duce de Moscova, La imperial de Oton – Imperiul lui Oton*), fie din istoria națională, alegând momente importante ale luptei țăranilo împotriva nobililor (*Peribanez, Fuenteovejuna*)

- comedii de moravuri, fie de intrigă (*Los amores de Belisa – Iubirile Belisei*),
fie cavalierești (*La dama boba – Dama nătângă*), fie picarești (*El rufian
Castrucho – Ticălosul Castrucho*)

- tragedii cu teme din istoria națională (*Peribanez, Fuenteovejuna, El
caballero de Olmedo – Cavalerul din Olmedo*).

Lope de Vega a fost foarte cunoscut și apreciat încă din timpul vieții. Popularitatea lui venea de jos, de la poporul care îl idolatriza și nu de la nobili sau rege, și aceasta deoarece oamenii simpli, din popor își regăseau în operele lui chipul, modul de viață, obiceiurile, problemele, dorințele, visele.

Lope prezintă în opoziție poporul – oamenii simpli, cinștiți, harnici, muncitori, curajoși cu nobilimea necinstită, asupritoare, lașă uneori, care încearcă să profite de pe urma supușilor. Prezintă țăranul care, deși din punct de vedere social este inferior, se dovedește a fi prin faptele sale și prin înalta sa moralitate superior nobililor. Răsturnarea relației sociale nedrepte devine aproape o regulă a dramaturgiei sale.

Femeile din operele lui Lope sunt frumoase, harnice, virtuose și fidele, iar bărbații sunt demni, dârzi, isteți, curajoși. Alături de erou apare de obicei și un personaj hazliu „*el gracioso*”.

Lope nu excelează în realizarea portretelor, în conturarea figurii personajelor, acest lucru rezultând din acțiunea și din conflictul operei.

O temă importantă a teatrului spaniol – tema onoarei este des întâlnită și la Lope și constă în neacceptarea umilinței la care nobilii îi supun pe țărani. Astfel, aceștia se răscoală și se răzbună pe opresori, iar regele este nevoit să rezolve conflictul apărut în favoarea țăranilor. Așa se întâmplă și în *Peribanez* sau în *Fuenteovejuna*.

Peribanez și comandorul din Ocana

Intriga este simplă: *Peribanez* este un țăran simplu, muncitor, bine situat pentru condiția lui, care se însoară cu *Casilda*, o fată foarte frumoasă din sat. Chiar în ziua nunții lor, comandorul din *Ocana* este trântit la pământ de un taur și leșină. Când își revine o vede pe *Casilda* și se îndrăgostește de ea. Dorind cu orice preț să o cucerească, încearcă să o seducă într-o noapte în care soțul ei este plecat, dar este refuzat. *Peribanez* află de tentativa comandorului dar și de refuzul și fidelitatea

soției sale. Pentru a fi sigur de izbândă, comandorul îl pune pe Peribanez căpitan al unei companii de soldați- țărani, care trebuie să lupte pentru rege și la cererea acestuia îl face căpitan. În fruntea oamenilor săi pleacă din Ocana, dar după ce face tabără se întoarce acasă pentru a-și păzi soția. O găsește pe aceasta luptând cu comandorul. Îi vine în ajutor omorându-l pe comandor. Pleacă apoi cu soția sa și se înfățișează regelui, spunându-i ceea ce s-a întâmplat. Auzind adevărul, regele se vede obligat să-i dea dreptate lui Peribanez și să suspende pedeapsa de a fi omorât. Rămâne surprins „că-și prețuiește/ un țaran atâta cinstea!”

Menendez Pidal consideră ca fiind „ o genială inovație” faptul că Lope face din țaranul Peribanez protagonistul operei sale. Cu toate că Peribanez nu are de ce să fie gelos, el fiind convins că soția sa îi este fidelă, se teme de înjosirea, rușinea și dezonoarea pe care i-ar putea-o pricinui comandorul prin împlinirea, chiar dacă cu forța, a dorințelor sale. Peribanez se dovedește a fi curajos, isteț, dar și rațional: cu toate că este ros de invidie nu reacționează și nu acționează fără să gândească în prealabil. Astfel el îl roagă pe comandor să îl armeze căpitan, dobândind astfel dreptul de a-și folosi armele pentru a-și apăra onoarea. Se observă că sentimentul onoarei este legat de cel al dragostei, piesa fiind o dramă a onoarei, a iubirii și o dramă socială.

Tirso de Molina – Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră

Tirso de Molina a rămas în literatură deoarece este scriitorul în opera căruia *El burlador de Sevilla y El Convidado de piedra* - apare pentru prima dată personajul Don Juan.

Personajul Don Juan a respectat de-a lungul timpului trăsătura sa definitorie din opera care l-a impus în literatură, aceea de a înșela, de a păcăli. Acest gust al său de a înșela, împreună cu plăcerea aproape mecanică a repetiției și cu vitalitatea sa inepuizabilă fac ca Don Juan să fie de-a lungul timpului același și mereu altul.

Prof. Ioan Constantinescu a identificat în articolul ”El Burlador pe scenă – O interpretare istoric-literară și teatrologică a figurii lui Don Juan” existența a trei dominante ale personajului:

1. insațiabilitatea în materie de eros;
2. instinctul înscenării (ce îl implică pe cel al jocului înscenării);

3. vecinătatea morții, dominante ce apar bine conturate în piesa lui Tirso de Molina și care stau la baza lui Don Juan.

Jean Rousset observă „deplasarea constantă a protagoniștilor unii în raport cu ceilalți”². Personajul principal din prima parte a piesei este Don Juan, pentru ca, în partea a doua, protagonistă să fie Statuia Comandorului Gonzalo de Ulloa. O referire directă asupra acestui aspect apare chiar din titlu: *El burlador de Sevilla y el Convidado de piedra (Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră)*.

Majoritatea exegetilor sunt de acord asupra faptului că, fără existența acestei a doua părți, piesa nu ar fi trezit interesul publicului și probabil că astăzi nu am fi putut vorbi despre tema Don Juan.

Piesa *El burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra* a fost scrisă în perioada în care Inchiziția ajunsese foarte puternică și tocmai în Spania, țara unde, datorită prezenței evreilor și a ocupației arabe, procesele bisericii împotriva păgânilor și a celor care nu respectau regulile impuse de aceasta, au fost numeroase și „vânătoarea” înverșunată. Luând în considerație toate acestea și în plus faptul că autorul era un călugăr din ordinul Mercedarilor, deznodământul este cât se poate de previzibil și de firesc. Neașteptat și original este modul în care se realizează: prin intermediul Statuiei Comandorului – emisar al divinității. Operele moderne prezintă un alt deznodământ: Don Juan se căiește și este iertat datorită iubirii donei Ana – la Zorilla -, sau moare de bătrânețe.

Este interesant de observat alegerea făcută de autor pentru a-l pedepsi pe Don Juan și pentru a fi în acord cu morala epocii. Comandorul de Ulloa apare încă din primul act, când îi aduce vești Regelui Alfonso din Portugalia, unde este trimis ca ambasador; la rugămintea Regelui, îi descrie orașul Lisabona. Aflăm doar funcția pe care o are – ambasador al Spaniei în Portugalia și foarte puțin despre situația sa familială: o fată pe care Regele, cu bună-voința sa și ca răsplătă pentru serviciile făcute, dorește să o căsătorească cu Ducele Octavio. Apare apoi, a doua oară în actul al doilea, când, la strigătele fiicei sale iese și se luptă cu Don Juan, fiind ucis de acesta. Cu aceste două apariții scurte și fără prea multă importanță, autorul nu a vrut să facă altceva decât să ne atenționeze discret că există – fără a ni-l prezenta, însă. Aceasta deoarece Comandorul de Ulloa are o importanță minoră cât timp este viu, fiind doar un alt simplu personaj. Importanța sa va crește mult în partea a doua a piesei. Aici apare chiar și înlocuirea personajului principal. Această schimbare a personajului principal se face treptat, din momentul în care Don Juan lansează

invitația la cină, făcută cu ironie, Statuiei Comandorului . Ironic este și faptul că tocmai Don Juan este cel care ajută la trecerea, la revenirea Comandorului de Ulloa de pe tărâmul Morții pe care îl părăsise de puțin timp, revenire care se face prin intermediul Statuiei ce i-a fost ridicată. Faptul are loc aparent din întâmplare: Don Juan întâlnind Statuia Comandorului în cimitir, face ceea ce știe el cel mai bine să facă - bravează în fața lui Catalinon. Dar această îndrăzneală îl va costa chiar viața. Dar invitația făcută de Don Juan are o importanță deosebită în structura piesei, ea fiind cea care articulează și permite trecerea de la prima parte la cea de a doua. Invitația la masă a unui mort este un subiect relativ cunoscut și folosit de scriitorii din occidentul Europei în acele vremuri. În piesa lui Tirso de Molina, pe lângă faptul că este o adâncă jignire adusă Lumii de dincolo, jignire care nu poate fi trecută cu vederea. Gestul e și un mod de a materializa blestemele victimelor și jurământul lui Don Juan.

Statuia răspunde la invitația făcută dând din cap. Uimirea lui Don Juan e și mai mare, când invitația sa este onorată. Cu toate că lui Don Juan îi este frică, sentiment absolut firesc având în vedere condițiile respective, mândria sa de cavaler neînfricat îl face să și-o înfrâng, își păstrează calmul și promite că va întoarce vizita. Don Juan merge noaptea următoare în cavoul Comandorului unde este servit cu vipere, scorpioni, unghii de croitori, cu fiere și cu oțet. Angelica Fortis-Lewis în cartea sa *Maschere Libretti e Libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo* consideră că această cină finală introduce „ prima reprezentare scenică a inversării rolului mâncării ”, dar ea nu se oprește numai la Tiso, ci va fi continuată de viitorii Don Juan atei și filosofi. Această cină poate reprezenta o inversiune tematică a ultimei cine evangelice.

Așa cum am spus, Comandorul de Ulloa capătă consistență scenică până la a deveni personaj principal, după moartea sa. El reușește, revine și acționează în lumea pe care a părăsit-o.

Statuia Comandorului de Ulloa este „delegatul”, reprezentantul divinității pe pământ pentru a face dreptate, la vremea aceea se renunțase deja la apariția divinităților pe scenă ca în teatrul antic.

Pedepsirea lui Don Juan săvârșită de statuia Comandorului de Ulloa este hotărârea lui Dumnezeu de a-l face să plătească toate nelegiuirile sale din două motive: pentru că a insultat și provocat un mort și ca materializare a blestemelor personajelor. Nelegiuirile lui Don Juan și refuzul său de a se căi trebuie să își primească pedeapsa, ceea ce se și întâmplă în ultima parte a ultimului act.

Observăm că autorul a dat acestui conflict o realizare logică: Don Juan păcătuiește, își bate joc și înșală pe toți cei pe care îi întâlnește și nu se căiește pentru faptele sale; aceasta nu pentru că nu ar crede în Dumnezeu, el fiind un personaj religios care crede în justiția divină, dar crede, de asemenea, că mai are timp, că mai are de trăit mulți ani, timp în care se va putea căi, dar acum, tânăr fiind trebuie să își trăiască viața.

Don Juan din *El Burlador de Sevilla* este deci un homo religiosus care își amână doar momentul pocăinței, nu îl neagă; crede că Judecata nu va veni atât de repede și poate că ea nici nu ar fi venit dacă nu ar fi provocat-o, prin batjocorirea Statuiei Comandorului și invitația la cină.

Morala piesei e determinată de o încălcare a cutumei religioase: nu este suficient să te căiești în ultimul moment al existenței tale, pentru că poți să nu primești ultima Împărtășanie. Drept dovadă, exagerând duritatea Justiției divine, lui Don Juan îi sunt negate, în ultimul moment, dreptul la confesiune și iertarea păcatelor – permise oricărui creștin, mai ales în apropierea morții. În felul acesta, dând un astfel de exemplu, Tirso de Molina vrea să avertizeze spectatorii că trebuie să fie buni creștini toată viața, nu să trăiască în păcat cu gândul că „mai este timp până la Judecată”. Nu știm dacă atenționarea sa și-a atins scopul printre contemporanii săi, dar știm că fără să vrea, Tirso de Molina a creat arhetipul Don Juan, preluat și diversificat de-a lungul anilor de autori de romane, piese de teatru, opere muzicale, ecc.

Calderon de la Barca – *Viața e vis*

S-a născut la Madrid în anul 1600. Și-a făcut primele studii la un colegiu iezuit, pentru a urma dreptul la Universitatea din Salamanca. A avut o tinerețe plină de aventuri amoroase, de răzvrătiri și de fapte îndrăznețe. Filip al IV-lea l-a numit poet de curte. Părăsește cariera militară aleasă în tinerețe în anul 1651 pentru a se călugări. Moare în anul 1681.

Criticii îi atribuie peste 200 de opere dramatice: drame istorice, filozofice, comedii de capă și spadă, picarești, piese ocazionale, drame religioase, autos sacramentales și entremeses.

Calderon continuă teatrul inițiat de Lope de Vega, dar reușește să construiască subiecte mai ample, intrigi mai complicate. Este interesat de viața interioară a

personajelor, conturându-și mai bine personajele. Importante pentru autor sunt ideile și mai puțin acțiunile. Excelează în piesele de capă și spadă ce au ca temă principală sentimentul onoarei. Aceasta trebuie apărată cu orice preț și de orice bănuială, fiind, alături de gelozie, unul din principalele motive de conflict. Răzbunarea trebuie să fie totală și sângheroasă pentru a spăla dezonoarea.

Cea mai cunoscută operă a lui Calderon este drama filozofică *Viața e vis*.

Regele Basilio, încercând să evite împlinirea profețiilor conform cărora fiul său, Segismundo, îl va înlătura de la putere și se va dovedi un tiran, îl închide într-un turn al castelului. Aici Segismundo primește educația ce i se cuvine unui prinț, dar trăiește în condiții mizere, asemenea animalelor. Regele Basilio dorește să îl pună la încercare și poruncește să fie adus, adormit, la castel. Imediat ce se trezește, Segismundo împlinește profețiile dovedindu-se crud și nedrept, iar tatăl său îl trimite din nou la închisoare dându-i de înțelese că totul a fost numai un vis. Poporul, auzind că există un prinț polon, moștenitor legitim la tron, se răscoală și îl eliberează pe Segismundo, luptând alături de el împotriva tatălui său. După ce își învinge tatăl, Segismundo îl iartă, schimbându-și comportamentul și dovedindu-se a fi un rege drept, iertător și mărinimos.

„Cum curajul meu așteaptă
să-nvingă în mari victorii
astăzi merg spre cea mai înaltă-
să mă-nfrâng pe mine!”

Ideea centrală a operei, ce apare în versurile „*que toda la vida es sueno / y los suenos suenos son*” (toată viața e un vis/ și visurile visuri sunt) se împletește cu alte teme ca lupta pentru libertate, lupta împotriva prejudecăților în ceea ce privește infailibilitatea destinului.

Segismundo este personajul principal al operei. El trăiește un puternic conflict interior neștiind de ce este condamnat să trăiască închis, și luptând pentru a face diferența dintre realitate și vis. De fapt, nedreptatea tatălui său, neîncrederea în om și în puterea exemplului și al educației, lipsa dragostei părintești îl fac să își transforme fiul într-un monstru, într-o fiară. Totuși, dându-și seama de greșelile pe care le face, și de faptul că binele făcut și în vis tot bine este, Segismundo reușește să își domine pornirile sălbatice, să se controleze și să se transforme într-un rege drept și bun.

Bibliografie

Calderon de la Barca – *Viața e vis*, Editura Univers, București, 1970

Felix Lope de Vega – *Peribañez*, Editura Minerva, București, 1983

Tirso de Molina – *Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră*, Editura Univers, București, 1975

d' Amico, Silvio – *Storia del Teatro drammatico*, Aldo Garzanti Editore, 1960, vol II

d' Amico, Silvio – *Storia del teatro*, Aldo Garzanti Editore, 1960, vol I

Drâmba, Ovidiu – *Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum I.O., București, 2000

Gheorghiu, Octavian – *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963, vol.I

Pandolfi, Vito – *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, vol.I, II și III

Zamfirescu, Ion – *Istoria teatrului universal*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966

Zamfirescu, Ion – *Panorama dramaturgiei universale*, Editura Aius, Craiova, 1999

Rank, Otto – *Dublul. Don Juan*, Institutul European Iasi, 1997

Rousset, Jean – *Mitul lui Don Juan*, Editura Univers – Studii, București, 1999, traducere de Angela Martin

Medalion Aurel Ghițescu

Irina SCUTARU

Pentru Teatrul Național din Iași, Aurel Ghițescu reprezintă un nume sonor. În anul 1911 este înscris la Conservatorul de Artă Dramatică din Iași, unde îl va avea ca profesor pe State Dragomir. Personalitatea artistică ce face subiectul acestui articol este de departe un om care s-a născut să fie actor, fapt datorat talentului său și activității sale multilaterale desfășurate pe tot parcursul vieții sale de artist.

Detașându-se de cei din generația lui, este invitat să joace încă de când era elev în anul I, când tânărul artist nu avea decât șaisprezece ani. Așa se face că, în anul 1911, va interpreta rolul *Anton Secuiul* din piesa *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri. Este, în această perioadă, angajat ca elev-probist retribuit în Teatrul Național din Iași.

În anul 1915, absolvă cursurile din cadrul Conservatorului ieșean și se înscrie la concursul de intrare în Teatru. Din comisie făcea parte și Mihail Sadoveanu, care ocupa funcția de director al Teatrului Național din Iași. Aurel Ghițescu își amintește acest episod din viața lui și ne povestește despre întâlnirea sa cu Mihail Sadoveanu: “Atunci, m-a luat deoparte și mi-a spus: «De mâine ești angajatul Teatrului Național ca actor stagiar de clasa a III-a»”¹.

Adevăratul său debut în teatru se va petrece în anul 1918, șapte ani mai târziu, când îl va interpreta pe Luca Arbore din piesa *Viforul* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea. A fost unul dintre actorii apreciați și totodată stimulați de cei din breaslă. Personalități ca State Dragomir, Mihai Codreanu și Mihail Sadoveanu au impulsionat constant activitatea lui Aurel Ghițescu. În mare măsură ajutat de aceștia, actorul a reușit să se impună și să se remarce pe scena ieșeană.

Cât a fost angajat ca actor al Naționalului ieșean, a avut doi directori, de unul tocmai am pomenit, iar cel ce l-a succedat a fost Mihai Codreanu. Acesta din urmă i-a întărit încrederea în sine, de care are nevoie un tânăr când urmează să joace cu oameni deja obișnuiți cu scena. Oferindu-i suportul moral, l-a ajutat să se acomodeze mult mai ușor cu actorii de renume din teatru. Din punctul de vedere al actorului Aurel Ghițescu, stilul nou impus de directorul Mihai Codreanu în politica de selectare

¹ Nicolae Barbu, “Interviu cu Aurel Ghițescu” din revista “Cronica”, an II, nr. 37 (188), 13 septembrie, 1969.

a repertoriului atrage eliminarea melodramelor ieftine, a farselor și a pieselor lipsite de conținut umanist.

Aurel Ghițescu se numără printre actorii care au reușit să evite capcanele manierismului. Ca actor, acesta a reușit să exprime adevărul cotidian într-o manieră artistică proprie talentului. L-au ajutat, în cariera sa, rolurile jucate alături de mari personalități ale vieții artistice ieșene din perioada postbelică ca: Constantin Ramadan, Sorana Țopa, Miluță Gheorghiu, Margareta Baciuc și alții. Făcând parte din această echipă de actori, era foarte greu să nu se deprindă cu pregătirea profesioniștilor, care include multă muncă și perseverență. Aurel Ghițescu a conștientizat încă din anii săi de formare ca actor, că darurile native, adică talentul, trebuie dublate de seriozitatea cu care își construiește și își joacă rolul. Într-un interviu, actorul declara: “Am învățat că scena pretinde, înainte de orice, dăruire, dragoste, sacrificii. Succesul, în asemenea context, vine de la sine, fără să-l cauți. Cine se gândește numai la succes nu e artist, deși – recunosc – poate fi actor meritoriu”². În ani, a acumulat o bogată experiență scenică. A interpretat roluri memorabile, din care enumerăm pe: Luca Arbore din piesa *Viforul* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, pe Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand, pe Othello din piesa omonimă de Shakespeare, pe Rodion Romanovici din *Crimă și pedeapsă*, pe Vulpașin din *Domnișoara Iulia* sau pe Ion din *Năpasta*.

A fost Othello, în stagiunea 1921-1922 și a avut-o parteneră pe actrița Anny Braesky³.

În piesa *Phedra* de Racine joacă 1924, alături de actori de marcă ai generației sale care sunt Agatha Bârsescu, I. Profir și Anny Braesky⁴.

Întrebat fiind ce roluri a mai interpretat, Aurel Ghițescu răspunde că sunt multe la număr, dar că cele la care ține sunt peste 120. Noi vom aminti doar câteva: Franz Moor din piesa *Hoții* de Schiller, Răzvan din piesa *Răzvan și Vidra* de Hașdeu, Ion din *Năpasta* de Caragiale, Nikita din *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi, Mefisto din piesa *Faust* de Goethe, rolul principal din piesa *Cel care primește palme* de L. Andreev, Theseu din piesa *Phedra* de Racine, Don Saluste din *Ruy-Blas* de V. Hugo.

Ioan Massoff îl amintește în lucrarea sa ca pe un interpret de roluri cu o implicare emoțională deosebită, ceea ce a făcut să fie distribuit în ipostaze dramatice

² Idem.

³ Ioan Massoff, *op. cit.*, vol. V, p. 329.

⁴ Vezi Ileana Berlogea, *op. cit.*, p. 182.

diferite, cum ar fi “compoziții, eroi în piesele istorice (*Vlaicu-Vodă*), marile partituri shakespeariene”, și să-și dobândească prestigiu unui actor numindu-l actor “de profunzime”⁵.

Activitatea sa artistică nu s-a desfășurat doar pe scenă. A jucat după 1944 în două filme românești: *În sat la noi* și *În Arendașul român*.

Această suită de partituri scenice sunt doar câteva dintre zecile de identități jucate pe scena ieșeană, care l-au transformat treptat din interpret în pedagog și apoi în director de scenă.

Nu a refuzat roluri, din dorința de a juca cât mai mult și de a căpăta experiență. Considera că nu există doar rolurile principale ca favorizante cercetării actoricești, ci că fiecare personaj se putea îmbogăți atât pe linie spirituală, cât și profesională. El declară în acest sens că: “Totuși am continuat să joc și roluri de ansamblu. Nu mi-a intrat în cap niciodată mentalitatea de “vedetă”, pe care o consider și azi ca o cauză a secătuirii multor talente veritabile”⁶.

La patru zeci și nouă de ani, după anul 1944 se transferă ca actor la Teatrul Giulești din București. Și aici se va impune cu ușurință dar și cu autoritatea omului școlit, profesionist. Rolurile pe care le va interpreta în acest Teatru îi vor întregi palmaresul. Ca actor în capitală ajunge să fie cinstit cu titlul de “artist emerit”. Această distincție îi este oferită în anul 1954, pentru întreaga sa activitate și pentru creațiile sale deosebite.

Nu a uitat lașul niciodată. Își aducea deseori aminte de “sala cu reflexe aurii pe roșul moale al catifelei păstrând încă ecurile vocii profunde a îndureratului Luca Arbore în confruntarea cu Ștefăniță”⁷. Tot în această perioadă, înainte de a juca în capitală, joacă și la teatrele din țară, la Sibiu și Craiova. Una dintre colegile sale de teatru și implicit de scenă, Anny Braesky regretă decizia lui Aurel Ghițescu de a părăsi lașul: “Regretabil că optând pentru București a pierdut legătura cu lașul și astfel ne-a lipsit un coleg prestigios”⁸.

Pe scena Teatrului de la Giulești joacă în piesa *Makar Dumbrava* de Korneiciuk, interpretează rolul lui Sofrony din piesa *Mireasa desculță* de Suto Andras, pe Dasbourough din piesa *Ascensiunea lui Arturo* de Brecht, și altele. Când a împlinit 50 de ani de activitate în teatru, în anul 1964, era actor în București și a

⁵ Nicolae Barbu, *Momente din istoria teatrului românesc*, p. 240.

⁶ Din interviul său dat în revista “Cronica”.

⁷ “Actori care au fost: Aurel Ghițescu” revista “Cronica”, an VII, nr. 37 (311), 21 ianuarie, 1972.

⁸ Anny Braesky, *Cu grimonul pe oglindă*, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 164.

fost sărbătorit de întreg colectivul artistic. A strălucit și de această dată în rolul Svetlovidov din *Cântecul lebedei* de Cehov, monolog susținut special pentru acea seară festivă.

Artistul trăiește cu un gust amar faptul că nu va mai juca pe scena unde a debutat ca actor. Destăinuirea sa de la finalul interviului este revelatoare în acest sens și ne vorbește de un imens regret: “Aș mai avea un ultim spectacol, măcar unul, la Iași, să mă despart de scândurile scenei, acolo unde le-am urcat prima dată cu atâta drag și cu atât elan. Totul depinde de bunăvoința direcțiunii ...”⁹.

După trei zeci de ani, actorul Aurel Ghițescu își amintea: “ Era prin 1911, când fiind elev în anul întâi al Conservatorului, am pășit pentru prima oară pe scena teatrului ieșean. Jucam pe *Anton Secuiul* din piesa *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri. Intram în scenă, în seara premierei, alături de Verona Cuzinschi și Constantin Calmuschi; actori care, pe lângă că erau talentați, aveau și o experiență scenică. Mi-aduc aminte că, atunci când mi-a venit rândul să-mi spun replica, mi se pusese un nod în gât, capul începuse să-mi vâjâie, picioarele îmi tremurau, iar lumina becurilor de la rampă mă orbise. A fost o pauză. Eu tăceam. Panică! Atunci duduia Verona, cum îi ziceam eu, printr-un ghiont bine simțit, m-a trezit din toropeală și m-a adus la realitate. Bineînțeles, că replica, pe care am spus-o, a ieșit ca din pușcă”¹⁰. Această întâmplare, care îl va amuza peste ani, se poate adăuga la lunga listă de roluri pe care actorul le va juca pe scenă, ca un succes. Peste ani, acest tânăr înfricoșat atât de actori, cât și de spectatori va interpreta roluri ca Othello, sau Ion din *Năpasta*, cu o stăpânire de sine demnă de invidiat.

Adunându-și întreaga activitate într-o carte, actorul Aurel Ghițescu, ne destăinuie cu talent multe dintre cele petrecute în teatru, cu colegii lui, de emoțiile pe care le-a trăit alături de ei pe scenă. Entuziasmul cu care și-a redactat memoriile, purtând titlul *O viață de om pe scenă și altele* (carte rămasă în manuscris), ne asigură de plăcerea cu care și-a îndeplinit sarcina de artist dăruit.

Activitatea sa bogată în viața artistică ieșeană a oferit perspective teatrului românesc, atât prin momentele unice oferite de el ca actor, cât și prin munca susținută ca pedagog.

⁹ Din interviul său dat în revista “Cronica”, an II, nr. 37 (188), 13 septembrie, 1969.

¹⁰ Aurel Ghițescu, *30 de ani pe scena Naționalului ieșean*, în *Teatrul Național “Vasile Alecsandri” Iași – 140 de ani de la primul spectacol în limba română*, 1956, p. 64.

Ca profesor la Conservatorul ieșean

Profesionalismul actorului Aurel Ghițescu oglindit în pedagogia sa a încurajat, în mare parte, nevoia lui de autodepășire. Un atu esențial, de care a depins măiestria sa pedagogică, a fost neconținută dorință de cunoaștere a modalităților noi de joc actoricesc, care erau într-o permanentă schimbare. Totuși, din ceea ce se propunea ca modernism în acea epocă, maturitatea sa artistică l-a obligat să ceară ceea ce era adevăr într-o viziune nouă pentru arta dramatică, de ceea ce presupunea ca fiind o imitare stridentă a tendințelor moderne nejustificate. Tinerii elevi ai Conservatorului îi ofereau actorului o notă de prospețime benefică jocului său scenic.

Meseria de dascăl și-a exercitat-o în cadrul Conservatorului din Iași, unde i-a avut ca modele pe Agatha Bârsescu și Mihai Codreanu, de la care va continua tradiția formării de mari nume ale scenei românești. Profesorul Aurel Ghițescu a fost nu numai un maestru în educarea și formarea tinerelor talente, dar i-a și promovat ulterior.

Modalitatea de a preda a reprezentat, pentru el, mai întâi o captare a interesului elevului pentru autocunoaștere. A ajuns la acest stil de predare urmărind pe marii actori ai scenei ieșene de atunci, care studiau psihologia personajului înainte de a-l interpreta. Și a aplicat aceste practici în lucrul individual cu elevii, de la clasa de artă dramatică.

Norocul său a fost să apară pe scenă alături de C. I. Nottara și de Aristizza Romanescu. A prins, deci, trei generații de actori în plin apogeu artistic. Stilul său de pedagog va fi într-o continuă formare, deoarece apare în teatru nevoia de elemente moderne pentru jocul actoricesc. Este vorba de manierismul încă aplicat de unii din vechea generație, considerat de toți ca depășit, și de stilul nou, curat, care nu expune actorul, ci presupune interiorizarea sa prin elemente noi, adevărate, asociată cu gesturi și atitudini scenice firești.

În calitatea sa de profesor la Conservatorul din Iași și apoi și la Institutul de teatru din București, a observat că tinerii actori nu erau lipsiți de manierisme. Unii dintre ei aveau șabloane greu de înlăturat și tendința de a fi mereu retorici. Aceste hibe ale celor ce i-au fost elevi Aurel Ghițescu le-au înlăturat cu mult tact, el apelând deseori la bunul său simț artistic. Despre stilul de joc al unor actori în stagiunea 1921-1922 a Naționalului ieșean aflăm de la Ioan Massoff: „ ... s-a ajuns la constatarea că teatrul ieșean rămăsese în urmă, continuând să cultive «școala

veche» de interpretare, în care dominante erau poza și declamația (odată declamația însemna „teatru”), obligând pe actor, între altele, să sublinieze de două ori, cu sprâncenele și cu gura, intenția fiecărui cuvânt”¹¹.

Pentru toate acestea, Aurel Ghițescu s-a perfecționat vizionând spectacolele de teatru din Iași și participând la „seminarii artistice” la Paris. În capitala Franței va avea ocazia să ajungă după ce este trecut în rândurile societărilor și i se acordă o bursă de studii. Oportunitatea a venit după ce interpretase pe Othello în stagiunea 1921-1922 a Teatrului Național din Iași: „Întâia premieră a stagiunii a fost Othello de Shakespeare, cu Aurel Ghițescu în rolul titular; Anny Braesky a interpretat rolul Desdemonei, I. C. Damira pe cel al lui Iago”¹².

Ajunge în funcția de director de scenă și este numit artist societărilor de clasa I, după ce a parcurs toate treptele de organizare din cadrul instituției teatrale.

Directorul de scenă al Teatrului Național din Iași

Abordarea regiei de către actorul Aurel Ghițescu intervine într-un moment prielnic de schimbare a viziunii colectivului și asupra repertoriului. Sub direcțiunea lui Mihail Sadoveanu, s-au impus, ca principii de lucru, elemente ale artei teatrale care au conferit instituției renumele de „școală a națiunii”. Această benefică moștenire o va primi poetul Mihai Codreanu, cu care Aurel Ghițescu va avea o colaborare fructuoasă și de lungă durată. Ceea ce s-a realizat pe parcursul acestui directorat a fost menținerea unei anumite ținute a spectacolelor „chiar și atunci când piesele erau depășite”¹³.

Deprinderea ca actorii de frunte să monteze spectacole de teatru devenise obișnuință, chiar dacă respectivul om de teatru nu avea o pregătire specială. Cu aceste abilități erau familiarizați cei ce avuseseră ocazia de a se perfecționa în afara țării. Avantajul lor era că asistaseră la cursurile unor profesori de teatru cu mai multă experiență, în țări de tradiție, precum Italia, Franța, Germania, dar și datorită faptului că văzuseră spectacole mai îndrăznețe, realizate în țara noastră.

Pregătirea artistică a lui Aurel Ghițescu i-a permis acestuia, să se definească și să se consacre, destul de repede, ca regizor, devenind un reper incontestabil al

¹¹ Ioan Msoff, *op.cit.*, vol. V, p. 331.

¹² Idem, p. 329.

¹³ Nicolae Barbu, *Momente din istoria teatrului românesc*, p. 240.

scenei ieșene. Spectacolele montate de acesta erau o adevărată încântare pentru actori.

De altfel, nu era singurul actor care semna direcția de scenă din colectivul de actori al Teatrului: „Afară de aceștia, mai făceau regie câțiva dintre societari: Vernescu-Vâlcea, Radu Demetrescu, P. P. Petrone – desfășurând un comic bonom, cu note lirice sau imprimând ritmuri de farsă”¹⁴.

Bibliografie:

Actori care au fost: Aurel Ghițescu revista “Cronica”, an VII, nr. 37 (311), 21 ianuarie, 1972.

Anny Braesky, *Cu grimonul pe oglindă*, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 164.

Aurel Ghițescu, *30 de ani pe scena Naționalului ieșean*, în *Teatrul Național “Vasile Alecsandri” Iași – 140 de ani de la primul spectacol în limba română*, 1956, p. 64.

Barbu, Nicolae - *Interviu cu Aurel Ghițescu*” din revista “Cronica”, an II, nr. 37 (188), 13 septembrie, 1969.

Barbu, Nicolae, *Momente din istoria teatrului românesc*, București, Editura Eminescu, 1977

Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, București, Editura Fundației culturale române, 2000.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, volumul V, București, Editura pentru Literatură, 1961.

¹⁴ Idem, p. 242.

Ion Luca Caragiale: de la text la spectacol

- ipostaze ale interpretării -

Ioana PETCU

Preliminarii teoretice

Problema distanței dintre text și realizarea scenică a acestuia reprezintă o discuție vie care a animat considerațiile vechilor gânditori, dar mai ales pe cele ale cercetătorilor secolului XX. *Poetica* lui Aristotel, în detrimentul mizanscenei pe care anticii încă nu o conștientizează efectiv, face referire la forma scriiturii și la principiile după care textul trebuie să se așeze pentru a releva esența artei, dintre care un rol important îl ocupă frumosul. Unitatea și măsura sunt coordonatele pe care trebuie să se dezvolte dramaturgia în zorii ființării sale. Pentru cei vechi teatrul se află în primul rând sub semnul scrisului (dramaturgul fiind de multe ori actor și regizor¹⁵), însă avem și destule însemnări din care reiese preocuparea pentru ceea ce se arată publicului. Criteriile privesc mai degrabă subiectele și moralitatea acestora, decât abordări tehnice ale pieselor. *Arta poetică (către Pisoni)* a lui Horațiu conține câteva observații în legătură cu aspectele spectacologice: “Dacă ceva ne-ncercat pui în scenă și ai îndrăzneala / Un personaj nou să faci, să rămînă așa pîn’ la urmă, / Cum a purces la-nceput și să fie-n acord cu el însuși. (...) / Să nu reprezinți tu întîi lucruri necunoscute, nespuse. (...) / Tu să nu dai cumva unui tînăr / Rol de bătrîn, și copilului, rol de bărbat în putere, / Ci-ntotdeauna-nsușiri căpătate-ori firești, ale vîrstei”¹⁶. Semioticienii domeniului teatral din secolul XX manifestă o preocupare vădită în ceea ce privește trecerea de la scenariu la spectacol, cu atît mai mult cu cît acesta este o sinteză a artelor și cu atît mai mult cu cît simte cu luciditate faptul că teatralitatea este unul din aspectele esențiale care-l guvernează. De altfel, se și vorbește despre teatralitatea unui text în sensul în care acesta este ușor abordabil scenic și oferă o gamă vastă de posibilități ludice. Considerăm necesar a deschide o mică paranteză pentru a ne referi la concepția încetățenită potrivit căreia există piese redactate mai mult pentru a

¹⁵ Eschil, Sofocle au jucat în propriile piese, dintre cei vechi ei fiind cei mai citați în astfel de cazuri. Mai tîrziu Molière și Shakespeare joacă în piesele lor sau își organizează trupele de actori. Racine, Voltaire, Hugo sunt cei care întreprind și mizanscena operelor lor, primind și ajutorul comedianților.

¹⁶ Quintus Horatius Flaccus, *Arta poetică (către Pisoni)*, din vol. Horațiu, *Satire și epistole*, traducere de C. I. Niculescu, Editura Biblioteca pentru toți, București, 1959

fi citite, suferind de un fel de rigiditate la nivelul trecerii lor în spectacol. Iată una din aprecierile de acest gen lansată de Marian Popescu într-un studiu foarte bun, dar care alunecă pe alocuri în generalizări eronate: “Semnificativ este, însă, că, teoretic, spre deosebire de prozator, de pildă, dramaturgul trebuie să armonizeze două strategii: una este a literaturii textului, cealaltă se referă la teatralitatea sa. Atunci când preocuparea autorului este acaparată, din diverse motive, de primul aspect, se decretează faptul că avem de-a face cu «piese pentru lectură», și-l vom citi, de exemplu, pe Blaga, dramaturgul cu conștiința apartenenței sale la literatură”¹⁷. Cred că problema teatralității sau a literarității acestuia se discută pe palierul receptării. Câtă vreme un text, fie el scris de Lucian Blaga sau Camil Petrescu, spune destul pentru un regizor sau pentru un actor acesta este în acel moment și pentru acel interpret realizabil din punct de vedere teatral. Un roman, o nuvelă pot fi la fel de teatrale și pot avea la fel de mult succes într-o dramatizare, precum o piesă scrisă cu scopul de a fi montată la modul cel mai practic. În același sens discutăm și actualitatea unui dramaturg și a operei sale. Un ochi poate vedea semne noi și le poate reformula într-un text ce nu aparține prezentului cultural, în vreme ce alt ochi poate rămâne imun și poate găsi desuet un *Cid* sau un *Vlaicu Vodă*.

Ceea ce încercăm să demonstrăm este faptul că un rol esențial îl are interpretul în revizuirea unui text, în trecerea sa spre spectacol. Iar interpretul poate fi un regizor, un scenograf sau un actor, în munca acestora cu materialul lor: decor, costume, personaj. Anne Ubersfeld¹⁸ descoperea în definiția pe care o dădea noțiunii de actor și latura interpretativă (receptivă) a acestuia. Semioticianul vede actorul drept “un **artist** prezent în spațiul scenic și a cărui misiune este de a acționa și de a vorbi într-un **univers ficțional pe care-l construiește sau contribuie la construirea acestuia**”¹⁹. La rândul său, Antoine Vitez²⁰ vedea în actor nu doar un interpret, cât mai ales un artist, termen care-l conține pe primul și subliniază autonomia creatoare a acestuia. Totuși ochiul care înglobează toate elementele transpuse în spectacol este cel al regizorului. Referitor la acesta și la arta punerii în scenă, cercetătorul francez mai sus amintit arăta foarte limpede cum se creează distanța dintre un text și realizarea lui: “În raport cu textul T al scriptorului, punerea în

¹⁷ Marian Popescu, *Teatrul ca literatură*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 7

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Ed. Institutul European, Iași, 1999

¹⁹ *Op. cit.*, p. 9

²⁰ Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991

scenă construiește împreună cu toate semnele un text secund T', a cărui bază este efortul de construcție a unei referințe, a unei referințialități a textului: a) în raport cu timpul punerii în scenă și cu «lumea reală» a regizorului; b) în raport cu timpul trecut, acela al scriitorului sau acela al fabulei evocate. Această referențialitate este totdeauna rezultatul unei alegeri.”²¹ Uneori, distanța dintre scenariu și firul coordonator al spectacolului propriu-zis este destul de mare, reformulările unei dramatizări sau ale unui dramaturg fiind din cele mai variate, ajungând pînă la tehnici de colaj, musical-uri, sincretisme artistice. Dintre producțiile care se îndăpărtează destul de mult de scriptul inițial am putea aminti, doar pentru o scurta exemplificare, *Bacantele* (producția muzicală, după textul lui Euripide din 2008 de la National Theatre of Scotland), *À la recherche de l'oiseau bleu* (teatru-balet după textul *Pasărea albastră* de Maurice Maetelinck, din cadrul Festivalului de la Avignon, 2007), *Divina commedia* (spectacol în regia lui Romeo Castellucci, după Dante Alighieri, prezentat la Festivalul de la Avignon, 2008). Reușita unui spectacol depinde, în cele din urmă, de susținerea sa argumentativă și de adaptabilitatea sa. Și poate și de mesajul său universal, de profunzimea în care adîncește mintea publicului.

Opera de artă definește o lume a ei, dar în același timp și pe creatorul acesteia, este într-adevăr (re)găsirea unui timp pierdut. În cazul teatrului, unde textul beneficiază de dublarea sa în reprezentare scenică, în realitate, timpul (re)găsit în mod ideal ar trebui să potențeze enigma textului. Regia nu trebuie să răspundă la întrebările scriiturii, ci să deschidă noi întrebări. Are regizorul un statut special, în sensul de *diferit*, față de ceilalți interpreți? E un empatic, cum este și un actor sau un critic în raport cu personajul sau textul pe care-l analizează. Este, într-o măsură mai mare sau mai mică subiectiv cu “obiectul” pe care lucrează, cum sunt și ceilalți receptori. Dar viziunea sa ar trebui să fie (și în cazuri fericite chiar este) totală, de o întindere mult mai vastă. El structurează filonul principal, organizează micro-elementele spectacolului în jurul aceluiași nucleu-mesaj și adună în ochiul lui cunoștințe de literatură, arte plastice, muzică pentru a putea da unitate produsului final. Domeniul informațional al unui actor nu e neapărat mai restrîns, dar e poate mai intim (referindu-se în speță la relațiile dintre el și partener(i), la psihologia personajului. Criticul (de teatru) are și el alte direcții de interpretare. El vede din alt unghi distanța dintre text și realizarea scenică și se referă deopotrivă la aceasta din

²¹ Anne, Ubersfeld, *Op.cit.*, pp. 67-68

urmă cît și la interpreții anteriori. Statutul de “re-văzător” al unei opere artistice este diferențiat de la un etaj la altul, pornind de la autor - primul interpret al propriei opere – și ajungînd la regizor, apoi, în ordine firească, la critic (pe care l-am putea numi drept un public rafinat).

Caragiale – teoreticianul

Tonul cercetărilor contemporani a coborît de multă vreme din emfatism și a ajuns adesea a sintetiza foarte strict discuția raportului text-spectacol. Dacă un Caragiale privește problema încă incipientă în anii începutului de veac XX, atunci Marian Popescu, în lucrarea deja amintită, dezvoltă și pune ordine între noțiunile spectacol și literatură. Fiecare din cele două domenii are un limbaj propriu, distinct și care-și impune cerințele specifice. Totuși, cîtă dependență, între teatru și literatură... “S-a observat mai puțin însă, și abia mișcările novatoare din teatrul începutului de secol XX au teoretizat problema, că scena nu este un loc unde venim pur și simplu să ascultăm și să vedem. Limbajul specific operei dramatice nu poate fi transplantat pe scenă: aceasta reclamă un alt limbaj, folosind semne ale mai multor arte (muzică arhitectură, coregrafie) Elementele vizuale și acustice, pe care orice operă dramatică le sugerează, sunt concrete în limbajul scenic prin care publicul accede la un element inedit: simultaneismul relațiilor scenice”²². Adevărat, pentru ca scena să fie vie, ea trebuie să înlănțuiescă pe rînd mișcarea, cuvîntul, sunetul și lumina. Iar munca merge pînă la unitățile cele mai filigranate, cum ar fi relațiile dintre personaje, situațiile în care acestea se află, obiecte de detaliu și felul la care se referă la ele personajele (legături de tip decor-personaj, costum-personaj etc.)

Pentru Caragiale lucrurile stau încă rudimentar, pentru teatrul din vremea sa, discuțiile se poartă încă la nivel de etică teatrală și de reguli primare. În plus, iertate fi-vor unele naivități specifice criticii/analizei epocii. Aceași observație, precum precursorii săi, o face și autorul aflat acum în ipostaza de teoretician: realizarea unui text dramatic se întregeste în momentul în care el este “activat” scenic: “Toate însă, și planul, și piesa, și compoziția, fără compoziție materială, rămîn simple deziderate”²³. Adevărat este că manuscrisul parcurge un lung drum pînă la a fi

²² Marian Popescu, *Op. cit.*, p. 21

²³ I.L.Caragiale, apud George Banu și Michaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p. 366

concretizat în lumina rampei, iar aceasta ar fi încununarea lui. Un succes sau un eșec – fața dublată a mizei text-spectacol. Caragiale apără, în continuare, autonomia teatrului între celelalte arte, și mai ales pune un hotar vizibil între acesta și scriitură. Notele sale sunt pe cât de banale astăzi, pe atât de importante pentru statutul teatrului la începutul secolului trecut. Iubit și contestat, Caragiale își apără teritoriul cu fermitate: “Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine (stătătoare) tot așa de deosebită de literatura în genere și în special de poezie, ca orișicare altă artă - de exemplu arhitectura”²⁴. Astăzi ar putea părea o considerație neactuală, desuetă, chiar tautologică, în condițiile în care teatrul devine o imagine, iar repererele semiotice sunt destul de bine fixate în acest domeniu. Însă perioada clasicismului literar marchează și o scenă care se află încă sub tirania textului, o scenă aproape statică pe care poate fi ascultată tirada lungă în care personajul, în chip neverosimil își povestește întreaga istorie, și unde poate fi văzut actorul (cabotin sau nu) și mai puțin semnele teatrale conjuncte, acea sinteză artistică despre care vorbeam ceva mai devreme. Scriitorul opinează apoi într-un întreg paragraf despre diferențele dintre literatură și aria dramatică: “Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect așteptarea în imagini numai și numai prin cuvinte, exprimând gânduri: epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gândi asupra-le și a le transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gânduri; aci stau tot obiectul și toată intenția literaturii. Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt arătările vii și imediate ale acestor conflicte”²⁵. Îl credem și-l anulăm pe alocuri pe Caragiale, în observațiile anterioare. Nu considerăm că literatura este un domeniu restrâns, așa cum ar putea sugera rîndurile mai sus citate. Fiecare domeniu își are scopul și referențialitatea sa, într-un mod cât se poate de distinct. Dacă literatura stîrnește imagini în mintea receptorului, acest fapt nu-i minimizează farmecul sau universul. Pur și simplu, comparația plasează cei doi termeni pe niveluri diferite. Interesantă este observația potrivit căreia teatrul se folosește de arătările vii ale conflictelor dintre personaje. Un paradox frumos “arătare vie” definește realitatea teatrală care trăiește, care este posibilă *aici și acum* și moare după lăsarea cortinei. Însă sisific sau phoenixian (lăsăm la plăcerea lectorului

²⁴ Idem.

²⁵ I.L. Caragiale, *Op. cit.*, pp 366-367

alegerea mitului preferat din perspectivă creatoare), actul teatral se va relua, se va naște din nou în următorul spațiu și următorul timp prezent.

Autorul merge mai departe în raționament și afirmă că în teatru convenția este unul dintre elementele fundamentale: “căci intențiunea de a arăta obiectul (...) se realizează prin arătarea obiectului chiar întocmai”²⁶. Viziunile moderne l-ar contrazice imediat pe directorul pentru o stagiune al Naționalului bucureștean. Convenția se rezumă la conceptul de teatralitate: “suntem la teatru”. Dar reprezentarea poate merge mult mai departe: scena poate institui lumi noi, iar cheia succesului regizoral este înlocuirea obiectului cu un echivalent al acestuia sugestiv, însă nu identic. Practic, valorificarea ariilor semantice este esențială în teatru, deoarece, după cum bine știm, în caz contrar, se nasc tautologii. În funcție de abordarea regizorală, spunerea explicită, realismul, pot fi pozitive sau nu. Încă chiar și cea mai realistă montare poate păgubi în momentul când vălul Thaliei, dramul de enigmatic, nu cuprinde imaginea de ansamblu. În continuare, Caragiale apropie domeniul teatral de oratorie, în defavoarea literaturii, gândind din perspectiva rostirii scenice. Dar ariile se întrepătrund: literatura își are ponderea sa, muzica și vorbirea își au importanța lor bine stabilită și exemplele pot continua. În sfârșit, comentatorul va conchide: “Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunui drept de egalitate pe propriul lui teren”²⁷. Atenția trebuie purtată pentru fiecare detaliu: lumină, sunet, gest și altele, dar toate se subordonează în ceea ce se numește teatru. Astăzi ni se pare poate atât de banal ceea ce sesiza Caragiale la cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, dar pentru acea vreme este deosebit de însemnată accentuarea acestor delimitări.

Deși foarte acid în critica sa (dramaturgul desființează în articolele sale plagitul, traducerile și localizările, jocul neverosimil, prostul gust), Caragiale are și întorsături de condei deosebite. Teatrul este pus în comparație cu arhitectura, artă a stabilității și a echilibrului, în vreme ce celălalt domeniu este unul al frumuseții tulburătoare a sufletului - “În arhitectură, bolovani peste bolovani au să stea pe un anumit reazim, și sub o anumită greutate, ce nu trebuie să le depășească rezistența – echilibrul stabil. În teatru sufletele omenești trebuie să se miște; puterea

²⁶ Idem., p. 367

²⁷ Idem., p. 367

construcției rezistă într-un echilibru nestabil²⁸. Iar acest echilibru instabil este metafora pentru scrutările imaginative, subiective care activează viziunea asupra unei piese, asupra unui rol. Teatrul este o artă de energii care se încarcă reciproc, iar zbaterea interioară fie că este folosită în realizarea unui personaj, fie că este obsesia care dă naștere unei idei despre mizanscena unui text, este atât de necesară cum e și necesară măsura în scoaterea la suprafață a acestor impulsuri interioare/interiorizate. Expresie a interiorului fiecăruia, actor, regizor, scenograf, scena nu-și va epuiza niciodată farmecu-i, atîta vreme cît chiar acela care-o populează, omul, rămîne o taină.

Ochi de cinemascop asupra lui Caragiale

De ce cinematograful? - ne vom întreba la început. Răspunsul nu vine dintr-o singură direcție. Pe de o parte, pentru că regia de film merge cu adaptarea textului mult mai departe decît un spectacol, evoluînd, în anumite privințe, o dată cu dezvoltarea tehnică. Pe de altă parte filmul uzează adesea de tot ceea ce înseamnă "dincolo de text": de extratext, subtext, pretext. Și într-un spectacol se pot face aceste lucruri, doar că ochiul camerei de filmat aduce foarte aproape imaginea de privitor, mărește cadrele portretistice, sau pe cele de detaliu, mergînd adesea *pe lîngă* text (în sensul bun) și nu *cu* textul. Dorim a ne opri pe cîteva realizări cinematografice de excepție în privința interpretării operei caragialești. Deși nu e concepută așa cum sunt unele din scenariile simboliste²⁹ și contemporane care par a fi concepute exact pe calcul scripturilor de film, opera lui I. L. Caragiale oferă multiple variante de interpretare, iar extratextul este valoros. Extratextul și personajul de plan secundar. Am amintit de personajul de *arrière-plan* pentru că de foarte multe ori în film acesta poate fi exploatat cu ușurință și cu un efect puternic asupra privitorului. Cadrul îl poate apropia, și-l poate interpune între secvențe sugestive, astfel încît nu există pericolul care l-ar pîndi pe scenă de a atrage atenția doar asupra lui, de a

²⁸ Articol publicat în revista "Epoca" din 13 decembrie 1896, reprodus în I. L. Caragiale, *Opere*, E. P. L., 1965, vol. IV, pp. 601-602

²⁹ Parte din piesele de teatru scrise în perioada simbolismului utilizează inovator fragmentarismul scriiturii. Scenele nu se mai înlanțuie în ordine cronologică strictă, ci se intercalează pe linia trecut-prezentului, intermezzo-urile comportă perioade mai mari sau mai lungi de timp. De asemenea, există mai multe planuri, urmărind în același timp personaje diferite, în locuri diferite și în momente de existență diferite. Texte precum *Péléas și Mélisande* de M. Maeterlinck, ciclul ubuesc al lui A. Jarry, *Deșteptarea primăverii* de F. Wedekind sunt relevante în acest sens

deveni adevăratul personaj central. Pe o peliculă i se poate doza apariția atît cît trebuie.

Revenind la exmplele prin care dorim să ne argumentăm mai departe lucrarea vom avea în vedere *O noapte furtunoasă* din 1943 în regia lui Jean Georgescu, *Două lozuri* din 1957, regia fiind semnată de Aurel Miheleş și Gheorghe Naghi, precum și *De ce trag clopoțele, Mitică?* din 1981 în regia lui Lucian Pintilie. Trei viziuni pe textele lui Caragiale (atît piese, cît și nuvele), primele două montări fiind mai aproape de scriere, iar cea de-a treia arătînd spre ce poate evolua viziunea, personajul și textul. Distanțele dintre literatură și regie (văzută ca realizare practică) se măresc considerabil cu cît ne apropiem mai mult de tipul și concepțiile artistice actuale.

Ce se poate modifica, cît se poate modifica în parcurgerea drumului de la hîrtie la peliculă? Fondul rămîne: acțiuni, locuri, epoca, dar în egală măsură “filtrul” se schimbă : de la un realism de atmosferă, la naturalism, buf și grotesc. Revăzînd cu mintea unui *homo actualis* *O noapte furtunoasă* și *Două lozuri* nu poți rămîne imun în fața reușitelor de excepție: puține mijloace tehnice, dar în pofida acestui fapt destule efecte care să poată impresiona; lecții de actorie “curată”, uneori cabotină, dar plină de farmec și individualizînd figurile actorilor. Nu poți uita ușor figura lui Grigore Vasiliu-Birlic cînd povestește prietenilor la berărie cum a avut și el o dată noroc în vis, sau mimica facială din finalul filmului cînd este anunțat că nu a cîștigat, de fapt. Cine poate uita dialogul de priviri dintre Alexandru Giugaru (Nenea Dumitrache) și Radu Beligan (Rică Venturiano) din seara de la Union.

În favoarea textului, obiectivul video intră în “măruntaietele” poveștii. Scenariul este forfecat, completat, tăiat, rearanjat, iar noua construcție rezistă și dă explicații în cazul unor contexte pe care textul la o primă vedere nu le transpore atît de ușor. Jean Georgescu și dorea o reconstituire fidelă, în sensul păstrării imaginii, a aerului epocii. Costumele și decorurile, recuzita sunt alese special pentru perioada anilor 1870-1880. Toate acestea sunt mărite sub ochiul regizoral, noaptea furtunoasă își are o serie de motivații în ceea ce s-a întîmplat anterior. Filmul se deschide cu Nenea Dumitrache care își face rondul din timpul nopții, vreme în care mai schimbă o vorbă și cu cetățenii vorbind despre orice și despre Veta: Neica Ion: “Da’, coanei îi e bine?” , Jupîn Dumitrache: “Vetei mele... îi e bine!” Iar cucoana e în odaie cu Chiriac. Față de text care se deschide direct cu scena dintre Titircă și Nae Ipingescu, cînd primul povestește întîmplarea din seara trecută de la Union, unde a fost urmărit de un papugiu, filmul prezintă acțiunea incluzînd o zi înainte. Cu o privire iscoditoare,

spectatorul asistă la divorțul dintre Zița și Ghiță Țircădău, la întâlnirea dintre Venturiano și Nae Ipingscu, mare admirator al articolelor scrise de Rică, adept al egalității sociale. Se vede interiorul Arhivelor unde lucra tânărul student la Drept, biroul acestuia, reprezentațiile de la Union reconstituite cu mare migală. Atmosfera carnavalescă nu învăluie doar *D'ale carnavalului*, dar se simte și-n *Noaptea furtunoasă* și-n *Două lozuri*, în fiecare potențînd arii semantice diferite: confuzie, nebunie, vertij, teatralitate excesivă și asumată. Montarea din 1943 evidențiază și alte momente de extratext: întâlnirea dintre Zița și Țircădău în drum spre casa surorii ei, așteptările Ziței în camera ei, fuga lui Venturiano prin podul casei lui Jupîn Dumitrache, camera lui Spiridon și ce face copilul de pripas al lui Titircă în momentul cînd nu-l vede nimeni, și multe alte scene. Toate aceste fragmente oferă informații despre personaje și despre situațiile în care se află, informații care în textul lui Caragiale se strecoară în replici, în gesturi, cel mult.

La rîndul său, *Două lozuri* este, și ca text și ca film, un stil aparte. Nuvela dă dovadă de o scriitură admirabilă. La o analiză fină a structurii narative se pot observa elemente de modernitate: timpul narațiunii este discontinuu, există mai multe planuri (un cadru al acțiunii personajelor, un cadru al naratorului care diversifică și mai mult căile povestirii), vorbirea directă trece în vorbire indirectă și se înlănțuie simplu. Totul începe *ex abrupto* pentru ca apoi să se elucideze agitația descrisă:

“-Asta e culmea!... culmea!... strigă d. Lefter, ștergîndu-și fruntea de sudoare, pe cînd madam Popescu, consoarta sa, caută fără preget în toate părțile... Nu e și nu e!...

-Femeie, trebuie să fie-n casă... Dracu n-a venit să le ia!...

Dar ce au pierdut? Ce caută?

Caută două bilete de loterie, cu cari d. Popescu a cîștigat.

Însă oricine mă poate întreba:

Bine dacă a pierdut biletele, de unde știe d. Lefter de cîștig ?

E lucru simplu. Biletele le-a fost cumpărat cu bani împrumutați ca de cabulă, de d. căpitan Pandele, fiindcă-i spusese ră mulți, cînd se tot plîngea că n-are noroc la joc, să-ncerce a juca cu bani de împrumut...³⁰

Filmul face din toate aceste frînturi de povestire, scene distincte, pitorești, pline de culoare și de esență. Atmosfera din berărie este foarte vie, doamnele și

³⁰ I. L. Caragiale, *Cănuță, om sucit* – Antologie și prefață de Al. Condeescu, Galați, Editura Porto-Franco, 1991, pp. 34-35

domenii și zîmbesc, se plimbă la braț, cîte un personaj ciudat apare în cadru ca și cum ar fi un semn al nebuniei din final, nebunie camuflată în cotidian: pe stradă flașnetarul privește cu un zîmbet straniu pe cei care trec, în vreme ce un papagal se agață de pălăria sa rufoasă; vînzătorul de lozuri are o mimică aproape mefistofelică pe care o deturneză ușor într-un surîs candid și îmbietor. Personajul de plan secund pare a deveni purtătorul mesajului esențial. Lefter Popescu trăiește într-o lume turbionară a speranței și-a neșansei, în care mirajul îl face să-și piardă rațiunea. Universul deformat în care se află, în care simte că plutește, cum singur afirmă, e unul preponderent teatral. Oamenii se ascund unii de alții, se amăgesc după tot soiul de măști. Șeful de la cancelarie, domnul Georgescu, se ascunde în spatele unui complex de putere. Soția lui Lefter, doamna Popescu se disimulează în imaginea unei femei angelice și de elită. În fapt nu e mai mult decît o persoană avidă de avere și o avară, atîta timp cît a vîndut tunică bărbatului ei pe douăsprezece farfurii de porțelan, afacere încheiată cu țigancă Țîca.

Asemănător subiectului din *O scrisoare pierdută*, cele două lozuri stîrnesc agitația nu doar a celui păgubit, ci a tuturor persoanelor implicate mai mult sau mai puțin în poveste. Căpitanul care-i împrumutase banii pentru a-și juca norocul îl înștiințează de cîștig și pornește apoi în căutarea biletelor norocoase alături de “învîgător” și de sergenți, comisarul Turtureanu care se zbat și ei să obțină ceea ce pieduse Lefter, de vreme ce răsplata era considerabilă. Însă dacă în comedia lui Caragiale zarva generală se termină într-o notă neutră, la suprafață lucrurile par să se liniștească întrucît Cațavencu pierde alegerile, iar triumghiul amoros Zoe-Trahanache-Tipătescu pare nedesconspirat, nuvela are un final trist, adaptarea sa cinematografică urmînd un final spumos și hidos, deopotrivă. Textul este ponderat: “Și-a început să se jelească, să se bată cu palmele peste ochi și cu pumnii în cap și să tropăie din picioare, făcînd așa un tărăboi, încît a trebuit bancherul să ceară ajutorul forței publice ca să scape de d. Lefter”³¹. Pe banda de celuloid, micul personaj Eleutheriu Poppescu, după cum se semnează, strigă, aleargă, chiar se cațără pe un candelabru pe care se balansează dintr-o parte în alta a băncii, dărîmînd statuia Fortunei în mod spectaculos. Și tot în mod spectaculos, soția lui plînge cu brațele întinse în aer. Imaginea se rotește, de undeva de mai sus de personaje, ca și cum prin ochiul cuiva mult mai înalt și nevăzut s-au succedat toate

³¹ I. L. Caragiale, *Op. cit.*, p. 47

aventurile pînă în această clipă. Cînd vertijul dispăre, cînd nebunia se atenuază, o liniște absurdă pune stăpînire pretutindeni și-n suflete. Doamna Popescu a devenit măicuță care strînge cioburi, iar Lefter e bătrînelul scrîntit care nu spune decît “Viceversa” și pare că se recunoaște în figura flașnetarului mărunțel, ca într-o oglindă a urîtului. Cadrele se multiplică, pe același obiectiv par a fi ajustate mai multe lentile: vocea naratorului se evidențiază și oferă posibilitatea de a evada din tiparul poveștii. Omnisciența este înlăturată cu un *clein d’oeil* pe care-l va exploata mai tîrziu cinematografia modernă (care va prelua filonul textualist): “Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu și cu madam Popescu”³². *Două lozuri* este o farsă tragică, iar semnele absurdului abundă atît în text, cît și în realizarea regizorală.

Nu doar situații puțin vizibile în text pot fi dezvoltate într-o realizare de ecran, dar și personaje aproape inexistente sau chiar inventate pot face prim planul unor secvențe. Avantajul? Capacitatea de a vedea mai mult de limita textului, de a dinamiza sfera protagoniștilor, de a crea noi relații între aceștia. În secția de poliție cînd Titircă se plînge lui Ipingescu de compania lui scîrța-scîrța pe hîrtie, relatarea este urmărită cu real interes și cu forță empatică de un subordonat al ipistatului. “Erou” ridicol pentru tagma sa, acest necunoscut este modalitatea lui Jean Georgescu de a satiriza situația polițiștilor, și este motivul nostru, al spectatorilor de a zîmbi. Mătușa Ziței, personaj de care doar se pomenește în *Noaptea furtunoasă*, care nu ia parte efectiv la acțiune, devine în film o prezență de cîteva momente sugestivă pentru distincția de vîrstă dintre “tușică” și nepoata care abia așteaptă să vorbească despre amorul ei cuiva și arde de nerăbdare să iasă din casă. La fel, Tache pantofarul, Țircădău sunt personaje mult mai bine conturate pe ecran decît pe hîrtie. În *Două lozuri*, țigăncile sunt foarte colorate, mult mai “gălăgioase”, bancherul și el, este mult mai diavolesc conceput decît lasă textul să se ghicească, iar alte roluri precum angajații cancelariei, colegi de birou ai lui Popescu, sau prezența simbolică a flașnetarului, constituie galeria de chipuri care deschid foarte mult căile interpretative ale scriiturii lui Caragiale.

Este de reținut faptul că la începutul filmului, nu ne referim doar la cel românesc, dar și la cel străin, o importanță majoră o are privirea. Ochiul și expresia facială se încarcă de înțelesuri diferite și desemnează o mulțime de feluri de a simți:

³² I. L. Caragiale, Op. cit., p. 48

uimire, stupefacție, galanterie, sensibilitate, navitate și alte multe stări. Cîte “drame ale Parisului” se pot citi în privirea Ziței care încearcă să-și convingă sora să meargă din nou la locul întâlnirii, Union; cîntă ineptie de viitor politician și cîntă naivitatea se pot sesiza pe chipul lui Ventriano; și cîntă deziluzie și împăcare pe figura lui Lefter Popescu în replica “Vorbe – cînd n-ai noroc, n-ai.”; cochetărie pe chipul doamnei Popescu în momentul cînd îi deschide ușa căpitanului Pandelescu și ea este în halat de casă; mai tîrziu: stupiditate și vexare pe chipul lui Pampon în căutarea “bibicului”; nonșalanță în ochii lui dom’n Mitică... Despre ochi, Mihai Măniuțiu spunea într-o construcție plastică de mare finețe că: “Un ochi care gîndește e aidoma unuia care visează. În spatele acestei oglinzi plăsmuitoare stă o altă lume de ființe și de lucruri, neîntrupate, care mai devreme sau mai tîrziu, vor găsi calea să se încarneze aievea în actor numai pentru că nu s-au întîlnit în imaginile reflectate de el”³³. Într-adevăr, atîtea ființe se întrezăresc într-un singur glob ocular și atîtea stări se nasc în fiecare privire a aceluiași om.

Sordid și ritm amețitor în *De ce trag clopotele, Mitică?*

Mai mult Pintilie, decît Caragiale – astfel s-ar putea începe discuția distanțării regiei de literatură. *De ce trag clopotele, Mitică?* ca scenariu, dar și ca supratemă împinge mult viziunea pînă la formarea uneia noi, distincte, care păstrează doar reminiscențe din Caragialia. Iar acest fenomen nu ni se pare dăunător, ci dimpotrivă. În aceeași direcție își puna întrebări și criticul Alex. Leo Șerban: “Fantastic, fabulos, fizic – acestea sunt atributele filmului lui Pintilie, și poate că nu ar mai avea sens să ne întrebăm în ce măsură aceste epitete eufonizante se aplică înseși lumii lui Caragiale. (...) travaliul lui Pintilie cu sunetul atinge aici geniul...”³⁴ Nu doar situațiile extratextului reprezintă în această readaptare una dintre ariile de sondare a posibilităților interpretative, dar și tehnica rostirii, a colajului și fragmentaritatea – toate fiind microstructuri imprimînd un ritm deosebit întregului, sincopat, dar paradoxal armonios.

Formula naturalistă în care pelicula s-ar putea înscrie, merge adeseori pînă la abordări grotești, creînd, nu de puține ori, sentimentul sordidului. Pampon e un sadic, un spirit primitiv, contrastînd cu eroul de text care pare mai curînd naiv, și contrastînd

³³ Mihai Măniuțiu, *Act și mimare*, București, Editura Eminescu, 1989, p. 60

³⁴ Alex. Leo Șerban, în articolul *Ramă în ramă în ramă în ramă* din revista “Contrapunct”, 19 octombrie, 1990

totodată cu Crăcănel, mult mai copilăros decât am fi putut crede. Mița este o republicană aproape dezgustătoare, mai ales în momentele în care sare efectiv pe amant sau când, pentru a putea fi potolită, este izbită de un zid și o șuviță de sînge îi împurpurează buza. Nici Didina nu scapă exagerărilor de montaj. Este perfidă și infatuată ajungînd să fie foarte caraghiosă, goală în interior, însă din punct de vedere exterior pare că abia a fi ieșit din vopsitorie. Prezențele de pe ecran înclină spre ipostaze circarești. Felul în care arată, dar și acțiunile lor și ritmul spunerii sunt sugestive în perspectiva aceasta. Prins de tumultul poveștii Miței Baston și de forfota ei prin casa lui Nae, Pampon o ajută în treburile gospodărești – cară apă împreună, încălzește cadă -, asemeni unui erou buf care, inconștient, a intrat în efervescența partenerului scenic și este absorbit în totalitate de activitatea lui. Speriați unul de altul, același lăncu Pampon și calfa lordache vorbesc în același timp, acoperindu-și cuvintele reciproc, neînțelegîndu-se, așa cum se petrece în gagurile din arena de circ pe care le fac clovni. Nici căruța din final care dispăre printre carele de filmare, umplută de personaje, fiecare în lumea lui, fiecare cu o expresie întipărită pe chip așa cum un singur gând ar stăruie în mintea lor, nu e departe de ideea unei lumi mici, înghesuite. E o lume nu doar carnavalescă, a măștilor, a marionetelor, e o lume tristă, aberantă, în care, ca un fior rece, se strecoară moartea. Pe fundalul sonor, *Deșteaptă-te, române!* și clopote de miezul nopții sau de înmormîntare (ambiguitatea se păstrează)... De ce trag clopotele, Mitică?... De frînghie, Monșer... Balul s-a terminat, Mitică aruncă în noroi o roză de hîrtie creponată. *L'ange passa* - însă așa cum îl fac să treacă obiectivul lui Pintilie și condeiul lui Caragiale.

Textul derivă mereu, o altă modalitate de tranziție din literatură în spectacol fiind contextualizarea: dacă scenariul prezintă puține locații în care se stabilesc dialoganții, atunci montarea găsește soluții multiple. Schimbul de vestminte dintre Nae, Catindat și lordache are loc în toaletă. Pampon îl caută pe “bibic” la baia publică, loc semiîntunecat, în care toți asudă într-o atmosferă de aburi, iar confuzia vine atît ca fenomen fiziologic, cît și ca fenomen psihic. Întîlnirile din bal nu sunt întîmplătoare: lordache este descoperit de Mița la masa lui nenea Mitică, dar deși calfa vrea să o prezinte pe femeie prietenilor săi, aceasta îl trage de-o parte în mod brutal pentru a afla informații despre Nae, singurul ei focar de interes. Masca de la bar pe care Catindatul ar vrea să o invite la dans, este de fapt prietena lui Mitică. Personajele din *D'ale carnavalului* le întîlnesc pe cele din *1 Aprilie*. Ecranul face

posibil saltul neconvențional dintr-o povestire în alta. Ființele de hîrtie interferează, coexistă. Universul caragialesc este unul imens.

Inversarea planurilor este, de asemenea, una dintre metodele de re-așezare a textului. Discuția dintre lordache și Catindatul care ar vrea să-și scoată o măsea se poartă într-un al doilea cadru, în vreme ce în focus este așezată Mița care se ascunde în frizeria lui Nae. Femeie de acțiune, ea începe să calce rufe, dar jocul ei cu fierul încins este de fapt fața ei tăinuită, calmul pe care încearcă să-l disimuleze refulează în mișcările ei repezite, în neastîmpărul ei și culminează cu arderea pînzei și rănirea mîinii. Totul o trădează, și înainte de oricine, ea însăși. În paralel se desfășoară negocierea scoaterii măselei, dar sunetul este estompat, replicile se aud mai greu. Mariana Mihuț bea dintr-un păhărel și uda camașa, apoi iar calcă pentru că “Cine iubește, Năică, să spele. Ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă”. Cînd din camera alăturată: lordache - “Da’de ce-ai venit dumneata aici? Măsaua.”, Catindatul - “Măsaua?”, lordache - “Păi da, măsaua”, Catindatul - “Păi n-o mai scoț. Gata, mi-a trecut”. La fel se întîmplă și spre sfîrșitul filmului, cînd textul rămîne în spatele imaginii. Încornorații își povestesc întîmplările de peste noapte și felul în care au ajuns la Nae din nou, pe cînd cadrul este fixat pe Mița și Didina care, s-au îmbrăcat frumos și aleargă “împăcate” prin grădina frizeriei pentru a-și face apariția în ușă, în fața “finanțatorilor” lor. Suprapunerea este perfectă. Cine e regizorul acum? Nu cumva Girimea? El aranjează cîrnații pe masă pentru ultimul “spectacol”, acela al pseudo-regăsirii amanților-kitsch, un ultim spectacol al uitării poveștii cu mangafaua și cu bibicul.

Ritmul este amețitor: personajele vorbesc întrerupîndu-se sau acoperindu-se unele pe celelalte, momente care sunt replica celor în care calmul aparent acoperă platforma sonoră. Muzica și scenele din balul mascat se interpun dialogului și zbaterilor personajelor. Crăcănel deznădăjduit îi mărturșește lui Pampon cum a fost el “tradus” și cum s-a înrolat în armată, voluntar. Plînge în cabina closetului, iar de undeva de la petrecere se aude o muzică plăcută, suavă. Polca a încetat și o dată cu ea nota acidă, acum suntem în melodramatic, în registrul unui ridicol acut. Mița Baston se ceartă cu Nae în frizerie, iar scena are un crescendo excepțional - în paralel, la baia publică bibicul este urmărit, iar Lache își ține discursurile în fața prietenilor. Cîtă vreme femeia susține că este republicană și că-n vinele ei curge sîngele martirilor de la 1848, Lache afirmă că României i-ar trebui o conducere despotică, o mîină de fier. Aglomerări și deformări. Resemnificări.

Cercuri concentrice guvernează pelicula, dintr-un univers mic se descinde într-unul și mai mic. Camerele de filmat înconjoară platourile unde Mitică stă cu lordache la masa unui bal în care măștile (unele înspăimântătoare) abundă. Mai departe, Nae Girimea și calfa lui primesc acasă perechile din *D'ale carnavalului*, care stau la ușa frizerului de parcă s-ar întâlni prima oară. Le oferă un alt spectacol, pe o scenă în miniatură în care doi cocoși amețiți de licoarea bahică se luptă. Grotescul e în imediata apropiere. Nici unul dintre protagoniști nu-l observă. Un sadism înfricoșător îi determină să zîmbească natural la vederea bătăii dintre păsări. Ochiul spectatorului vede toată această concentricitate și se înfioară. Simț enorm și văz monstruos. Iar indicațiile de regie continuă ca și cum cortina cade la nesfârșit. Recviem de Mozard. *Un autre ange passa. Tout simplement.*

Pintilie scria după Revoluție: "Cum să nu fie deci binevenit *D'ale carnavalului* – singurul meu film salvat de la holocaust? Astăzi când bolta cerească vibrează de clopote de avertizare amestecate cu cele de pomenire a morților și când «chestiunii» ultimative și paptetice *De ce trag colpotele, Mitică?* – noi continuăm, nimbați de harul nostru Unic, Grația noastră, Mîntuirea noastră - Sfînta Bășcalie, sa-i răspundem netulburați: - De frînghie, Monșer."³⁵ Ne-am schimbat sau am rămas aceeași? Aceiași *privitori priviți* de cineva aflat din ce în ce mai sus, aceeași *privitori privind* la mai micii demiurgi creatori de lumi miniaturale cu personaje asemeni nouă: hîde, sacre, oximoronice... vii.

Bibliografie:

- Banu, George, Tonitza-lordache, Michaela, *Arta teatrului*, București, Editura Nemira, 2004
- Caragiale, Ion Luca, *Opere*, vol I-IV, București, E. P. L, 1965
- Caragiale, Ion Luca, *Cănuță, om sucit*, Antologie și prefață de Al. Condeescu, Galați, Editura Porto-Franco, 1991
- Pintilie, Lucian, Bricabrac, București, Editura Humanitas, 2003
- Popescu, Marian, *Teatrul ca literatură*, București, Editura Eminescu, 1987
- Șerban, Alex. Leo, *Ramă în ramă în ramă în ramă* din revista "Contrapunct", 19.10.90
- Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul European, 1999
- Vitez, Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991

³⁵ Lucian Pintilie, "România literară", 30 martie 1990

Teatrul actorului îi aparține

Gheorghe HIBOVSCI

Teatrul actorului îi aparține, nimănui altuia....

Will a fost Hamlet și Claudius, Ofelia și Polonius, într-o singură ființă. (Reinhardt)

Voi porni cu observația că cele două afirmații din citat sunt, în aparență, contradictorii: prima afirmă că teatrul aparține actorului, a doua, că teatrul aparține dramaturgului care, înainte de a fi dramaturg, e un actor capabil să închipuie și chiar să întruchieze toate personajele folosite în srisul său.

Max Reinhardt coordona, în Germania, „Deutches Theater” și studioul experimental Kamerspiele, un studio care funcționa în cadrul teatrului. Reinhardt, în montările sale, folosește multe elemente care aveau să structureze, mai târziu, mișcarea expresionistă: spațiul stilizat, eclerajul și, mai cu seamă, jocul raționalizat al actorului, joc ce sacrifică de multe ori adevărul vieții, deși, ca discipol al lui Otto Brahm, tocmai adevărul vieții era ceea ce îl interesa îndeosebi în spectacol. Paradoxal, evitând convenționalismele teatrului de declamație și cultivând un teatru al esențelor simbolico-psihologice, pierdea chiar miza pentru care lupta: adevărul vieții.

Actorii trecuți prin școala lui Reinhardt se regăsesc în genericele filmelor expresioniste: Paul Wegener, Werner Krauss, Conrad Weidt, Emil Jannigs, Lil Dagorer.

Reinhardt, se poate spune, prin Kamerspiele, a adus actorul mai aproape de public, punându-i în valoare expresivitatea mimică. Mimul spectacolului de cabaret, pentru Reinhardt, este actorul în stare să improvizeze și să creeze prin pantomimă poezia scenică. Antinaturalist, nu pune preț pe posibilitatea actorului de a imita, ci încuraja actorul spre căutarea expresivității corporale, aceasta fiind canalul principal de comunicare cu spectatorii.

Copilul, sușinea Reinhardt în seminarul de actorie de la Schonbrunn (1928), cu bucuria lui de a se juca, este modelul ideal pentru actor, care trebuie să-și descopere și redescopere personalitatea. Actorul poate da viață personajelor și

poate anima întâmplările dramatice în măsura în care știe să utilizeze creator datele sale personale.

El cere actorului o stăpânire perfectă a vocii și a cuvântului, o pregătire muzicală, și o pregătire corporală apropiată de cea a sportivului și a acrobatului. Elementele vizuale, pantomima și dansul pot concura, credea Reinhardt, cu ofensiva cinematografului.

A descoperit actori și a format actori. Știa să scoată din fiecare ceea ce era cu adevărat specific și original. Scenografia, aparatura tehnică și lumina puneau în valoare actorul.

De la Georg al II-lea până azi, orice schimbare în arta regizorală a avut nevoie de transformări radicale ale jocului actorilor. Stanislavski, Brecht, Craig, Appia, Meyerhold, Vahtangov, Tairov, Grotowski, Brook, Strehler, Gusty, Sava, Popa, Ciulei, Pintilie, Șerban, Măniuțiu, etc., au creat noi mijloace și forme de expresie scenică, raportându-se, într-un fel sau altul, la actor, dar niciodată și nicicum fără el. De la „supramarioneta” lui Craig la actorul sfânt al lui Grotowski, actorul a ocupat poziții mai mult sau mai puțin privilegiate, a fost depreciat sau sanctificat, dar fără aportul său fizic sau/și creator nu s-a putut.

Căutarea specificului teatral a însemnat o reconsiderarea a actorului, constatându-se că relația actor-spectator e un binom originar, o reconsiderare stimulată și de contactul cu teatrul popular și cu teatrul/dansul oriental care întruchipau, la vremea aceea, teatralitatea (corpul actorului manifestându-se convențional). Aceste restrângeri și reconfigurări operate de-a lungul timpului, de la „teatrul bogat”, teoretizat și practicat de Wagner, la „teatrul sărac” al lui Grotowski, au fost posibile și din cauza presiunii exercitate de cinematografie și, apoi, de televiziune. Focalizarea pe organismul viu, dar și pe relația vie dintre actorul viu și spectator era procesul salvator al identității teatrului.

Reinhardt reprezintă, prin atenția acordată jocului actorului și prin plasarea actorului în centrul mecanismului teatral, o etapă importantă în nesfârșitul drum al reateatralizării.

Aberația comunicării la personajele teatrului ionescian

Tamara CONSTANTINESCU

Motto:

„În lumea asta mă simt uneori ca la un spectacol: sunt momente rare, bineînțeles, de pace lăuntrică. Tot ce mă înconjoară este spectacol. Spectacol de neînțeles. Spectacol al unor forme, al unor chipuri în mișcare, al unor linii de forță opunându-se, sfâșiindu-se între ele, înnodându-se, deznodându-se. Ce mașinărie ciudată! Nu tragică, ci înmărmuritoare.”

“La fel cu o simfonie, la fel cu un edificiu, o operă de teatru este, pur și simplu, un monument, o lume vie; este o combinație de situații, de cuvinte, de personaje; este o construcție dinamică avându-și logica, forma, coerența proprie. Este o construcție dinamică ale cărei elemente interne se echilibrează opunându-se”

E. Ionesco – Note și Contranote

Teatrul absurdului nu se poate defini decât ca unitate, ca numitor comun al unor atitudini strict subiective, ceea ce explică accentul pus pe studiul metodelor individuale ale creatorilor. “În acest teatru, născut ca formă de rebeliune împotriva naturalismului, realitatea coexistă cu mitul, iar stadiile succesive ale personalității umane sunt percepute în simultaneitatea lor esențială, ceea ce duce, implicit, la sporirea vizibilă a potențialului liric al limbajului, înțeles ca expansiune a conținutului sufletesc pe care îl exprimă.”

Martin Esslin a găsit sintagma „teatrul absurdului” (**The Theatre of the Absurd**), care a făcut rapid înconjurul lumii, fiind adoptată de aproape toți exegeții acestui fenomen estetic. Ionesco n-a aderat niciodată însă cu entuziasm la această etichetă, pe care o găsea „imprecisă”. Esslin atrage atenția asupra importanței deosebite pe care o capătă, în teatrul absurdului, factorul formal.

Nu se poate vorbi însă despre un limbaj al absurdului, ci doar despre stilul personal al unuia sau al altuia dintre reprezentanții curentului. În cazul lui Eugen Ionesco, teoreticianul remarcă funcția creativă a dilematicului și supremația absolută a subiectivității și a spontaneității. Creatorul **Cântăreței chele** nu s-a pretins niciodată a fi un mare constructor de structuri formale, șlefuite asiduu sub autoritatea vreunei formule. Dimpotrivă, și-a recunoscut întotdeauna dependența de inspirație, și

sentimentul de panică pe care îl avea atunci când se simțea părăsit de „muze”. Este probabil, una dintre marile anxietăți ale lui Ionesco, de care se apăra fie scriind texte pseudo-teoretice, fie traducând din opera lui Caragiale. Este bine cunoscută „pana de inspirație” de care a suferit după redactarea piesei **Scaunele**. Poate că jocul de-a vidul a fost de vină pentru această suspendare a punților dintre conștient și inconștient. Din relatările Monicăi Lovinescu, se știe că în această perioadă au tradus împreună o parte din piesele lui Caragiale, activitate ce a avut darul magic să-i redea “dialogul cu muzele”.

Mărturiile asupra felului în care s-au constituit operele sale sunt indispensabile celui care vrea să înțeleagă teatrul ionescian, dar ele nu trebuie confundate cu niste tipare ale absurdului, pe care oricine le-ar folosi ar deveni autor de anti-piese. De altfel, în ciuda generalizărilor sugerate de autor, monstrii lui Ionesco sunt atât de personali încât exclud orice posibilă formă de epigonism. Departate de a oferi rețete, ele sunt doar niște consemnări, demonstrând plăcerea irezistibilă de a teoretiza a dramaturgului. Ca probă incontestabilă a spontaneității actului creator, autorul însuși e cuprins de mirare în fața propriilor sale piese, pe care încearcă să ni le explice, înțelegându-le el însuși.

„Expresiei de absurd o prefer pe aceea de insolit sau de sentiment al insolitului” - îi mărturisea Ionesco lui Claude Bonnefoy. În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Eugen Ionesco refuză integrarea operei lui în teatrul absurd. Dramaturgul vorbește mai întâi de un teatru insolit, de un sentiment al insolitului și apoi definește cuvântul absurd al cărui sens îl găsește chiar în realitatea imediată. După opinia lui, cuvântul absurd are o sferă semantică largă. Absurd este ceea ce nu înțelege, atitudinea lui față de mister care se întinde până la „nonfrontierele universului” și pe care vrea să-l descifreze și nu poate. De asemenea, absurd este omul care rătăcește fără scop, uitarea scopului, omul „tăiat de rădăcinile lui esențiale transcendente”. Absurdul este nesăbuită contradicție, expresia dezacordului cu lumea, cu sine însuși, este ilogical. Michel Guiomar descrie insolitul ionescian ca efect obținut prin invazia fantasticului în real, iar Martin Esslin consideră, de asemenea, că „insolitul” este un „primum movens” ce stă la baza întregii creații ionesciene. Plasându-se în aceeași linie interpretativă, Claude Bonnefoy observă că, în cazul dramaturgiei ionesciene, „sursa fantasticului este mai mult în elementul trăit decât în scrisul voluntar și gândit.” De fapt toți comentatorii teatrului ionescian au fost nevoiți să pronunțe un verdict asupra dimensiunii sale fantastice, ceea ce a fost de natură să slăbească autoritatea

conceptului propus de Esslin. "Oricine s-ar putea oricând transforma în orice", devine una dintre temele predilecte ale teatrului ionescian.

Prin "inșolitul" său, opera ionesciană este o provocare dificilă pentru critica și teoria literară, punând probleme subtile de încadrare teoretică. Absurdă și fantastică în același timp, ea continuă să oglindească general - omenescul. Orice cuplu conjugal care a trecut, fie și temporar, prin sindromul înștrăinării, se va recunoaște în familia Smith sau Martin, orice profesor care a avut vreodată tentația să-și strângă de gât elevul va fi pus pe gânduri, orice om care a trăit clipe de acută însingurare va înțelege drama bătrânilor din **Scaunele**. Chiar dacă oglinda ionesciană, ca și cea caragialiană, e una de bâlci, deformatoare, ea își păstrează intactă funcția reflexivității.

Ca dramaturg Eugen Ionescu experimentează toată tematica și tehnica teatrului absurd: contestarea convențiilor și formulelor teatrului tradițional, criza limbajului, insinuarea absurdului în existența comună, caracterul inuman al lumii, estomparea tragicului prin absurdități comice, alienarea, pierderea identității personajului devenit marionetă. Exasperarea iraționalului și incertitudinii, tăcerea, inerția, mecanicul, automatismele verbale și comportamentale, repetițiile interminabile, monotone, absența, golul, vidul, conduc la reflectarea absurdului existenței. Literatura absurdului se constituie într-un protest, sub formă de parabolă, împotriva alunecării spre irațional, depersonalizării ființei umane, alienării, crizei existențiale. Drama autorului cu cele trei dimensiuni etnice (român, francez, iudaic) își află motivația într-un context social- politic de răscruce (două războaie mondiale, Garda de Fier, totalitarism de stânga și de dreapta).

Teatrul ionescian impune noi concepte: metateatru, mataacțiune, metapersonaj, metalimbaj, propunând o nouă formulă lirică din perspectivă deconstructivistă. Confirmând aceste concepte prin afirmațiile lui, Martin Esslin, consemna: " Marile teme care revin în operele lui Eugen Ionesco sunt acelea ale solitudinii și izolării individului, a dificultății de comunicare, a anxietății noastre și certitudinii morții."

Criza existențială de la începutul secolului douăzeci alterează ființa umană profund. Gândirea mecanică manifestată în limbaj mecanic, acțiune mecanică, automatism comportamental sunt tot atâtea procedee ale neputinței de a comunica. Maniera în care sunt folosite aceste mecanisme de Eugen Ionesco duce la ruptura cu teatrul tradițional, la cultivarea unor specii dramatice insolite: antiplasa -

Cântăreața cheală, drama comică - **Lecția**, comedia naturalistă - **Jacques sau Supunerea**, farsa tragică - **Scaunele**. În teatrul tradițional mecanismul tragic, comic era exterior personajului. La Eugen Ionesco mecanismul pleacă de la comic, de la burlesc, părând să se nască chiar din comportamentul personajului, apoi se amplifică brusc și prin exces sau dereglare devine tragic. După opinia dramaturgului, lumea însăși se poate deregla ca o mașină și deveni necontrolabilă.

Eugen Ionesco respinge ideea că piesele lui se înscriu într-un teatru al incomunicabilității, afirmând că “incomunicabilitatea nu există” și explicând că personajele lui din primele piese nu doresc să comunice. Fiind golite de orice psihologie, au devenit mecanisme, mașinării, nu gândesc, sunt separate de ele însele, sunt în lumea impersonalului, în lumea colectivității. Personajele lui pronunță lozinci, ceea ce le scutește să gândească. „Dacă aș crede cu adevărat în incomunicabilitate absolută, n-aș scrie”. „Cred în posibilitatea comunicării, cu excepția cazului când este refuzată din tot soiul de motive” „Deseori cuvintele sunt trădătoare (ceea ce spun eu, nu-i, forțamente, ceea ce înțelegi tu), atrăgând după sine o formă de incomunicabilitate. Și atunci, la ce buna rânduire lor în fraze coerente? Comunicarea nu trece musai printr-un discurs logic, deoarece nu există o singură logică. O frază absurdă poate avea un impact superior față de una trasată după regulile artei.”- spune dramaturgul.

„Piesele lui Ionesco – vorbesc de lucruri care ne privesc pe toți. Expresia contemporană a unor anumite frământări, se face prin râs. Comicul ia naștere din decalajul dintre aspirațiile noastre și realitatea cu care ne ciocnim”. – spune fiica autorului Marie-France Ionesco. În **Note și Contranote** punându-și întrebarea dacă ceea ce a scris este antiteatru, Ionesco precizează că: „ Fiecare mișcare, fiecare generație nouă de artiști aduce un nou stil, ori încearcă să-l aducă, pentru că realizează în mod lucid sau nelămurit, că un anumit fel de a spune lucrurile e epuizat și că trebuie găsit un fel nou de a le rosti, sau că vechiul limbaj tocit, vechea formă trebuie să explodeze pentru că a devenit incapabilă să cuprindă noile lucruri care sunt de spus. [.....]. Se poate pretinde, că la urma urmelor poate nu există nimic nou, dar în nou există vechi și poate că acest „vechi” este fondul permanent al spiritului uman care tocmai el poate da greutate, valoare, o garanție că nu se află în afara tuturor lucrurilor, ci în continuarea unei realități fundamentale.”

În piesele lui Ionesco apare un nivel extrem de scăzut în ceea ce privește informația din text, structura dialogului îndeamnă spre „neprevăzut” ceea ce

presupune înlocuirea spațiilor albe ale informației, cu stimularea imaginației creatoare, existând mai multe chei de lectură. Lipsa informației în ceea ce privește biografia sau caracterul personajelor, genericitatea lor, dă posibilitatea unor multiple drumuri, chei de lectură, de descifrare a textului.

Ideea piesei **Cântăreața Cheală** pornește de la aceea că învățarea unei limbi străine, poate fi o poartă spre descoperirea banalității universale, a absurdității și totodată a tragediei limbajului în genere, dar și primul resort al unui impuls de a face să explodeze limbajul de a-l arunca în aer, de a-i dizloca clișeele și stereotipiile. „Personajele ar trebui, în sens literar, să explodeze sau să se descompună precum vorbirea lor; ar trebui să li se vadă capetele desprinzându-se de trupuri; mâinile și picioarele zburând prin aer. Dar asta nu e posibilă decât într-un film exploziv.” mărturisește autorul. Delirurile verbale sunt însă jucăușe, rimate, ritmate, ale cuiva care vrea mai degrabă să iasă dintr-o limbă decât să intre. Piesa apare ca o furie împotriva literaturii, împotriva închisorii limbajului, împotriva lumii ca închisoare, împotriva oricărei societăți ca închisoare. „Îmi propusesem să golesc cuvintele de conținut, să elimin semnificația limbajului, să-l suprim. Încercam să găsesc clișeele cele mai uzate, încercam să exprim vidul, să exprim inexprimabilul. Teatrul este la urma urmelor o dezvăluire de lucruri monstruoase, sau de stări monstruoase, sau de figuri monstruoase pe care le purtăm în noi.”- spune despre piesă autorul. Personajele sunt marionete, ființe fără chip, rame goale, cărora actorii le pot împrumuta propriul lor chip. În cuvintele pe care le rostesc ei pot pune ce vor, pot exprima ce vor, comic, dramatic, umor, pe ei înșiși.

Dacă punctul de pornire al piesei **Cântăreața Cheală** e un manual de limbă engleză, pentru **Leția** este tot un manual elementar, dar de aritmetică, de data aceasta, pornind de la jocul cu numerele, cu adunarea și scăderea, cu limbajul aritmetic. În lecția de filologie Eleva află că toate limbile sunt de fapt aceeași limbă, fiind diferite tocmai pentru că rămân identice. Dialogul apare astfel ca un Turn Babel în cadrul aceleiași limbi, cu ajutorul căreia personajele comunică între ele, de fapt necomunicând. Replicile Profesorului apar ca mici poeme, de o absurditate care te pune pe gânduri. Un adevărat poem în proză suprarealist, este fragmentul în care Profesorul afirmă despre cuvinte că acestea trebuie să zboare, fără sens, ca să nu cadă îngreunate de sens, în acele morminte ale sonorității, care sunt urechile surzilor.

Jacques sau Supunerea este o dramă de familie, o parodie a unei drame de familie. Limbajul personajelor se dizlocă, se descompune, absurdul se amestecă cu poezia, un conflict interior între o tendință spre libertate, spre marile spații și atracția spre pământ, spre întuneric, spre obscuritatea sexualității. Este o dramă a tinerilor revoltați împotriva îngrăditoarelor obligații de familie, a stereotipiilor, a obiceiurilor și tradițiilor absurde, a „cartofilor cu slănină”. E drama descoperirii că limbajul uman nu-i decât o mare minciună, un trucaj, și că din „casa limbajului” nu se poate ieși decât prin coborârea sub pământ, prin coborârea în animalitate. Această comedie naturalistă, reprezintă cel mai bine delirul verbal al cuvintelor care nu mai numesc, nu mai desemnează nimic, cuvinte care refuză să se supună regulilor gramaticale și semantice. Delirul verbal, expresie a ilogicului, a iraționalului, începe cu onomastica personajelor și continuă până la un coșmar al limbajului. Monologul Robertei cu iapa care fată doi mânji, cu cățeaua care fată doi căței și cu morarul care își îneacă propriul copil dintr-o confuzie, pare o imagine desprinsă dintr-un tablou suprealist. Cei doi tineri comunică prin cuvinte aberante și aparent lipsite de sens dar, culmea, în final par chiar să se înțeleagă și să se accepte.

Ce formidabilă încurcătură! este o dramatizare a singurului roman scris de Ionesco, **Însinguratul** (1973), care aduce în scenă un personaj semi-mut, mușenia lui fiind o metaforă pentru solitudinea existențială în fața „glumei” universului. Aberația comunicării rezultă aici tocmai din absența ei. Piesa este presărată cu o multitudine de personaje, care își trăiesc singurătatea printre oameni și lipsa de comunicare „comunicând”. Toate declanșează o violență umană congenitală, o parte a misterului Răului. Doamna cu cățelul, Bătrâna, Soțul doamnei cu cățelul, Bătrânul, Domnul cu bastonul, Proprietarul, etc. fiecare aduce în scenă o lume rău alcătuită, o lume plină de întâmplări aberante, de frustrări, o lume inadmisibilă pentru conștiința umană. „Trăim într-o închisoare, într-o cutie. Cutia asta e închisă într-o altă cutie, și tot așa cutie în cutie[.....] și tot așa la infinit.[...] Am fost creați ca să nu știm nimic. Un singur lucru mi-a fost dat să știu: că nu știu. Că nu pot să știu nimic.” Autorul regăsește în această dramatizare ceva din perspectiva mentală care făcuse posibilă alienarea comică a limbajului din *Cântăreața cheală*, dar această perspectivă devine acum principiul unei înstrăinări, al unei detașări de violența și agitația lumii, al unei retrageri într-un sine obosit. Cu **Ce formidabilă încurcătură!** se încheie „perioada mijlocie” în creația dramatică a lui Eugen Ionesco. E o perioadă în care scriitorul de mare succes internațional, obsedat de problema morții, pendulează mereu între

uimirea în fața miracolului existenței și conștiința lipsei de sens a acestei existențe care trebuie să se sfârșească în nimic.

Bibliografie:

Bennefoy, Claude, *Între viață și vis*, Editura Humanitas, București, 1999.

Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Ed. Junimea, Iași, 2006.

Hamdan, Alexandra, *Ionescu înainte de Ionesco*, Editura Saeculum I. O., București, 1998.

Ionesco, Eugène, *Note și Contranote*, Editura Humanitas, București, 1992.

Pavel, Laura, *Ionesco, anti-lumea unui sceptic*, Editura Paralela 45, București, 2002.

Variațiuni metateatrale: Shakespeare, Gozzi, Tieck.

- de la feerie la distopie -

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

Arta spectacolului se construiește pe un set complex și sofisticat de convenții care sunt cunoscute și acceptate (printr-un „contract” tacit) de ambii poli ai comunicării teatrale. Producătorul/emițătorul (multiplu) al mesajului propune o *fantezie*, o lume ficțională *ca și cum aceasta ar fi reală*, iar receptorul (tot multiplu) își suspendă neîncrederea (potrivit celebrei formule a lui Coleridge), *pretinde* că, pe durata reprezentației, universul imaginar este pentru el real. Strategia alambicată a acestei activități comune de *make believe* pare în primejdie de a se complica și mai mult (până la confuzie) atunci când normele teatrale interferează cu cele care structurează un cu totul alt tip de discurs: basmul (specie *narativă*, nu reprezentatională). Surprinzător sau nu, în cazul basmelor teatrale cele două serii de norme *nu* intră totuși în coliziune, ci, departe de a se sabota reciproc, se susțin una pe cealaltă în virtutea unei trăsături (esențiale!) comune: imperativul respectării protocolului de la început până la sfârșit; orice alunecare (ori cădere) din postura/atitudea prestabilită nu doar întrerupe comunicarea, ci îi compromite fatal eficiența, o transformă în eșec, întrucât, o dată destrămată, vraja nu se mai poate reface, nu mai poate fi „cârpită” la loc.

În mod profund semnificativ, opera dramatică shakespeariană³⁶ se rotunjește cu *The Tempest*³⁷ / *Furtuna*³⁸ (circa 1610-1611³⁹), un text considerat mult timp *comedie*, apoi *romance*, dar care este, mai degrabă, o *feerie* (una plenară, deși atinsă de aripa melancoliei), o *fantezie* viguroasă, avântată, centrată filosofic pe problema creației și a creatorului. Autoscopia⁴⁰ piesei (și, implicit, a spectacolului, cu atât mai mult cu cât, indubitabil, dramaturgul este aici un om de teatru – adică trăitor,

³⁶ Oricine îi va fi fost autorul *adevărat*! Deși *ne interesează* polemica privitoare la *authorship* în cazul Shakespeare, facem abstracție de ea aici pentru că nu este direct relevantă pentru subiectul (restrâns) al lucrării de față.

³⁷ În *Mr. William Shakespeares Comedies, histories & tragedies*, published according to the true originall copies, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, London, 1623, First Folio, pp. 1-19; text *online*: http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/Bran_F1/Tmp/ [T]

³⁸ *The Tempest – Furtuna*, ediție bilingvă engleză-română, traducere din limba engleză, introducere și note de Dan Amedeu Lăzărescu, Târgoviște, Editura Pandora-M, 2004 [F]

³⁹ Dată neacceptată unanim, dar considerată plauzibilă de cei mai mulți *scholars* competenți în domeniu.

⁴⁰ Caracteristică fundamentală a operei lui Shakespeare.

trup și suflet, în orizontul teatrului!) se concretizează în înfățișarea lui Prospero ca maestru al iluzionării, ca plăsmuitor de scenariu și de spectacol. Protagonistul întâmplărilor din *Furtuna* este, așadar, un mag⁴¹ (aflat în amurgul vieții) care *montează* (în sens histrionic) o furtună menită să-i aducă retribuiția cuvenită fiecăruia dintre *actorii* ce i-au modelat (în/spre bine sau rău) existența. Tâlcul construit de această *mise en abyme* nu este greu de descifrat, axa care-i conectează pe Prospero și Shakespeare prelungindu-se *ad libitum* și într-un sens (mulțimea personajelor create de Shakespeare), și în celălalt, *mai* tulburător (căci se îndreaptă asimptotic spre ideea absolută de creator). Discursul lui Prospero privilegiază două arii semantice pe care, în mod programatic, le aduce împreună și le face să se *contamineze* în chip pilduitor, pentru că, pentru el, *ambele* sunt forme de *artă*:

1) câmpul semantic al *vrăjii*: “plucke my Magick garment from me. So: / ... / Lye there, my Art” (T:2) – „mantia mi-o scoate. / ... / Să te-odihnești... / O, mantie, cu marea-mi măiestrie” (F:29); “my high charmes work” (T:13) / „vrăjile-mi puternice [lucrează]” (F:145); “*Enter Prospero (in his Magicke robes) and Ariel. Pro(spero). Now do’s my Proiect gather to a head: / My charmes cracke not: my Spirits obey*” (T:16) – „PROSPERO apare înveșmântat în mantia lui magică, urmat de aproape de ARIEL. PROSPERO: S-a copt acum planul meu deplin / Și duhurile toate mi se-nchin’ / Iar vrăjile sunt bine chibzuite” (F:171); “my so potent Art” (T:16); “I’le breake my staffe, / Bury it certaine fadomes in the earth, / And deeper than did euer Plummet found / Ile drowne my booke” (T:16) – „Bagheta mea de vrăjitor / Întâi mi-o frâng ... / Și-apoi o-ngrop cu grijă în pământ. / Iar cartea cu vrăjitul ei cuvânt / Am s-o arunc în valurile mării” (F:175); “Come hither, Spirit / ... / Vntye the Spell” (T:18) – „Vino, spirit / ... / Dezleagă vraja!” (trad. mea, MCG);

2) câmpul semantic al *spectacolului*: (*to perform* și *project* (= *reprezentarea* proiectată) sunt termeni recurenți în replicile lui Prospero (= director al spectacolului) și ale lui Ariel (executantul plin de virtuozitate al dispozițiilor scenice primite); *viziunile* etalate în fața uimiților naufragiați sunt minuțios pregătite, aranjate, orchestrate – pentru a-i impresiona (= pentru a-i lua în stăpânire) pe spectatori, dar și pentru a *realiza* închipuirile lui Prospero, pentru a *da formă* imaginației urieșești a magului: “*Fer(dinand). This is a most maiesticke vision, and / Harmonious charmingly: may I be bold / To thinke these spirits? Pro(spero). Spirits, which by mine Art / I haue from*

⁴¹ Nu un *Sorcerer* (T:12) / *vrăjitor* (F:127), cum îl vede Caliban.

their confines call'd to enact / My present fancies.” (T:15) – „FERDINAND: Măreață e icoana-nchipuită” (F:157), „să îndrăznesc să cred că spirite sunt acestea?”; PROSPERO: „Spirite sunt; cu a mea artă / Chematu-le-am din depărtări, ca să dea chip / Celor ce-n gând le-am plăsmuit” (trad. mea, MCG); “These our actors / ... were all Spirits and / Are melted into Ayre, into thin Ayre” (T:15) – „Actorii aceștia ai noștri / ... spirite cu toții au fost / Și s-au topit în aer, au pierit în văzduh” (trad. mea, MCG).

Epilogul (rostit de un Prospero care, sub privirea publicului, iese din *rol* pentru a se prezenta ca *actor*, care iese din convenția ficțiunii pentru a le reaminti spectatorilor contractul de comunicare, pentru a evidenția convenționalitatea – așadar specificitatea de *artă* – a teatrului) realizează explicit sinteza, prezintă teatrul ca fiind un meșteșug măiestru, un miracol înfăptuit de priceperea și dăruirea comediantilor și, deopotrivă, de *înțelegerea* și aprecierea publicului: “Let me not / ... dwell / In this bare Island by your Spell, / But release me from my bands / With the helpe of your good hands: / Gentle breath of yours my Sailes / Must fill, or else my project failes, / Which was to please: Now I want / Spirits to enforce: Art to inchant, / And my ending is despaire, / Vnlesse I be relieu'd by praiser” (T:19) – „Nu mă lăsați / ... să zac / Pe astă insulă pustie de voi legat, / Cu-ndurătoare aplauze mă sloboziți: / În pânze fiți buni de-mi suflați / Altminteri ruinați planu-mi / De a vă fi pe plac. Acum voiesc / Spirite să întăresc și arta s-o slujesc. / Dar deznădăjduit sfârșesc / De ruga-i vană și nu mă izbăvesc” (trad. mea, MCG).

Toposul smereniei (ușor caricaturizat) pare menit să înduplece exigența exagerată a celor care au urmărit reprezentăția, dar, la o mai atentă reflecție, el se instituie în ecou resemnat al unei revelații supreme, împărtășite de Prospero în timpul spectacolului (și de autor, în toate piesele sale): “We are such stuffe / As dreames are made on, and our little life / Is rounded with a sleepe” (T:15) – „Suntem sărmanii oameni făuriți / Din frământarea viselor... siliți / Să adormim pe-o insulă de somn” (F:161). Viața omenească e doar o biată iluzie – care se poate salva de derizoriu numai prin supunerea inteligentă la *limită* și prin participarea în cunoștință de cauză la *jocul* aparențelor, la *farmecul* nălucirilor. *Figura* metateatrală este la Shakespeare emblema unui elan de cucerire utopică (în gând) a imposibilului – căile Domnului sunt neștiute, dar omul poate imita (la scară redusă) pasiunea divinității

pentru taină, pentru frumusețea ascunsă a lumii configurate labirintic⁴² – cu condiția să ucenicească întru captivanta artă a plăsmuirii.

Pe un *canovaccio* inspirat din *Pentameronul* lui Giambattista Basile⁴³ – și publicat ulterior sub titlul *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance, rappresentazione divisa in tre atti*⁴⁴ / *Analiza reflexivă a basmului Dragostea celor trei portocale, reprezentație împărțită în trei acte*⁴⁵ – se construiește primul dintre cele zece basme teatrale scrise special de Carlo Gozzi pentru a fi reprezentate de compania lui Antonio Sacchi⁴⁶. *Dragostea celor trei portocale* este, așadar, semnalul inaugural pentru un nou gen dramatic, rezultat din teatralizarea basmului, specie până atunci folclorică și literară⁴⁷. Gozzi aduce astfel (cu succes) în sfera dramaticului o *narațiune* tipică, strict formatată în funcție de caracteristicile funcționale ale modului de expunere care îi este constitutiv. Canavaua primului basm teatral gozzian este o mărturie crucială privitoare la acest proces de translare (nu doar prin simplă „traducere”/adaptare, ci printr-o substanțială recodificare) a unui text dintr-un mod de comunicare în altul.

Departate de a fi o simplă povestire a acțiunii urmând a fi reprezentată pe scenă, *Analiza reflexivă...* oferă o sumedenie de informații relative la *montarea* spectacolului (utile, prin urmare, trupei de teatru) și, fapt cu totul remarcabil, statornicește practica gozziană a proiectării în abisal a textului dramatic fabulos prin instituirea (la vedere) a unui nivel intermediar între realitatea spectatorului și ficțiunea desfășurată pe scenă. Așa cum basmul popular „transportă” ascultătorul în lumea închipuirii și înapoi (transfer *dus-întors* realizat de formulele convenționale de început

⁴² Nu întâmplător, Alonso, regele Neapolelui, se uimește admirativ în fața complicatului context confecționat de Prospero, calcificându-l drept „cel mai ciudat labirint în care va fi pășit vreodată-un om”: “This is as strange a Maze as ere men trod” (T:18), cuvântul *maze* fiind înrudit lexical cu verbul *to amaze* (provenit din ME *amasen*, OE *āmasian*, „a încurca”, „a produce confuzie”, dar și „a uimi”).

⁴³ V. „*Le tre cetra – Trattenemiento nono de la iornata quinta*”, in *Il Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile overo Lo Cunto de li Cunti, Trattenemiento de li Peccerille di Gian Alesio Abbattutis* [Napoli, 1634-1636] / „Zăbava a noua: *Cele trei chitre*”, în Giambattista Basile, *Pentameronul sau Povestea Poveștilor*, în românește de Aurel Covaci, prefață de Petru Creția, București, Editura pentru literatură universală, 1968, pp. 449-458.

⁴⁴ În Carlo Gozzi, *Fiabe*, con un discorso introduttivo di Rosolino Guastalla, Milano, Istituto editoriale italiano, collana Classici Italiani, novissima biblioteca diretta da Ferdinando Martini, serie II, vol. XXXVII, 1915 (?); versiune *online*: http://www.classicitaliani.it/Gozzi/gozziC_fiaba_melarance.htm (A3M)

⁴⁵ În Carlo Gozzi *Basme teatrale*, traducere, prefață și note de N. Al. Toscani, București, Editura Univers, 1981, pp. 19-42 [D3P]

⁴⁶ Trupa lui Sacchi a reprezentat în premieră spectacolul *L'amore delle tre melarance* în ziua de 25 ianuarie 1761, pe scena Teatrului San Samuele din Veneția.

⁴⁷ Basmul este specie *literară* începând cu *Le piacevoli notti*, culegerea întocmită de Giovanni Straparola aproape de mijlocul secolului al XVI-lea.

și de sfârșit, care circumscriu basmul ca monadă, ca lume rotundă și închisă), *Dragostea celor trei portocale* mediază explicit (=verbalizat) între cele două lumi puse față în față în sala de spectacol⁴⁸:

1) debutează cu un prolog care, depășindu-și copios modesta condiție inițială, funcționalitatea pur introductivă, analizează cu sagacitate (și cu părținire asumată – chiar *afișată!*) *starea teatrului* contemporan și, printr-un gest de *captatio benevolentiae*, conjură publicul să le acorde atenție comedianților ce-și pun *întreaga* ființă la bătaie: „L’amor, l’opinione, e l’appetito / Fan che per bello e buon tutto si goda, / E noi possiam giurar, che poco, o assai / Queste Commedie non vedeste mai” (A3M) – „Celor ce se-nhamă ... la o treabă atât de grea [precum slujirea teatrului], / Li se cere o inimă fierbinte și o minte luminată! / Noi pe amândouă le avem și vă putem jura / Că povestea de-astă-seară n-ați văzut-o niciodată!” (D3P:20); de asemenea, *Analiza reflexivă...* conține și o explicitare suplimentară a prologului, metatext care se referă nemijlocit la disputa lui Gozzi cu Goldoni, la trupa lui Sacchi și la ambivalența basmului în genere (doar *aparent* dirijată exclusiv către receptorul infantil, *povestea* este – așa cum vor afirma cu elan romanticii – profund semnificativă *pentru adulți*); toată secțiunea premergătoare *Actului întâi* echivalează funcțional cu formula „a fost odată ca niciodată”, căci propune publicului un contract de comunicare, îl pregătește pentru o întâlnire reușită cu trupa de actori și cu universul ficțional *întrupat* de aceștia (după ce a fost plăsmuit de dramaturg);

2) se încheie cu un comentariu având rolul de a readuce (în siguranță) publicul la „realitatea reală”; comentariul final (și aici, și în celelalte basme teatrale gozziene) invocă persiflant tradiționalele formule de încheiere a basmului: „di rape in composta, di sorci pelati e di gatti scorticati” (A3M) – „napi-curecești în compot..., șoareci și pisici jupuite” (D3P:20); condescendența afișată în raport cu aceste încheieri tipice nu e însă decât o falsă manevră de distanțare; în fapt, Gozzi se delectează cu ele și *cheamă în ajutor* comicul lor absurd, șarjat; prezență constantă în final, acolada adresată publicului (uneori împreună cu arborarea unui aer de exagerată smerenie) este și o reverență binemeritată, cuvenită spectatorilor care au respectat prevederea contractuală a comunicării, și un gest de echilibrare, o revenire firească la *puntea* de la care s-a plecat: stabilirea convenției de a comunica prin intermediul spectacolului;

⁴⁸ De altfel, cele două zone – a spectacolului propriu-zis, respectiv a publicului spectator – sunt clar delimitate în teatrul tradițional prin utilizarea cumulată a mai multor „factori de separare” (de marcarea a frontierei): organizarea distinctă (și fără echivoc) a spațiului, acționarea cortinei etc.

în basmele gozziene următoare va reveni consecvent semnalul „napi-curecești” – acompaniat de invitația directă la aplauze.

Ca și – ceva mai târziu – Ludwig Tieck, în basmele sale teatrale Gozzi ridiculizează neîndurător și respinge cu îndârjire inovațiile luministe susceptibile să altereze *natura* teatrului ca formă de artă. În fața reformei realiste (*dez-iluzionante*) a satiricului („plebeu”, moralist-batjocoritor, „denunțator”) Goldoni, Gozzi se proclamă drept conservator, drept apărător al teatrului italian tradițional bazat pe improvizație – deși, în „*interpretarea*” (= adaptarea) lui, *commedia dell’arte* se prezintă într-o formă înnobilită, curățată de „gaguri” vulgare și de licențiozități ce urmăresc amuzamentul ieftin, cu orice preț. Degenerarea artei teatrale denunțată și combătută (cu simț de răspundere) de Goldoni este, pe drept cuvânt, o *realitate* (cu rădăcini în – ori în incontestabilă legătură cu – starea precară a moravurilor) din Veneția *Settecento*-ului, dar Gozzi nu poate digera soluția reformatoare goldoniană din rațiuni, pur și simplu, de... incompatibilitate structurală (mai întâi – și mai presus – de orgoliile, de rivalitățile și de idiosincrasii personale). Realul (sub)mediocru, cenușiu, meschin este, în viziunea lui, un dat greu (ori imposibil) de (re)modelat, de învins cu adevărat. Însă acest „blestem” al condiției umane (prin definiție *ticăloasă*, în sens etimologic, așadar „vrednică de plâns”) „se cere” – și poate fi – depășit și răscumpărat prin evadarea în supranatural (mai precis, în miraculos, adică într-o lume cu desăvârșire paralelă), în fantezia *înaltă* – în *iluzia* teatrală (neapărat nobilă, purificatoare). Prin urmare, în basmul gozzian comedia benevolentă se amestecă nonșalant cu satira subțire⁴⁹, iar idealismul, încrederea în virtuțile superioare ale spiritului uman, se împletesc (desigur, *neverosimil!*) cu ironia necruțătoare, impecabil reglată și precis țintită, prevestind ironia romantică tenebroasă definitorie pentru Ludwig Tieck. Metatextualitatea practică de Gozzi reprezintă un demers auctorial cu caracter *inclusiv*, întrucât, atrăgând atenția asupra convenționalității teatrului, tentează cointeresarea și cooptarea întru aventură ficțională a spectatorului poate *dez-amăgit*, *dezîncântat*⁵⁰, dar *inteligent*, competent și dispus să colaboreze, să se implice în comunicare, să se iluzioneze cu metodă și sistem.

Doar cu câteva decenii mai târziu, programul estetic (preromantic) al lui Gozzi și nădejdiile pe care le avansează par utopice – în sensul nemaiadecvării la contextul

⁴⁹ Plin de vervă, de inventivitate, de ingeniozitate *intelectuală*, Gozzi e malițios, caustic, dar niciodată trivial.

⁵⁰ Calc lingvistic inspirat al seniorului D. I. Suchianu după fr. *désenchanté(e)*.

mentalitar. Ludwig Tieck (om de teatru prin definiție *neliniștit*, dornic de nou, de originalitate, și tălmăcitor asiduu din Shakespeare, pe care îl venerează – traduce *Furtuna* în 1795) scrie piesa *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in Drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epilog*⁵¹ (1797) / *Motanul încălțat. Basm pentru copii – în trei acte, cu interludii, prolog și epilog*⁵², făcând uz (ca și Basile ori Perrault înaintea lui) de convenția mai mult decât transparentă⁵³ a dirijării mesajului către un public infantil – convenție pe care, de altfel, o ridiculizează în subtext, prin intermediul prețioșilor „experți” adunați în sala de spectacol *din scenă*:

„*Fischer*: Kennen Sie das Stück schon?

Müller: Nicht im mindesten. Einen wunderlichen Titel führt es: *Der gestiefelte Kater*. Ich hoffe doch nimmermehr, daß man die Kinderpossen wird aufs Theater bringen.

Schlosser: Ist es denn vielleicht eine Oper?

Fischer: Nichts weniger, auf dem Komödienzettel steht: ein *Kindermärchen*.

Schlosser: Ein Kindermärchen? Aber ums Himmels willen, sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will?“ (GK)

„*Fischer*: Cunoașteți piesa?

Müller: Cătuși de puțin! Are un titlu curios: *Motanul încălțat*... Sper doar să nu fie aduse pe scenă, cu nici un chip, farse copilărești.

Schlosser: Oare este o operă?

Fischer: În nici un caz, pe afiș scrie: *basm pentru copii*.

Schlosser: Basm pentru copii? Doamne, dar ce, suntem copii, ca să ni se prezinte asemenea piese?!” (MI, 13)

Basmul teatral al lui Tieck părăsește orizontul senin al miraculosului, iar autoreferențialitatea devine autodenunțare: convențiile fabuloase și cele teatrale, trucurile scenice sunt toate *expuse* neîndurător, se atrage insistent atenția asupra „cusăturilor” (ba chiar acestea sunt intenționat destrămate). Strategia metateatrală este întoarsă *împotriva* textului: înfășurarea teatrului în teatru (motivul piesei în piesă) nu mai aduce rigoare, ci, dimpotrivă, degringoladă. Planurile diferite se

⁵¹ În *Tiecks Werke* (Deutsche National-Litteratur, 144. Band, Hrsg. von Joseph Kürschner), Hrsg. von Dr. J. Minor, Erster Teil (S. 1 ff.), Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft [1885]; versiune online: <http://www.act-n-arts.com/sprechkunst/stuecke/tieck-gestiefelte-kater.pdf> [GK]

⁵² *Motanul încălțat*, traducere de Simona Chelărescu-Ionescu, tabel cronologic și postfață de Ioan Constantinescu, notă preliminară și bibliografie de Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2004 [MI]

⁵³ Convenție nemailuată în serios – adică nemaicită *ad litteram* – decât de cei snobi, ignoranți ori lipsiți de subtilitate.

întretaie și se amestecă, până la confuzie. Noima este *de-construită* în văzul publicului (virtual), semnele și simbolurile instituite prin tradiție ca elemente destinate să construiască impecabil *coerența* spectacolului (prin filtrul regulilor prezentaționale) intră într-un adevărat *maelstrom*, aduc în scenă *incongruența*, absurdul, prevestind ofensiva fatală a hazardului, a *dezordinii* absolute. În desfășurarea piesei din piesă, erorile și accidentele se țin lanț, distrugând iluzia și anulând orice șansă de funcționare a indispensabilei *willing suspension of disbelief*. Nu e de mirare că aplauzele așteptate de autorul și de actorii din piesă (în ciuda numeroaselor disfuncționalități de care *ei* sunt vinovați!) sunt substituite de „verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengerolltem Papier” (GK) – „mere și pere stricate și ghemotoace de hârtie” aseasonate cu huiduieli (v. MI:58-59). Lumea armonică (și securizantă) a basmului derapează, virează către distopie. Metateatralitatea piesei lui Tieck urmărește nu să creeze iluzia, ci să o destrame.

În esență, ca și Prospero, Shakespeare se crede, se simte, este magul – superb demiurg, prezență permanentă, impunătoare (și atunci când se dovedește a nu fi atotputernică), adesea copleșitoare în *creația-i*; lumea întregă este o scenă pe care se (re)prezintă, fără răgaz, comedii (în varii registre) și tragedii (măreț-cutremurătoare sau jalnice, mărunte); numeroasele elemente de metateatralitate existente în opera shakespeareană *semnalează* o intuiție fundamentală și o intenție sistem(at)ică, sunt reiterate stăruiitor întrucât, mai mult decât un simplu motiv, configurează un invariant antropologic. Într-o altă epocă (la o altă vârstă – și a lumii, și a teatrului), Gozzi se scutură de apăsarea mundanului, a cotidianului, încercând să evadeze într-o lume „ca nelumea”, ireală, dar perfect coerentă și armonică. Magia întemeierii unui univers alternativ compensator nu se mai bazează acum pe încredere în eficiența scenariului (cvasi)mitic, în ritualul sacru, ci pe nădejdea că saltul de la un nivel ontologic la altul poate fi performat în temeiul *convenției* cunoscute și (mai mult sau mai puțin întocmai) respectate; fabulosul convertit în formulă *teatrală* întărește și disciplinează *iluzia* în deplină cunoștință de cauză (acesta fiind un paradox doar în aparență!), o proiectează într-un orizont infinit și peren. Gozzi nu vrea să-și aproprieze *realitatea* (precum Goldoni), el dorește să atingă (fie și numai iluzoriu – și cu prețul *autoiluzionării* stăruiitoare, metodice) *adevărurile* pure. Iluzia teatrală pe care Gozzi o cultivă acerb, obstinat, sfidător, ca unică modalitate de salvare în fața invaziei nimicniciei este destrămată (la modul... postmodernist – *avant la lettre!*) de Ludwig Tieck, este dizolvată fără scăpare de

vitriolul unei ironii negre și deznădăjduite, cu accente nihiliste. Poate de aceea, cu rare (deși strălucite) excepții (v. Goethe, A. W. Schlegel, Schiller, Madame de Staël; Richard Wagner), dramaturgia lui Tieck nu prea este prizată/frecventată nici de marele public, nici de literați, nici de oamenii de teatru (din contemporaneitatea lui ori de după aceea); în rafale, dezlănțuit, ea atacă toate convențiile, toate regulile, *codul întreg* al unei comunicări statornicite cale de veacuri într-o matcă anume. Mai radicală și decât ulterior celebrata *distanțare* brechtiană, viziunea aceasta distopică nu țintește doar defecte general-umane și vicii ale societății, ci se autotorpilează cu indicibilă voluptate. La Tieck, autoreferențialitatea este programat *dez-amăgitoare* și autodestructivă; basmul este imposibil de reconstituit, de recuperat, iar teatrul din teatru avertizează crud, chiar cinic: din adâncul spațiului catoptric, imaginea reflectată corodează inexorabil și sardonice însăși *oglindea* – și-apoi privitorul și, cu el, lumea întreagă.

Dedublarea scenică în piesele. *Povestea saltimbancilor* de Michael Ende *Și Doi în Eden* de Tomislav Osmanli

Nikola VANGELI

Michael Ende este cunoscut în toată lumea mai ales pentru romanele sale fantastice destinate în primul rând copiilor. Dar scrierea de proză a fost pentru autorul *Poveștii fără sfârșit* abia a doua opțiune profesională. Prima și cea mai apropiată sufletului său a fost construirea unei cariere în teatru. Lumea spectacolului l-a atras foarte devreme, de pe la vârsta de patru ani, când a asistat la o reprezentație susținută de o trupă ambulantă de circ. Circul l-a fascinat apoi toată viața, mai ales prin numerele de acrobație, de clovnerie și de iluzionism. *Povestea saltimbancilor* (*Das Gauklermärchen*, 1976) este un omagiu dramatic adus cu peste patru decenii mai târziu acestei particulare forme de artă. Dar până atunci Michael Ende se apropie pas cu pas de universul teatral: la 13 ani, ia lecții de mers pe frânghie, în ideea ca poate va fi angajat la un circ; la 18 ani, împreună cu câțiva prieteni fondează trupa intitulată „Teatrul din pod”, cu care montează *Orfeu* de Jean Cocteau și o piesă scrisă de el în amintirea tragediilor nucleare de la Hiroshima și Nagasaki. Își dorește din tot sufletul să ajungă dramaturg profesionist, dar starea materială precară nu-i permite să-și plătească taxele de frecvență a unui colegiu de specialitate. Din fericire, obține totuși o bursă de doi ani pentru a studia actoria la Otto-Falkenberg-Schauspielschule din München și, în timpul studiilor, intră în contact cu ideile teoretice ale lui Bertolt Brecht, de care este foarte interesat. Absolvă școala dramatică în 1950, tânărul de 21 de ani fiind etichetat pe diplomă drept „potrivit pentru roluri de june prim”. Cum angajamentele pentru roluri în teatru se cam lasă așteptate, el se îndreaptă și spre activități alternative: numere pentru cabaretele din München, cronici cinematografice prezentate la postul de radio bavarez. Dar viața lui se așează într-un făgaș norocos abia în 1961, când primește un prestigios premiu literar pentru *Jim Knopf și Lukas, mecanicul de locomotivă*, un roman pentru copii scris în 1958 (și refuzat inițial de editori). Succesul fulminant ca „autor pentru copii” n-a însemnat pentru Michael Ende abandonarea visului său de a se consacra lumii spectacolului. În proporții diferite și cu diferite grade de satisfacție, el s-a implicat în dramatizarea pentru scenă sau pentru ecran a celor mai celebre romane ale sale,

Momo și *Povestea fără sfârșit*. Iar *Povestea saltimbancilor* este o sensibilă piesă-parabolă despre condiția umană, deghizată în piesă pentru copii. Ca în majoritatea scrierilor sale în proză, și aici este frapantă construcția etajată, cele două planuri constitutive fiind realitatea și ficțiunea. Elementul care conectează cele două niveluri este oglinda, obiect eminent teatral, pentru că favorizează proiecția, dedublarea, dialogul obiectului (lumea reală) cu reflexul său simbolic (lumea teatrului).

Tot dublu articulată este și piesa *Doi în Eden* (*Dvajca vo Eden*, 1995) a macedoneanului (de origine aromână) Tomislav Osmanli (născut în 1956). Aici evadarea personajelor în ireal se face apelându-se la tehnici păpușerești (asemenea circului, teatrul de marionete este o formă de artă în care grotescul întâlnește sublimul). Ca și Michael Ende, Osmanli alege să potențeze teatralitatea textului datorită unui *background* personal dominat de fascinația exercitată de spectacol. Fiul al faimosului regizor macedonean de teatru și de film Dimitrie Osmanli, autorul piesei a crescut și s-a format într-un mediu care l-a îndreptat în mod firesc spre o multitudine de activități având legătură cu artele reprezentative. El nu este numai un jurnalist (activând în presa scrisă și în televiziune) și un scriitor apreciat, ci și un scenarist de succes în domeniul teatrului și al filmului, este critic de teatru și de film, teoretician al artelor vizuale (a scris cărțile *Filmul și politica*, 1981, și *Benzile desenate*, 1987) și, ocazional, regizor de teatru experimental.

Prin urmare, similitudinile între viețile și alegerile profesionale ale celor doi autori sunt numeroase și semnificative. Dar ceea ce ne interesează în mod special în acest studiu este compararea pieselor semnate de ei. Amândouă ilustrează dedublarea scenică, dar în moduri originale, diferite între ele. Asemănarea fundamentală dintre ele este o caracteristică de esență, care vizează semnificația adâncă a actului artistic teatral. Teatrul este o oglindire metaforică și simbolică a realității, dar și o cale prin care, conform teoriei aristotelice, se purifică patimile și slăbiciunile omenești, o cale prin care se depășește răul și urâtul din viața de fiecare zi și prin care se poate ajunge în spațiul idealului. În cele două piese se subliniază deosebirea și mai ales separarea dintre planul real (urât, sărăcie, răceală, confuzie) și planul ideal (frumos, bogăție – condiție princiară, căldură, claritate).

Motivul spectacolului în spectacol este prezent în *Povestea saltimbancilor* în mai multe ipostaze. Mai întâi, personajele ancorate în planul real sunt actori de circ într-o trupă mizeră și ofilită, alungată de un mare concern industrial de pe terenul viran unde s-a stabilit provizoriu. Viața lor este o „reprezentare” care le face silă

marilor industriași, așa încât aceștia o anulează fără remușcări. Dar calitatea umană a circarilor ponosiți și jalnici este cu mult superioară naturii interioare a bogaților cinici. Sărmanii comedianți culeg de pe drum și adoptă o fetiță retardată, pe care o numesc Eli. Dorind să-i facă o bucurie orfanei, ei decid să dea un spectacol numai și numai pentru ea (a doua ipostaziere a motivului reflectării teatrale):

„PIPPPO: În cinstea micii Eli vom prezenta acum

Un extraordinar program de gală.

În timp ce Eli mestecă, artiștii își execută numerele. [...] În final, toți se înclină în fața lui Eli, într-o atitudine specifică circarilor.

ELI (*aplăudă entuziasmată*): Ați fost măreți și minunați

Și parcă niciodată mai mult nu mi-ați plăcut!” (Ende, 249)

În fine, o altă formă de montare a unei reprezentații în interiorul spectacolului *Povestea saltimbancilor* este ampla feerie construită cu oglinzi, în care Eli (copilul cu deficiențe mintale) este prințesă, iar Jojo (un bărbat trecut, obosit, prost îmbrăcat) este prinț. Transfigurarea se produce în imaginație, oglinzile care alcătuiesc lumea de vis nu sunt decât sufletele pure, pline de bunătate, de milă, de iubire, ale unor oameni dezmoșteniți de soartă, dar încă încrezători în bine și în frumos. În închipuirea artiștilor umiliți și obidiți, plasa aruncată peste întregul univers de maleficul păianjen Angramain (v. Ende, 259) ce a spart oglinda Kalophain – „care arată lumea frumoasă” – (v. Ende, 246) este anihilată. Din capcană, aceasta devine podoabă:

„Plasele în care sunt prinși saltimbancii se transformă prin raza oglinzii fermecate în fire de aur și cad la pământ. Prizonierii se eliberează. Și plasa uriașă întinsă peste prăpastie și peste Țara lui Măine sclipește toată de aur.” (Ende, 268)

Arta transportă oamenii într-o lume mai bună și actorii-personaje își invită spectatorii să-i urmeze în această călătorie de poveste:

„ELI: Oglindă fermecată, zboară-naintea noastră

Și poartă-ne peste genune, tu, cu raza ta!

JOJO: Cine știe să danseze peste firele de aur

Îl chemăm să ne urmeze și îi spunem *Bun venit!*”

(Ende, 268)

Piesa *Doi în Eden* pune, de asemenea, problema inocenței și a iubirii adevărate într-o lume decăzută, în care oamenii sunt tot mai singuri și mai goi pe dinăuntru. Cele două personaje, Nela și Toto, sunt dublate în planul irealității de păpuși:

Prințesa și Bufonul. Viața *de aici* le este tristă, neîmplinită. Dar Nela, care e, cum spune ea, „păpușereasă („Fac păpuși. Pentru teatru.”), găsește o cale de salvare în lumea *cealaltă* – cu ajutorul lui Toto:

„NELA: Eu în fiecare păpușă am pus totul din mine. Pe cuvânt. [...]

TOTO: Lași o parte din tine în păpuși. Asta le dă viață.”

Păpușa devine reflexul ideal al fiecărui personaj, este menită să reprezinte *eul* său mai bun, mai aproape de perfecțiune, căci grația, ca supremă calitate fizică, dar și spirituală, „se arată, în cea mai curată formă, [...] în acel corp omenesc ce fie nu are conștiință, fie are o conștiință infinită – ceea ce înseamnă: în marionetă sau în Dumnezeu” (Kleist, 135).

Toto vede în umila femeie întâlnită în parc o făptură excepțională: „Tu, tu ești o prințesă, Ne-Nela!”; „prințesă, o frumusețe și o regină”. Întrebat ce rol și-ar atribui lui însuși, Toto răspunde: „Clovn sau nebun, încă tot nu pot să aleg. Poate și una și alta, trebuie să văd.” Treptat, cei doi țes împreună un vis: Nela face câte o păpușă care-i reprezintă în posturile desemnate (prințesă și bufon) și anunță că a început să scrie o piesă, iar Toto participă și el la crearea fanteziei. Când povestea fermecată pare gata să se realizeze, amândoi „povestitorii” eșuează în tristețe și resemnare. Grădina paradisiacă imaginată le pare imposibilă. Viața i-a marcat prea tare pentru ca să mai poată crede în minunea întâlnirii unui om care să-i însoțească în visare: „NELA: Știi de ce raiul se numește Eden [„Unul” în limba macedoneană]? Pentru că acolo nu poți întâlni pe un al doilea. Acolo rămâi veșnic singur.”

Tabloul V, care încheie piesa, este consacrat în exclusivitate păpușilor-dublete ale personajelor. Peisajul de vis dominat de „luna plină, ce privește ireal, din spatele unei ramuri” se transformă în coșmar tragic: Prințesa egoistă și capricioasă, incapabilă de iubire, îi cere Bufonului un act de magie – însuflețirea grădinii veștede (după ce îi spune că florile reînvie doar când moare cineva). Bufonul trist și devotat îi îndeplinește dorința:

„Bufonule, grădina mea pierdută își revine! Cum ai făcut asta, bufonule? (*Pe ramura din spatele căreia ea privește atârână silueta spânzurată, neagră, a bufonului. Prințesa tresare și scoate un strigăt de uimire, apoi se întoarce din nou și se entuziasmează în fața grădinii bogat înflorite.*)

Adevărat, păpușa „n-ar face niciodată fasoane” (Kleist, 125). Bufonul ascultă porunca implicită a Prințesei, dar sufletul i se frânge de durere: silueta lui care atârână strâmb este simbolul unei descentrări interioare cu urmări fatale: „purtarea nefirească

apare [...] când sufletul (*vis motrix*) se află într-un alt punct decât în centrul de greutate al mișcării” (Kleist, 125). Renunțarea la vis, la fericire și incapacitatea personajelor de a scăpa de blestemul mediocrității, al ratării sunt reprezentate printr-un semn teatral sobru, dar copleșitor. Prin dedublare scenică, sufocarea protagoniștilor este epurată de senzațional ieftin (se sinucide... o marionetă, nu un om viu; rămâne în solitudine absolută o păpușă, nu o ființă umană), dar se accentuează aproape insuportabil semnificația general-umană a gestului disperat. „Linia pe care centrul de greutate [al păpușii] o are de descris este, într-adevăr, foarte simplă”; „privită sub un alt aspect, această linie este [...] ceva foarte tainic, căci ea nu ar fi nimic altceva decât *drumul sufletului dansatorului*”; „păpușarul se transpune în centrul de greutate al marionetei, cu alte cuvinte adică – *dansează*” (Kleist, 121). Dacă linia descrisă de membrele păpușii Bufon se frânge e semn că sufletul păpușarului Toto a abandonat dansul. Dacă „Prințesa pleacă”, dispăre din peisaj, e semn că păpușăreasa Nela nu mai crede în nimic. După dezertarea lor, Edenul rămâne pustiu.

Bibliografie:

- Ende, Michael, „Povestea saltimbancilor” – piesă în 7 tablouri, cu *prolog* și *epilog*, în românește de Nora Iuga, în Michael Ende & Iordan Chimet, *Împreună cu Elli în Imaginaria*, București, Ed. Univers, 1999, p 219-269
- Kleist, Heinrich von, „Despre teatrul de marionete”, în Ludwig Tieck, *Hanswurst als Emigrant/ Hanswurst emigrant* – Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater / Despre teatrul de marionete*, ediție bilingvă germană-română, traducere din limba germană, note și comentarii, tabel cronologic și postfață de Ioan Constantinescu, Iași, Ed. Junimea, 1997, pp. 118-137
- Osmanli, Tomislav, *Dvajca vo Eden*, Piesa za Dvajca, Mesečina i Kukli, Skopje, 1995; praizvedbata na pretstavata e igrana vo dekemvri 1996 vo Narodniot teatar Kumanovo, vo režija na Violeta Dzoleva; vo april 1997 vo Teatarot John W. Gainse vo Newport News, Virginia, USA vo režija na NaumPanovski – [Faq.macedonia.org/the.arts/two.in.eden/index_m.htm](http://faq.macedonia.org/the.arts/two.in.eden/index_m.htm) / *Two in Eden*, a play for two, a moon and puppets, translated into English by Sonja Andonova, online text at faq.macedonia.org/the.arts/two.in.eden/index.html / *Doi în Eden* piesă pentru doi, lună și păpuși, traducere din limba macedoneană de Ramona Racoviță și Andreea Sandu, http://www.unet.com.mk/twoineden/index_r.html (prima

reprezentăție – decembrie 1996, Teatrul Popular din Kumanovo, Macedonia, în regia Violetei Dzoleva; premiera oficială – mai 1998, Teatrul pentru copii și tineret din Skopje, Macedonia, în regia lui Dimitrie Osmanli; piesă montată și peste hotare, în SUA, în aprilie 1997, pe scena Teatrului John W. Gainse din Newport News, Virginia, în regia lui Naum Panovski)

Tudor Caranfil: *Am conceput exercițiul critic ca pe un spectacol*

Călin CIOBOTARI

Voi ignora pentru început axul fundamental al propoziției supusă analizei, zăbovind mai întâi asupra actului critic ca **exercițiu**, ca problemă ce se cere solvată de cel ce o întreprinde, ca încercare, ca ispită intelectuală a rațiunii.

Ce presupune ideea de *exercițiu*? Rigoare, metodă, premeditare și nu simplă fantezie, „ars poetica” și nu simplă poezie, sânge rece și nu trăire incontrollabilă, fără ca prin aceasta exercițiul să fie văduvit de o anume subtilă excitație a punerii în slujba lui, sau de un farmec rece, o seducție intelectuală.

Cioranienele *exerciții de admirație* sunt o mostră de matematică a sentimentelor, de gramatică a iubirii, paradigmă de metodicitate trecută prin metaforă și coaptă la focul intens al verbului inflammat. Pe o astfel de linie hermeneutică m-aș raporta, în primă fază, la generoasa spusă a lui Tudor Caranfil. Sobrietatea rafinată a exercițiului de care acesta vorbește este anunțată și de verbul „a concepe”, indicativ al conceptului, al lucrului temeinic înfăptuit, și, din nou, semn al ceea ce aș numi *vinovăție a premeditării*.

Exercițiul critic conceput ca spectacol. Iată o formulă care pare, la o primă și superficială vedere, de un anume egoism auctorial. Te aștepți ca respectivul, criticul deci, să aștepte aplauzele și chemările la rampă ale unei săli de privitori/cititori devastați de feluritele trăiri transmise de scriitura sa. Ți se poate părea chiar că ai de-a face cu o subtilă frustrare, frustrarea celui care locuiește mereu în penumbră, în culisele mai-puțin-văzutului. Îl suspectezi chiar că ar jindui, o dată în viață, la beția succesului absolut, spectacular.

Dintr-un alt punct de vedere, ești tentat să vezi într-o asemenea afirmație o contaminare a criticului cu obiectul criticii sale, o confuzionare sau diluare de planuri, o pierdere de sine într-un sistem de relații și conexiuni pe care criticul nu-l mai poate tranșa în delimitări raționale.

Din aceste două provizorii interpretări, a întrezări în critică un spectacol poate stârni un adevărat scandal (în înțelesul grecesc al termenului, *skandalon*, limită, dată de limită, barieră dincolo de care nu se poate păși). Ba chiar, inevitabilii sceptici de serviciu ar trage aer în piept și ar declama pățimaș/ meditativ despre vremurile de

altădată, în care „nu exista, dom’le, nu exista porcăria asta... Nici nu se punea problema, dom’le! Păi ori e critică, ori e spectacol?”.

La o cercetare atentă, însă, îți dai seama de trăinicia și pertinenta acestui dicton deghizat în opinie, acestui imperativ machiat în crezul unui anume ins, de generalitatea unui enunț ce se dorește individual. Îți dai seama de toate acestea în clipa în care te raportezi la *spectacol* ca la un produs finit, rotund, armonios, spectacolul înțeles ca transportator al unui mesaj, ca decriptare de sensuri nerostite în mod direct, spectacolul ca entitate vie, dinamică, lipsită de încremenire, spectacolul asumat ca topos în care mereu se întâmplă câte ceva, în care se face și se des-face.

Mergând și mai departe în interpretare, criticul poate fi, într-adevăr, închipuit în postura unui regizor ce are în minte imaginea întregului, un fel de zeu care construiește o lume. Căci și critica și spectacolul construiesc lumi, universuri guvernate de sens, de logos. În ambele există demiurgie pusă la treabă, teleologie, idee pulsantă. Este absurd oare să credem că scena spectacolului poate deveni scena paginii albe? Că mișcarea scenică se poate transforma în mișcare a gândului critic? Că intrările și ieșirile actorilor sunt asumabile ca alineate și puncte de suspensie? Că actorii devin idei puse să exprime stări, să conceptualizeze trăiri? De ce decorurile nu ar putea fi echivalente elementelor stilistice menite să dea savoare și inconfundabilitate textului?

În fond, a citi un text și a urmări un spectacol nu sunt deloc ipostaze ireconciliabile, ba din contra, tot așa cum a locui într-un text sau a locui într-un spectacol nu este o disjuncție atât de radicală precum s-ar putea crede. Cel mai arid text de critică pleacă de la ceva și ajunge undeva, are deci conflict și tinde către un deznodământ. Iar la final, de la ovațiile sau înjurăturile publicului spectator, până la ovațiile sau înjurăturile publicului cititor, distanța este suspect și periculos de mică.

Spusa aceasta a lui Caranfil deschide, însă, și o întrebare: când, oare, se va ivi regizorul care să spună în felul următor: „Am conceput spectacolul ca pe un exercițiu critic”?

II. DIN POVEȘTILE SPECTACOLELOR

Poveștile teatrului sau teatrul poveștilor

Subtitlu: ÎNCEPUTURI

Emil COȘERU

Iată că se împlinesc 40 de ani (patruzeci Doamne!) anul acesta, de când am fost angajat prin repartiție la Teatrul Național din Iași, după ce în vara lui 1969 am terminat I.A.T.C. București, secția Actorie. Cât am fost student, am cunoscut o seamă de actori importanți ai scenei românești, despre care astăzi nimeni nu-și mai amintește sau, mai trist, studenții – viitorii actori, nici nu știu că au existat. Vor povesti, poate cu drag sau cu ură, despre cei care suntem acum, dar despre cei de la care noi am învățat câte ceva, e liniște. Aș vrea să vorbesc astăzi despre profesorii mei, față de care am avut o imensă admirație și întotdeauna amintirea lor mi-a încălzit sufletul și mi-a ghidat cariera artistică și pedagogică. În vara lui 1965 terminând liceul teoretic la Galați, m-am prezentat la București, cu gândul să dau la teatru. Și am dat. Eram un băiețuș deșirat, tuciu, slab băț și speriat peste poate. Ce-or fi văzut la mine cei doi viitori profesori, Moni Ghelerter și Zoe Anghel Stanca, nu știu. Cert e că m-au luat în clasa lor. Totdeauna făceau tandem. Mai erau două clase. Clasa Finteșteanu și clasa Loghin. Toți mi-au spus că am avut noroc, deoarece clasa lui Ghelerter era bine văzută. Așteptam cu nerăbdare să încep cursurile. Moni Ghelerter era regizor de carieră și nu unul rău. Era renumit pentru acuratețea cu care își făcea distribuțiile la Naționalul bucureștean, unde monta îndeobște. Avea fler. La clasă venea precipitat, aproape în goană. Nu vroia să piardă vremea. Era mic de statură, chel pe mijlocul capului, alb la păr, graseia, avea o mișcare a mâinilor greu de descris pe care și le flutura continuu, la față chipeș. Vorbea perfect franceza. Își iubea enorm studenții și la toate consiliile profesoriale îi apăra. Avea un defect. Adormea după ce dădea indicații la o bucată, fără probleme. Era ca o boală. Ne-a povestit odată că în timpul bombardamentului Bucureștiului, în timpul războiului, l-a prins somnul undeva la Șosea, pe lângă Arcul de Triumf. Efectiv s-a așezat lângă arc și-a tras un pui de somn. Ce e fenomenal în toată povestea cu dormitul e că de fiecare dată când se trezea, știa perfect unde ai greșit, momentul unde ai „șchiopătat”. Vorbesc de clipele când lucra la clasă. „Acolo trebuie schimbată o intonație, relația personajului x cu personajul y trebuie modificată, nu

frazezi bine, ai grijă la accente” ne spunea când deschidea ochii. Și avea dreptate. Unii chicoteau, asta în anul 1, dar când ajungeai în 4 îți dădeai seama că avea dreptate. D-na Zoe, asistenta și mâna dreaptă a lui Moni, ne potolea pe toți. Avea un respect nețărmurit pentru meșterul Moni. Eu, care veneam din provincie, ne drept de la Galați, de!, eram spectator. Priveam în dreapta, în stânga mea, recunosc mă miram și eu, dar eram incântat de meșterul meu care rezolva totul cu atâta ușurință. La urma urmei eram cel mai mic dintre colegii mei.

Trebuie să recunosc că D-na Zoe mă simpatiza într-un fel. Știa că vin de departe, eram singur printre străini, și parcă, așa simțeam eu, primeam din partea dumneaei o anumită ocrotire. În tot ce aveam de lucru la clasă, și aveam har Domnului! eram dirijat cu minuțiozitate, lucram la amănunt, mi se spunea că acum cineva are grijă de mine dar când eu voi fi singur cu regizorul la lucru și apoi numai eu, în față cu publicul, pe o scenă profesionistă, nimeni nu mă va ierta. Trebuie să găsești singur soluții. Regizorii vin, pleacă, sunt inspirați unii, alții neinspirați, tu ești singur cu hăul ce și se deschide în față și publicul ca un balaur așteaptă să te înghită. Descurcă-te! O primă lecție de teatru pe care mi-am însușit-o. A doua, respectă-ți partenerul. Nu juca singur. Totdeauna și meșterul Moni și D-na Zoe, distribuindu-ne în varii roluri, jucând o gamă diversă de personaje, purtându-ne dela june prim la roluri de compoziție, de la subrete la duene în cazul fetelor, ne învățau, la urma urmei, cum să răspundem mai târziu ,la anumite situații.

Moni și Zoe, cum le spuneam noi, nu ne dezămăgeau niciodată. Stăteau scut în fața noastră. Țin minte că în 1969, când ne pregăteam licența, Zoe a venit la clasă cu un autor tânăr, George Astaloș. Venise cu un text inedit și îndrăzneț. „Vin soldații”. Nu uitați că eram în 1969, repet, și trupele sovietice intrau în Cehoslovacia. E drept, începusem lecturile la piesă, dacă îmi amintesc bine, la început de 1969, ianuarie-februarie. A fost ca o premoniție, în vară începea conflictul cu Cehoslovacia. Cu un an înainte, în 1968, au fost probleme între studenți și aparatul de stat represiv, vezi Securitatea. Nu prea se uitase momentul și totuși un an după, noi cei dela I.A.T.C. aveam premieră mondială cu atenție! „Vin soldații”. Era totuși o izbândă după represiunea din 1968 când a fost tevatură mare. Un an de tristă amintire. Și totuși cei doi profesori și-au pus pielea la bătaie pentru noi.

Zoe avea, n-am mai întâlnit la ceilalți profesori, o poftă nebună de joacă, de improvizație. Înainte de orice repetiție ne puneă să ne „jucăm”, depindea de circumstanțe. De exemplu să visăm, dacă aveam o scenă de comunicare, de

dragoste. Să alergăm pe scările institutului, dacă era o scenă de forță, de încrâncenare scenică. Cele mai splendide, de neuitat momente, mi-aduc aminte, au fost când repetam pentru licență „Don Quijote” de Yves Jamiaque.

Scenele cu Sancho le începeam întinși pe scena Casandrei, Zoe ne punea să spunem o poveste și să visăm la personajele noastre. Totul părea mai ușor. Avea darul să te poarte, cu micile ei povești, cu metoda ei, în cu totul alte sfere ale creației.

Moni știa foarte bine ce calități avea doamna Zoe, ce resurse pedagogice stăpâna și cum le folosea asupra noastră și nu intervenea decât foarte rar. Între cei doi se simțea o colaborare perfectă a cărei binefacere se răsfrângea asupra noastră, a studenților.

Zoe fusese o foarte bună actriță, ultima oară, dacă nu mă înșel angajată la Bulandra, mici dispute cu Clody Bertola, mă rog, cert este că toată energia creatoare a început să și-o canalizeze spre școală. Multe generații de actori au trecut prin mâna ei, a lor, și toți cei atinși de aripa diafană a creației actoricești îi vor pomeni.

De multe ori ne invitau la ei acasă. Moni locuia lângă Cișmigiu. Avea un apartament mic, cochet, plin de tablouri de mare preț. Ne-a mărturisit odată, că a fost nevoit să-și vândă două tablouri celebre ca să plece la Paris. Era o situație urgentă. Avea rude și prieteni la Paris.

Zoe stătea pe Magheru sub Aeroflot (astăzi nu mai știu ce e), apartament spațios, elegant, mobilat cu gust. Acolo ne-am întâlnit cu părintele Anania, pe vremea aceea părinte paroh la New-York. Jucasem la regie, la Alexandru Colpaci, piesa „Meșterul Manole” de scriitorul Valeriu Anania. Preafericitul văzuse spectacolul, Zoe ne-a înlesnit o întâlnire la ea acasă, și ceea ce a urmat, a fost o discuție despre mitologie, teologie, istorie și literatură. Tot acasă la doamna Zoe l-am întâlnit pe Nicolae Carandino. După premiera cu „Don Quijote”, ne-am adunat acasă pe Magheru și-am discutat. Carandino a început să se plimbe prin cameră, să ne vorbească despre Unamuno (care publicase un eseu despre monumentalitatea lui Cervantes și Don Quijote, despre spațiul hispanic și multe altele). Carandino era un personaj exploziv. Era măcinat de acest personaj emblematic și de discursul lui. Citisem despre Carandino, despre generația lui, generația de dinainte de război, și nu-mi venea a crede că-l aveam în fața ochilor.

Ce să mai spun despre Astaloș, diametral opus lui Carandino, care e adevărat, debuta, era tânăr, exuberant. A dat o petrecere de pomină. L-am întâlnit

mai târziu la Paris. După douăzeci de ani. Tot exuberant și tot cu chef s-a lăsat. Altă poveste, alte amintiri.

Zoe ne-a binecuvântat după licență și ne-a urat baftă. Pe unii binecuvântarea i-a atins, pe alții, nu. În teatru așa e. Sunt cu totul alte legi. Nu e ca în viață. M-am mai întâlnit cu doamna Zoe, după ani. În același apartament, pe aceeași stradă. Cu aceeași amabilitate, și aceeași dragoste am discutat. Anii au trecut, ne-am mai telefonat între timp, la un moment dat trebuia să monteze la Iași, (dacă nu mă-nșel un „Harap Alb”. N-a fost să fie. Cred că am reparat o greșală, sentimental vorbind, montând ceva mai târziu cu studenții mei un spectacol „Harap” în amintirea profesoarei mele). Un altfel de Harap....

Moni a avut o soartă îngrozitoare. După un atac cerebral, cu diferite complicații, a devenit amnezic și afazic. Cu o voință ieșită din comun, cu carnețelul în mână, a început să învețe din nou, a vorbi. Nu știu cu ce ocazie, nu-mi amintesc exact, când era bolnav, a venit în Iași. Voia să mă vadă. Stăteam pe Independenței, la etajul 9. A avut curajul să urce până la înălțimea aia, numai ca să mă vadă și să stea de vorbă cu mine. Cu carnețelul în mână, stătea cuminte într-un fotoliu și mă asculta. Nu l-am mai văzut. La puțin timp a murit.

Acești doi oameni mi-au modificat viața în bine, mi-au umplut sufletul cu cele mai frumoase lucruri și mintea cu visele cele mai îndrăznețe cu care mă mai hrănesc și acum. Sunt fericit că i-am întâlnit.

Povestea emoțiilor - fragment

Ruxandra BĂLĂIȚĂ

Capul vâjâie,... timpanele zvâcnesc în ritmul bătăilor pulsului,... aerul a devenit brusc insuficient,... stomacul a luat-o razna,... gura e complet uscată,... în fața ochilor e... CE E ASTA ? ...boală ?... insuficiență cardiacă ?...obișnuință ?... strategie mentală ?...lipsă de control ?...de conștientizare ?...cumva EMOȚIE ???

Capul plutește,... timpanele vibrează sensibil la atingerea adierii ușoare...aerul a devenit brusc proaspăt și parfumat,...stomacul trepidează de parca tot stolul de fluturi galbeni-albaștri și-ar fi făcut cuib pentru tot restul vieții lor acolo,...gura e inundată de un gust incredibil de plăcut, prin toți porii papilelor,...în fața ochilor e ... CE E ASTA? ...boală ? ...halucinație ? ...strategie mentală ? ...euforie ? ...conștientizare ? ...cumva EMOȚIE ???

...emoții...emoții...emoții...

...când ne îndrăgostim...când ne despărțim...cand avem un examen...cand avem o reușită ... când avem un eșec...când ne revedem cu cineva drag...când ne certăm cu cineva drag...când cumpărăm ceva frumos...cand suntem înșelați...când ni se face o surpriză minunată... când vedem un film sau un spectacol care ne impresionează...când ne urcăm pe scenă (dacă ne urcăm vreodată pe o scenă !)...de când intrăm pe scena vieții până când o părăsim, suntem însoțiți de emoții !O sumedenie de trăiri, de nuanțe, de sentimente, de reacții care ne iau prin surprindere, pe care, cel mai adesea nu ni le putem nici explica, nici controla. Emoțiile dau savoare și inedit vieții...din emoții se naște arta..

Teatrul este emoție...

Autorul dramatic a avut emoțiile sale.

Personajele se conturează și trăiesc în parcursul scenic prin emoțiile lor.

Actorul are emoții personale.

Regizorul, scenograful, maestrul de lumini și sunet au emoții personale diferite.

Fiecare om din public are emoții personale distincte.

Publicul primește emoțiile transmise de spectacol.

Ce facem cu atâtea emoții ?

Cum pot fi ele transpuse în act artistic teatral? Cu unitate de viziune, de stilistică artistică, de interpretare actoricească ?

Dacă la o reprezentație teatrală, în seara unei premiere, regizorul e în al nouălea cer pentru că i s-a născut cel de-al doilea fiu, actorul principal e disperat din cauza toxinfecției alimentare pe care o are cățelul personal – Rex-, al cărui tratament va costa o grămadă de bani, actrița principală tocmai și-a încheiat o criză de nervi într-o ceartă teribilă cu soacra, maestrul de lumini plutește cu gândul la ziua de mâine, când o va duce la altar pe aleasa inimii lui, maestrul de sunet tocmai si-a dus mama la spital cu salvarea, și încă nu știe diagnosticul, scenograful moare de plictiseală și se întreabă de ce-o mai fi trebuit să vină în seara asta, ca și așa nu mai poate schimba nimic la spectacolul ăsta, poate că unul dintre actorii cu rol secundar, fiind la început de carieră, are emoții cumplite pentru că e o familie de vecini care îl știu din copilărie în sală...bate gongul...ce se întâmplă cu toate aceste emoții?...se sting luminile în sală...se face liniște...publicul devine atent...așteaptă emoțiile de pe scenă...evident, ale personajelor și nu cele particulare, ale actorilor !

Ni s-a spus mereu, prin educație, să nu ne exprimăm emoțiile, mai ales în public, pentru că asta înseamnă imaturitate. Ni s-a spus permanent că omul este o ființă rațională. Și acum apar, deodată, niște oameni de știință care ne spun că omul este o ființă emoțională, ca oricare alta de pe acest Pământ. Pe cine să mai credem? Mai mult chiar, sunt specialiști care afirmă că relația pe care omul o are cu propriile sale emoții determină în cea mai mare măsură succesul său în orice domeniu de activitate !

Majoritatea specialiștilor care-și propun să consilieze oamenii asupra modului în care să-și dezvolte valențele ascunse încep prin a le propune acestora să intre în contact cu emoțiile lor. De ce este atât de important? Emoțiile noastre constituie factorii care ne influențează cel mai mult modul în care reacționăm, luăm decizii, ne raportăm la propriul sistem de valori și, nu în ultimul rând, comunicăm cu ceilalți. Astfel, dacă reușim să ne înțelegem și să ne controlăm emoțiile, putem funcționa la parametri maximi de creativitate, indiferent de context. Până nu demult emoțiile erau considerate ceva de care trebuie să scapi dacă vrei să nu ai neplăceri. Azi se știe că emoțiile pot fi educate și că beneficiile obținute în urma acestui proces sunt enorme. Putem folosi aceste informații în teatru ? Putem vorbi despre educarea inteligenței emoționale a actorului ?

Inteligența emoțională redefiniște imaginea despre lume și om. Azi știm că emoțiile sunt cele mai importante resurse ale omului și că felul cum este construit creierul uman îi permite acestuia mai întâi să iubească. Aceasta este emoția primordială cu care ne naștem. Apoi, prin experiență, dezvoltăm o mare varietate de emoții.

Redusă la esență, inteligența emoțională are trei componente: cunoașterea propriilor emoții, „gestionarea” acestora și înțelegerea și luarea în considerare a emoțiilor celorlalți.

Cum poate un actor, fără să-și cultive în special inteligența interpersonală, inteligența intrapersonală, inteligența kinestezică, să se apropie de interpretarea unor roluri ca Hamlet, Richard al III-lea, Oberon, Othello sau Lear ?

Presupunând că emoțiile sunt conștientizate în totalitate, în ciuda faptului că unele dintre ele spun despre noi lucruri pe care nu am vrea să le auzim, partea cea mai dificilă este să învățăm să le utilizăm în mod constructiv în vederea atingerii unui anumit scop. În acest proces este esențială înțelegerea faptului că orice emoție are atât o latură pozitivă, cât și una negativă, iar acest lucru este valabil și în cazul emoțiilor considerate în mod tradițional negative, așa cum ar fi mânia. Dacă latura negativă a mâniei este legată de faptul că îi îndepărtează pe cei din jur, tensionează corpul și afectează rațiunea, latura pozitivă privește funcția autoprotectoare pe care aceasta o are pentru individ, precum și capacitatea de a-l mobiliza la acțiune. Există, oare, vreo emoție fundamentală pe care un om, un actor, să nu o fi cunoscut prin experiență personală? Presupunem că nu. Dar cum poate să-și dezvolte actorul disciplina emoțională în așa fel, încât să-și poată elimina emoțiile personale negative în timpul creației actoricești și să facă loc doar emoției personajului (în 80% din cazuri vorbim despre emoții negative ale personajelor, deoarece acestea sunt dominante în teatru). Dacă actorul e mândru, iar personajul este speriat, diferența dintre cele 2 emoții fiind uriașă, cum se antrenează actorul pentru a întruchipa doar emoția personajului? Pentru că este esențial ca actorul să aibă o dominantă emoțională pozitivă în momentul creației pe scenă. Doar pe fondul emoțiilor pozitive de bucurie, entuziasm, pasiune, actorul este sensibil, receptiv și creator. Si așa începe drumul autocunoașterii și autodezvoltării în și prin teatru. Pentru că toată cunoașterea parcursă de către actor, transpusă în flux energetic emoțional este dăruită publicului, care pleacă mai bogat sufletește la terminarea spectacolului de teatru astfel abordat din punctul de vedere al creației actoricești.

Există, la ființa umană, două circuite hormonale, unul nociv, și altul pozitiv, care sunt în legătură directă cu tipul și nivelul de stres.

Când o persoană se află sub stres negativ (informații, evenimente traumatizante) hipotalamusul -centrul de comandă hormonal al creierului nostru- acționează asupra hipofizei care eliberează un hormon adrenocorticotrop (ACTH - nociv). Acest hormon stimulează (la periferie) glandele suprarenale și cortico-suprarenale care eliberează hormoni corticosteroidi (cortizon în mod special) care pun organismul în stare de apărare împotriva agresiunii, în general utilă omului, ajutându-l să se apere. Dar în același timp corticosteroidii, pătrunzând în circulația sanguină, ajung la cortex și atacă neuronii cerebrali ducând la uzura lor. Acesta este *circuitul hormonal nociv/negativ* (dăunător), care este prezent la 80% dintre personajele scenei.

Același ACTH poate avea și o acțiune benefică când este provocat direct de hipotalamus (deci nu prin hipofiză) și fără să treacă prin sistemul suprarenalelor. Stările de stres pozitive, interesul pentru activitatea depusă, atmosfera destinsă fac ca hipotalamusul să secrete un alt hormon ACTH 4-10 care favorizează buna funcționare a neuronilor, accelerând ciclul acetilcolinei. Cu cât acest ciclu este mai rapid, cu atât se produce un efect de trezire asupra cortexului prin provocarea unei desincronizări a undelor electroencefalografice care dovedesc sporirea activității funcționale a cortexului. Dacă o persoană are o viață stimulantă, interesantă, sau reușește să depășească cu bine dificultățile, reușitele ei determină creșterea cantității de hormon ACTH pozitiv care, la rândul lui, accelerează ciclul acetilcolinei, facilitându-se astfel interesul pentru diverse activități. Circuitul pozitiv este activat, fiind blocat astfel circuitul negativ al hipofizei. Acesta este *circuitul hormonal benefic/pozitiv*, care determină nivelul de creativitate, sensibilitate și inspirație artistică al actorului.

Poate, oare, actorul să-și folosească circuitul hormonal pozitiv în creația scenică a unui personaj cu dominantă de circuit hormonal negativ? Noi credem că da. Prin antrenament, prin autocunoaștere, prin înțelegere, prin dezvoltarea inteligenței emoționale. Actorul este supus, prin natura profesiei sale, la contactul permanent cu emoțiile negative ale personajelor, lucru care produce, cel mai adesea, o uzură emoțională ce se agravează în timp, o fragilitate psihologică ce devine vulnerabilitate. Astfel încât folosirea unui sistem de lucru ecologic din punct de vedere psihologic, bine conștientizat și aplicat are nu doar rol de protecție pentru

natura sensibilă a unui actor, ci chiar o funcție de stimulare și dezvoltare a intuiției și creativității actorului.

Cunoașterea emoțiilor și înțelegerea sistemului de ghidaj emoțional oferă posibilitatea atingerii nivelelor cele mai înalte de performanță în creația artistică, asigurând totodată echilibrul personal al actorului. Astfel, emoțiile își recapătă funcția primordială în teatru, și deschidem poarta către catharsis.

O poveste de iubire

Raluca BUJOREANU

A fost odată, ca niciodată....o serie de absolvenți ai Universității de Arte „George Enescu” din Iași, Departamentul Teatru, Specializarea Arta actorului mânăitor de păpuși și marionete care au beneficiat de o bursă de practică artistică la Institutul Internațional de Marionete din Praga. În perioada februarie-decembrie 2001, ei au participat ca reprezentanți ai celor două instituții la mai multe festivaluri internaționale de specialitate: Festivalul Internațional de Artă Păpușărească - Praga, Cehia, Festivalul Internațional de Păpuși - Ostrava, Cehia, Festivalul Internațional de Păpuși - Tolosa, Spania, Festivalul Internațional de Păpuși - Alicante, Spania. În afară de experiența practică și teoretică pe care au acumulat-o într-un timp extrem de scurt, ei au o înțeles o dată în plus că arta păpușărească oferă o multitudine de posibilități de exprimare. Dar nu doar atât!

În cadrul întâlnirilor internaționale ale păpușarilor, ei au mai înțeles că ideea de a crea un spectacol păpușăresc cu foarte puțini actori mânăitori, din resurse proprii (autofinanțare sau sponsorizare) nu e doar una din „teoriile” pe care și le-au însușit în cei patru ani de inițiere în arta actorului păpușar, ci e chiar o realitate. Spre surprinderea lor, trupele de păpușari care participau la festivalurile amintite erau formate din doi, trei, cel mult, patru actori mânăitori. Singuri se ocupau de tot ce presupunea crearea și promovarea spectacolelor lor.

O parte dintre cei care participau la stagiul praghez de „perfecționare” au analizat avantajele și dezavantajele creării unei trupe particulare și, în foarte scurt timp, s-au decis că formula în care se practică păpușăria în Occident se potrivea cu idealul lor de a-și crea un cadru propriu de exprimare în stil păpușăresc. Așa că, s-au întors în țară și au început demersurile de concretizare a visului lor. Cam acesta a fost contextul în care a apărut ideea de a înființa Compania de Teatru Synchronet. Noi, subsemnata, Mirela Drăguș, Ciprian Huțanu și Ion Iurcu re-descoperisem o altă alternativă, un alt mod de „a face” teatru. De aceea, nici denumirea companiei noastre nu a fost aleasă la întâmplare. Prin numele Synchronet am dorit să „anunțăm” stilul în care vom practica arta teatrului de animație: spectacole în care elementul-cuvânt să aibă o pondere cât mai mică; să fie înlocuit și compensat de elemente ale

limbajului muzical și ale limbajului plastic. Cu alte cuvinte, poveștile noastre scenice urmau a fi „spuse” pe baza elementelor de limbaj nonverbal și prin animație scenică.

Odată ce am stabilit formula și stilul în care ne vom crea propriile spectacole, ne-am gândit ca „a venit momentul” în care am putea reprezenta una din „teoriile” noastre asupra vieții și a comportamentului uman: „orice Vrăjitoare a fost cândva o Zână pe care un Făt Frumos a părăsit-o pentru altă Zână” sau „în orice Zmeu există un Făt Frumos”.

Cu toate că de cele mai multe ori ne amuzam gândindu-ne la situațiile în care o Zână se transformă în Vrăjitoare sau un Zmeu în Făt Frumos, ideile presupunea o scurtă reflecție asupra comportamentului uman. Așa că, ne-am hotărât să ne exprimăm propria viziune asupra ultimei problematici umane general valabile și am creat scenariul unei povești de dragoste în care Făt - Frumos, Ileana Cosânzeana și Zmeul făceau parte „din lumea celor care nu cuvântă”.

Iată scenariul:

O POVESTE DE IUBIRE (Scenariu)

personaje : Luna, Steluțele, Făt- Frumos, Ileana Cosânzeana, Zmeul, Albinuța, Uriașul, Vrăjitoarea, Paianjenii, Paznicii

(După cum se va observa și din lectura scenariului, în povestea noastră scenică trebuie să se regăsească o serie de mituri și obiceiuri populare: mitul creației divine, mitul potrivit căruia fiecare om are o stea a destinului său; obiceiuri de nuntă și dansuri populare.

În ceea ce privește acțiunea, putem spune că, după declanșarea conflictului – răpirea Ilenei Cosânzene de către Zmeu - ea urmează să se desfășoare după schema unui basm. Făt-Frumos pleacă în căutarea iubitei.

Conform esteticii basmelor, și eroul nostru parcurge un drum al inițierii. În căutările și încercările sale de a o găsi pe Ileana Cosânzeana, eroul trece prin trei încercări, se întâlnește cu trei personaje fantastice de la care obține o formulă magică și două obiecte cu puteri miraculoase pe care le va utiliza în lupta cu Zmeul. Chiar și bătălia dintre cei doi eroi se va desfășura în trei etape: luptă corp la corp, luptă cu săbii și luptă cu buzdugane.

În spectacol, muzica va sublinia acțiunea personajelor; cu excepția onomatopeelor, cuvântul este exclus.

Spectacolul se poate desfășura în cadrul clasic al scenei pentru păpuși sau în orice alt spațiu bine delimitat din punct de vedere scenic și tehnic).

Scena I:

- În cadrul scenic intră Luna (Demiurgul). După ea apar și câteva steluțe. Luna transformă două dintre steluțe într-un motan și într-o pisică și le trimite pe pământ; (prin jocul de început al Lunii și al celor două pisici se va face trimitere la Mitul Creației).

Scena II:

- Cele două pisici sunt Făt - Frumos și Ileana Cosânzeana; ei se descoperă reciproc, se îndrăgostesc unul de celălalt. Motanul Făt Frumos îi oferă Pisicuței Ileana Cosânzeana inelul căsătoriei;
- În scenă, intră din nou Luna și Steluțele, care organizează și oficiază căsătoria pisicuțelor:
 - Luna – Creatorul, Preotul care îi căsătorește pe cei doi motănei îndrăgostiți, iar Steluțele se metamorfozează în Vornice. Ceremonia se termină cu o horă tradițională;
 - La finalul petrecerii, Luna și Steluțele se retrag, lăsându-i pe cei doi însurăței singuri.

Scena III:

- În timp ce îndrăgostiții stau îmbrățișați și visători, în scenă, apare Zmeul; (mai întâi, apar doar ochii săi firoși, apoi, o dată cu apropierea de cele două pisici, i se va desluși și corpul în întregime. Zmeu va fi reprezentat de un câine și, în multe momente ale spectacolului, se va pune accent pe latura lui sensibilă);
- Zmeul o vede pe Ileana Cosânzeana, se îndrăgostește de ea „la prima vedere” (de evidențiat aceasta doar din mișcarea ochilor); o răpește.

Scena IV:

- Motanul se dezmeticește, constată că i-a dispărut iubita și începe să o caute;
- În scenă intră Luna și Steluțele; Motanul le povestește ce s-a întâmplat;
- Sensibilizată de drama lui, Luna îi oferă o sabie și îl învață ce trebuie să facă pentru a-și recâștiga iubita;
- Motanul refuză în două rânduri sabia, lăsând să se înțeleagă că va face totul prin metode „moderne”; (începe să se antreneze cu o halteră pe care, în scurt

timp, nu o mai poate urni; intră în scenă cu o motocicletă și o pușcă, însă vehiculul se dezmembrează iar pușca se descarcă în aer);

- În cele din urmă acceptă metodele „tradiționale”, ia sabia de la Lună și pleacă în căutarea Pisicii;

Scena V:

- Se prezintă publicului drumul Motanului Făt - Frumos;
- În căutarea iubitei sale se întâlnește cu Albinuța pe care o salvează din capcana unor Păianjeni; Motanul Făt - Frumos primește drept răsplată de la regina albinelor o „formulă magică” prin care se poate transforma în albină - „se dă de trei ori peste cap”;
- Motanul își urmează drumul mai departe

Scena VI:

- Este înfățișat tărâmul Zmeului și locul unde o duce pe Ileana Cosânzeana;
- Zmeul încearcă să o convingă că el de fapt chiar o iubește însă Ileana Cosânzeana îl ignoră;
- Enervat, Zmeul o închide într-o temniță.

Scena VII:

- Motanul își continuă drumul. Îl întâlnește pe Uriaș. Acesta „plânge de se cutremură” pământul din cauza unei așchii care i-a intrat în ochi. Motanul îl ajută să o scoată;
- Bucuros pentru că vede din nou și pentru că nu mai are dureri, Uriașul îi oferă în dar buzduganul său. Motanul pleacă mai departe.

Scena VIII:

- Tărâmul Zmeului: Zmeul încearcă din nou să o convingă pe Ileana Cosânzeana de dragostea sa: îi oferă o florică, apoi o floare mai mare și, în final, un buchet imens de flori, dar ea le refuză pe toate;
- Enervat din nou, Zmeul o aruncă iar după gratii și înghite cheia de la lacăt. Apoi iese din scenă.

Scena IX:

- Tărâmul Vrăjitoarei: Obosit de atâta drum Motanul adoarme;
- Apare Vrăjitoarea care plecase să-și caute ceva de mâncare; îl vede pe motan, îl urcă pe mătura zburătoare și îl duce la ea acasă pentru a-l servi la cină. Ajunge la ea acasă pregătește ceaiul și toate ingredientele;

- Motanul se trezește la timp, se preface că nu înțelege cum ar trebui să se așeze în ceaun și îi cere Vrăjitoarei să îi se arate. Vrăjitoarea e păcălită și aruncată în ceaun;
- Motanul Făt Frumos „încalecă” pe mătura Vrăjitoarei și își continuă drumul.

Scena X:

- Motanul ajunge pe tărâmul Zmeului;
- Luptă și îi învinge mai întâi pe Paznicii palatului (niște păsări uriașe), apoi găsește locul în care Zmeul o ținea captivă pe Cosânzeana;
- Încearcă să o elibereze și să fugă cu ea, dar gratiile nu pot fi desfăcute. Motanul încearcă din nou, dar totul e în zadar. Se aud urletele zmeului.

Scena XI:

- Intră Zmeul;
- Cei doi rivali se luptă: mai întâi în trântă, apoi în săbii, apoi în buzdugane. Nu învinge nimeni;
- Motanul se dă de trei ori peste cap, se transformă în albină; îl înțeapă pe Zmeu care se „umflă” până „pocnește” și, astfel, apare cheia pe care o înghițise Zmeul;
- Motanul ia cheia și o eliberează pe Pistică;
- Cei doi părăsesc Tărâmul Zmeului și ajung „acasa”.

Scena XII:

- În scenă, intră Luna și cu Steluțele –Vorniceii;
- Cei doi povestesc ce s-a întâmplat; dansează aceeași horă de la început și, la un moment dat Luna îi transformă din nou în stele și îi așază pe Cer.
- Final.

Deci, realizarea scenariului ***O poveste de iubire*** a reprezentat a doua etapă a procesului de creare a spectacolului cu același titlu.

În a treia etapă a demersului nostru creator am stabilit muzica pentru fiecare fragment regizoral. După cum s-a văzut și din scenariu, intenția noastră era să creăm un spectacol de pantomimă cu păpuși. Această intenție presupunea ca singurele elemente sonore vocale să rămână onomatopeele. Așa că, era absolut necesar să găsim o serie de elemente sonore instrumentale care să sublinieze, să accentueze,

să marcheze cât mai sugestiv stările, situațiile și gesturile personajelor, întreaga acțiune a spectacolului.

Din muzica populară instrumentală am ales câteva melodii și câteva fragmente muzicale pe care le-am prelucrat cu un program și, bineînțeles, cu ajutorul lui Mihai Huțanu, specialist în tehnica respectivă. Astfel, o serie de melodii populare au devenit „textul” spectacolului nostru, accentele și nuanțele interpretării noastre. Subliniem că, în ciuda faptului că, spectacolul ***O poveste de iubire*** urma să fie o pantomimă cu păpuși, „lecturile la masă” nu au lipsit.

În această etapă, ascultând și „memorând” muzica spectacolului, am stabilit, în mare, mișcarea scenică a personajelor. „Lecturile la masă” nu au fost pentru noi simple audiții. Pentru a reuși ceea ce ne-am propus, muzica trebuia învățată, așa cum ne place nouă să spunem, pe de rost. Fiecare accent muzical trebuia să se suprapună sau să coincidă cu anumite mișcări tehnice sau cu gestualitatea păpușilor – personaje. Știam foarte bine că un accent pierdut ar fi putut aduce incoerență discursului nostru scenic. Din momentul în care am început să „visăm” muzica spectacolului am intrat în atelierul de construcție.

Facem o mică paranteză și amintim că, din păcate, de cele mai multe ori, în atelierul de construcție a elementelor de scenografie, intră doar doi membrii ai echipei care lucrează la crearea unui spectacol păpușăresc. Foarte puțini actori mânuitori participă la construirea efectivă a obiectelor pe care le vor anima în spectacol. Subliniem că, în cazul în care regizorul și, bineînțeles, scenograful care nu sunt actori păpușari, care nu cunosc detaliile pe care le presupune păpușăria, pot crea o păpușă „frumoasă”, „corespunzătoare” schițelor scenografice însă „incapabilă” să realizeze o mișcare, un gest, o atitudine la care actorul mânuitor „s-a gândit” dar nu a cerut să fie creat și un sistem potrivit. A nu se înțelege că neimplicarea actorilor mânuitori în construirea păpușilor are ca rezultată directă nefuncționalitatea elementelor scenografice. Am dorit să subliniem acest amănunt de ordin tehnic pentru că, de foarte multe ori, în cazul în care un actor mânuitor nu știe să sugereze o acțiune scenică a personajului său cu păpușa, spune că vina este doar a scenografului. Noi știm că nu e chiar așa! În orice caz, pentru a evita astfel de situații, actorul mânuitor are „obligația profesională”, dacă se poate spune așa, să participe la crearea principalului său mijloc de comunicare teatrală. Revenim la prezentarea etapei de creare a elementelor de limbaj plastic prin care am putut concretiza în imagini scenice povestea noastră de iubire.

În timp ce noi lucram la finisarea elementelor de limbaj muzical, scenograful Gavril Constantin Siriteanu, cel de-al cincilea membru al echipei noastre, concepușe schițele pentru păpuși, elemente de recuzită și decor. Așa că după ce am terminat „lecturile la masă” am început construirea scenografiei. Personajele urmau să apară ca păpuși realizate în mod special din burete și mănuși: păpuși pe mână și bilă, obiecte animate prin intermediul unui wayang, mască pe cap, elemente antropomorfe supradimensionate care se compun și se descompun la vedere. Toate păpușile, mai puțin cele care reprezentau Steluțele și Paianjenii, care urmau să fie animate de un singur actor mânuitor, erau sisteme de mână deschise (capetele nu erau prinse de „trunchiul” păpușii). Am considerat un sistem deschis oferă mult mai multă flexibilitate și expresivitate jocului scenic al personajelor păpuși.

Singurele elemente de decor propriu-zis au fost **drumul** și **închisoarea**. Ele au fost create din elastic. Celelalte spații și situații le sugeram din felul în care personajul păpușă „utiliza” recuzita în timpul jocului. Efectele luminii black-light urma să ne „ajute”, mai precis, să sublinieze metamorfozările scenice ale tuturor elementelor de scenografie. Dar lumina ultravioletă nu urma să fie folosită decât în scenele în care acțiunea se desfășura în spații „fantastice” (Împărăția Zmeului, Cerul). În rest, pentru scenele cu Păianjenii care o capturează pe Albinuță, în scenele cu Vrăjitoarea urma să predomine lumina roșie. În celelalte scene, acțiunea scenică urma să fie subliniată și de o lumină albastră.

După ce am stabilit și aceste elemente de limbaj teatral, am început repetițiile, Teoretic, fiecare dintre noi știa cea are de făcut în scenă. Așa că, în patru săptămâni spectacolul a fost gata. Însă, în timpul spectacolului, când nu eram „în scenă”, trebuia să schimbăm păpușile, să facem lumini, să dăm recuzită în scenă etc. Totul trebuia făcut cu mare precizie și, mai ales, pe accent muzical. Timp de 55 de minute nu aveam o secundă în care să ne permitem să ne gândim la „altceva” decât la ceea ce se întâmpla în scenă și în spatele ei. Toată atenția, toată concentrarea trebuia să fie pe ceea ce urma să se întâmple. Recunoaștem că și azi, după cinci ani de la prima reprezentație, există în fiecare dintre noi, un moment de „panică”, în care, ni se pare, că nu știm ce urmează. Însă panica nu apare din faptul că nu am ști ce urmează, ci din „spaima” că s-ar putea să pierdem accentul pe care trebuie să intre un personaj sau pe care trebuie să facem o mișcare tehnică. O asemenea situație ne-ar putea strica jocul.

Premiera a avut loc în aprilie 2002. Prin jocul nostru păpușăresc, prin spectacolul **O poveste de iubire** credem că am reușit să spunem publicului spectator, indiferent de vârsta sau naționalitatea acestuia, că iubirea e un sentiment care umanizează și așa-zisele „personaje negative”: atât pe cele din povești, cât și pe cele din povești. Depinde doar din ce perspectivă vrei să le privești!

Dincolo de poveste

Adriana TEODORESCU

Dincolo de poveste este teatrul. Teatrul de păpuși. Pentru o clipă (și știm bine că într-o poveste timpul se măsoară altfel), magia păpușilor ne călăuzește prin(tre) povești. Când am primit (cu bucurie, recunosc) propunerea de a scrie despre poveștile teatrului și teatrul poveștilor, m-am speriat de vastitatea subiectului. Dar memoria afectivă m-a salvat, readucându-mi în minte fragmente (aparent) dispartate de poveste, de teatru, de magie. Și mi-am dat seama că suntem într-o interdependență cu poveștile tot timpul.

Povestea e narațiune, e imaginație, e artă, e cultură. Constantin Noica spunea că singura sursă certă de bucurie permanentă, fără a depinde de alții, este cultura. Iar cultura este o înșiruire de povești de tot felul: mitice, matematice, filosofice, religioase... Și toate acestea sunt povestite teatral de-a lungul timpului. Dar parca cea mai potrivită formă, perpetuată pâna astăzi, este cea a artei animației. Pentru că imaginația și posibilitățile de exprimare nu au limite.

Și cine poate povesti mai frumos decât păpușa, simbol al metalimbajului teatral? Pentru că acest metalimbaj al alegoriei teatrale este un cod universal, descifrat de păpușă. Iar implicațiile ontice și filosofice sunt mai adânci decât știm noi...

Actorul păpușar sau marionetist este încărcat cu forța de sugestie a păpușii, a obiectului animat. Serghei Obrazțov, unul dintre cei mai importanți promotori ai mișcării de animație din Rusia, creator de școală și stil, spune că *teatrul de păpuși începe acolo unde se sfârșesc posibilitățile actorului*. Pentru că limitele fizicalității corpului pot fi depășite numai prin transferul emoțiilor în obiectul animat. Acestea, preluate de păpușă, se canalizează către spectator, transformându-se în catharsis. Păpușa este însuflețită și încărcată de putere prin transfer de energie. Nu e cea mai frumoasă poveste? Ca un Pygmalion, păpușarul transcende împreună cu păpușa sa spațiul sacru al poveștii spectacolului. Păpușa este formă teatrală superioară. Este teatru total.

Și Maurice Maeterlink, poet al teatrului, depășește dimensiunea carnală a actorului împingând actul de reprezentare până la a substitui păpușa mânuitorului. Dar lucrurile se pot inversa, ca la Tadeusz Kantor, unde păpușarul devine chiar

surogat al păpușii, și la Eugene Ionesco, unde actorul este redus la stadiul de marionetă.

Predecesor al lui Kantor, Edward Craig privește relația actor – marionetă din punct de vedere al sacralității, invocând *frumusețea de moarte* a marionetelor neînsuflețite. Desprinsă dintr-o poveste, supramarioneta sa facilitează întrepătrunderea între mișcare și imobilitate; corpul actorului devine sistem de pârghii pus în slujba mecanismului spectacolului. Coexistența actor – păpușă determină limbajul teatral metaforic.

După Henryk Jurkowsky, actorul se dedublează în timpul actului teatral, trupul său devenind suport logistic al păpușii. Gestul său este asumat de păpușă care, pe nesimțite, conduce parcă acțiunea și mâna actorului.

Oare de ce ne plac cel mai mult poveștile spuse de teatrul de păpuși? Poate pentru că astfel omul își exercită astfel tendința divină de *a crea*. Creați fiind după chipul și asemănarea demiurgului, există și în noi dorința de a crea și a spune povești. De aceea recreem lumea prin teatru.

Și astfel începe povestea...

Un eseu despre atitudinea față de creație

Ioana BUJOREANU

Doresc să precizez de la bun început că eu însămi mă consider rodul unei creații: al lui Dumnezeu, al părinților și a diverselor contexte umane și sociale prin care am trecut. Relația cu divinitatea, cu originile și cu circumstanțele constituie pentru mine punctul de pornire în abordarea atitudinii față de creație pe care o concep ca pe un act de recunoaștere și de modelare a sinelui.

Consider că în destinul meu atitudinea față de creație a fost modelată și este modelată continuu de *vârstele* prin care am trecut și prin care trec.

Nu fără o anumită nostalgie lucidă, trebuie să accept că momentul de maximă expansiune a fost copilăria. Jocurile, eforturile de a le inventa și de a mă implica în ele, rămân un spațiu referențial pentru fațetele creației: imaginație, fanatism ingenuu și o necondiționată libertate în a gândi și a construi universuri a căror unică logică o pun pe seama legăturilor inexplicabile cu Divinitatea. Fără interdicții, cu rezolvări imprevizibile și tulburătoare, fără contexte disturbatorii, jocurile copilăriei rămân stadiul pur al creației ca atare.

Confuză și aproape haotică creația s-a estompat în perioada adolescenței. Relația cu părinții, redimensionarea legăturilor cu lumea, eforturile, mai mult sau mai puțin deliberate, de acumulare mi-au distorsionat starea inițială de creație.

Inventivitatea și imaginația au lăsat locul unor acumulări dinamice care-mi aminteau vag de acea prospețime a cunoașterii pe care o implică creativitatea. Lecturile, filmele, spectacolele de teatru, audițiile muzicale au fost reperele minime prin care am avut acces la creația **altora**. Uneori pe cont propriu, alteori ajutată și îndrumată am trecut de la faza de creație individuală, aproape inconștientă, la cea de **înțelegere** a creației. Acesta a fost momentul în care am înțeles că actul creațional nu înseamnă numai imaginație și joc ci presupune studiu, elaborare și puterea de a-ți domina sinele până la a-l face cu adevărat expresiv în manifestările sale. Pentru mine creația s-a mutat astfel în zona artisticului.

Ce se întâmplă atunci când totul pare problematic, amalgamat și când răspunsurile noastre par să ne dispară sub pași? Arătăm. Eu am ales să învăț să descopăr lumea creatorului în teatru. Să pun din frenezia și efervescenta sufletului meu a mia parte din energiile creatoare ce se desfășoară într-un spectacol.

Teatrul pentru mine o oglindă, o reflexie a tuturor întrebărilor noastre, o încercare de a le răspunde. Teatrul ia naștere prin punerea în scenă a diferenței. Actorul împinge omul la uitarea de sine și dedublare, ca urmare a unei dezlănțuirii; actorul pleacă de la concret și ajunge apoi la abstract, la atitudinea unui prototip ideal - ce iluminează concretul – dar nu se reduce la el ci crează un dialog. De ce e nevoie de dialog? Pentru că unul pune întrebările iar celălalt răspunde.

Creativitatea, cuvânt ce își are originea în latinescul *creare* ce înseamnă *a zămisli, a făuri, a crea, a naște*, definește un proces, un act dinamic care se dezvoltă, se desăvârșește și cuprinde atât originea cât și scopul.

Povestea unui spectacol începe cu mult timp înainte întâlnirii efective între regizor și scenograf, regizor și actori, între creatorii spectacolului. Întâlniri febrile, căutări, răspunsuri și nelămuriri frământă sufletul și spiritul aceluia care vor da o formă unor idei, îmbrăcându-le în umbre și lumini, sunete și linii de mișcare, toate rotindu-se în jurul unui ax: un gând încărcat cu emoție, rostit răspicat de actor, un gând precis adus în fața tuturor.

Spectacolul acceptă prin distanțare ceea ce poate altfel nu am fi gata să suportăm. Arătăm valorile sau nonvalorile care se accentuează și se adâncesc în inima ființelor și a societății.

Pornind de la un text, se naște un întreg univers. Se conturează imaginea unor lumi care se întrepătrund, culori, imagini, flash-uri, fraze muzicale, gânduri, trăiri intense. Dintr-un haos, mișcări frenetice și fără rost, încet, prin lungi discuții, căutări, zbuciumări se desprind pe rând idei ce prind cheag și ni se înfățișează într-un **tot** viu, cu suflet și emoție, suferințe, bucurii. Din fărâme construiești un personaj, din fragmente, petice croim costumul care va dansa pe muzica ce sprijină sau aduce fiorul simplelor trăiri. **Operă de artă vie** – *actorul* definește spațiul scenic. Prin el devenim părtașii unei creații.

Dar până acolo un drum anevoios, parcurs de toți, te aduce în pragul unei nebanuite renunțări, abandonări de teamă unui eșec, a unei neînțelegeri, a unui moment în care lașitatea ar vrea să ne cuprindă.

Pentru a-i oferi creatorului efervescenta timpului e imperios ca *altcineva*, însetat de artă, în cazul nostru - de teatru, să pună ordine, să-i stabilească prioritățile, să-i spulbere neliniștea incidentelor care l-ar îndepărta de la drumul său. Acel cineva, cu o pasiune nemărginită pornește la drum, luptând cu formele rigide și

alunecoase, transformându-le în răspunsuri sau piloni de sprijin în actul creator. Acel cineva m-am hotărât să fiu **eu**.

Întreg arsenalul ascuns după fundaluri, cortinete sau chiar în scena liberă preia suflul și frenezia creatorului–regizor căruia îi răspund, oferindu-i siguranță, certitudini. Pornind la drum cu toții, creatorii, secondanți de cei ce le ștreg sau le adâncesc tristețile și temerile, acele umbre vii din spatele paravanelor, urmăresc să prindă flacăra, momentul ce îți oferă satisfacția sublimă.

Prin gesturi repetate, ce par a nu avea vre-un sens, o logică, prin trăiri simulate, în umbra unui reflector sau sprijinit în spațiu de decor, actorul dă formă și viață unui tipar prestabilit.

E liniște. Însă din întuneric se desprinde o frază muzicală, un scârțâit sonor, un gong prelung, o pată de lumină și o explozie fierbinte: se încearcă o dată, încă o dată, cu tristeți și reproșuri spuse doar în gând, cu încurajări și bucurii nemăsurate. De la capăt, curajos, actorul încarcă spațiul și își strigă bucuria sau dorința. Se conturează și se îmbină, prind viață, se formează acea fâșie decupată din ceea ce știm și trăim cu toții, numai că de această dată e spus altfel. Așa cum o vede regizorul.

Procesul e continuu, nu poți spune că ai lăsat acolo, pe scenă, în culise chinurile. Te urmăresc, și, treptat, înveți să le stăpânești. Sufletul creatorului poartă în el lumea, gândul, și iubirea, le poartă, le răstoarnă până găsește formă cea mai potrivită s-o redea. În spațiul gol al scenei, actorul imprimă forma trăirilor personajelor. Scenograful oferă un lăcaș acestor trăiri, decupând spațiul scenic prin decor, turnând costumele pe trupul exaltat al actorilor. Lumina rupe întunericul și, călăuzită de regizor, desenează ușor traiectoria mișcărilor, fixează scurt și hotărât momentul întâlnirii cu frază muzicală. Cu calm și cu emoție, notițele exacte oferă la rece parcursul, povestea a tot ce se va întâmpla.

O pauză mult prea lungă, un moment de liniște și totul se reia de la capăt. O dată, încă o dată și încă o dată. De fiecare dată crezi că nu e totul gata, însă prin repetare, fără să știi povestea lasă urme clare. Există în toți. Prin exersări și reluări obsesive se naște un spectacol. Un gând ascuns într-un text, povestit de un regizor și de un scenograf, actorul trăiește în ritm de muzică și game de culori alături de spectator o poveste, poate aceeași, însă așa cum n-a mai spus-o nimeni.

În tot acest iureș **eu** stau cuminte și pun pe foi povestea, gândurile, emoțiile regizorului, impun un ritm, înșir momentele din scenă, *descopăr ordinea*. Preiau

controlul celor din umbră, și însuflețindu-ne de bucuria jocului din scenă, trasăm cuminți și calmi, frânturi din ce-o să fie, ne pregătim în liniște. Cu precizia unui ceasornicar întorc roțile acestui vis, numit spectacol și ca să fac față trebuie să trăiesc la unison cu actorii, să intri cu ei în joc, să-l simt înaintea spectatorului. Cu toate astea trebuie să fiu lucidă și detașată, să mă asigur ca totul merge așa cum s-a stabilit.

E seară, cortina-i coborâtă, podarul liniștit pune în mișcare scheletul decorului. E agitație, se strigă, totul pare pierdut, nu îți mai găsești calmul. Se aude gongul. A început, nimic nu se mai poate schimba. Pornim la drum emoționați, însuflețiți. Acorduri muzicale, ne amintesc precis momentul. Se simt emoții în glas, dar pe parcurs tonul revine la normal. Fiecare știe exact *ce, când și cum* trebuie făcut. Respiri adânc și totul s-a sfârșit. Se lasă întunericul pe scenă, cortina rupe și oprește ritmul frenetic.

Neliniștită și totuși fericită mă plimb pe scena goală, reamintindu-mi o frază a unui personaj, privirea unui actor, parfumul scenei, imagini întipărite în suflet. Mi se pare că totul a fost un vis, însă oboseală mă asigură că nu-i așa.

III. STUDII

Destine tragice în opera Lui Sofocle: Oedip și Antigona

Mirela CIOABĂ

I. OEDIP – EROU TRAGIC

1. OEDIP ȘI INFIRMITATEA

„Cine este cel care deși cu două picioare, are totuși și trei și patru ?“⁵⁴ O ghicitoare întrucâtva naivă care planează asupra cetății elene Teba ca un coșmar. Pentru neputința de a-i afla tâlcul, în fiecare zi un om nevinovat este devorat de monstruosul Sfinx. Dar culmea ironiei, tâlcul este: omul! „Cunoaște-te pe tine însuși“ este parcă avertismentul zeflemitor conținut în răspunsul la ghicitoarea Sfinxului, adresat muritorului de rând incapabil încă să coboare privirea neajutorată de la cer asupra lui însuși. Sfinxul, această creatură hieratică, croită parcă la răspântia dintre zeu și om, dintre bărbat și femeie, dintre pasăre și animal, este păzitorul tainelor și al enigmelor menite să-i smintească pe muritori. Dar tot el, sau ea, a fost ales de atotștiutorii zei olimpici ca să *stârneasă* în rătăcitorul și deja nefericitul Oedip deschiderea întru cunoaștere, ca mărturie a splendorii perniciosului dar primit de oameni de la zei, rațiunea. Ecuația în care este pusă mai apoi existența lui Oedip va duce la trista constatare că rațiunea umană poate funcționa uneori după tipicul unui exercițiu impus, fără strălucire și har. Departe de a fi înzestrat de către zei cu darul dezlegării enigmelor, el singurul, Oedip reușește să răspundă la întrebarea „celui care sugrumă“ cum era numit Sfinxul.

„Înțelepciunea, cunoașterea comună s-a născut din empiric, din observarea și comentarea fenomenelor aflate sub principiul naturalist“⁵⁵. Prințul Corintului și mai apoi bazileul Tebei își trage numele de *Picior umflat* de la beteșugul dobândit în urma încercării de a fi ucis în fragedă pruncie de către regalii săi părinți, Laios și Iocasta. Cristophe Cusset, în studiul său, *Tragedia greacă*, amintește că una din metodele de individualizare a personajului este însuși numele pe care-l poartă. O simplă cicatrice, după care va fi mai apoi recunoscut de cel căruia îi fusese încredințat spre a fi ucis,

⁵⁴ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 435.

⁵⁵ Marin Marian, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*, Ed. Minerva, București, 1995, p. 15

nu ar fi fost suficientă pentru a face ca de aici să i se tragă numele mai sus pomenit. Cicatricea este posibil să fi ascuns o infirmitate de care nu se pomenește din varii motive. Una ar fi aceea că, deși vizibilă, nu era atât de pregnantă încât să dea naștere la cleveteli pe seama aspectului său fizic. Pe de altă parte poziția socială a lui Oedip – regalitatea - nu permitea comentarii asupra defectelor de ordin fizic. În viziunea noastră deci, Oedip este atins de o ușoară infirmitate, care face ca mersul său să fie *altcumva* decât al unui om normal.

În genere, eroul clasic este din naștere perfect din punct de vedere fizic, dar nu și infailibil. Zeii hotărăsc momentul în care armonia fizică se năruie urmând ca echilibrul să fie restabilit tot de către ei prin excelența altor virtuți. Rămânând în cadrul mitului oedipian, ne putem aminti de Tirezias, a cărui cecitate este compensată de darul profeției.

„Beteșugul“ lui Oedip, dacă vrem să-l numim astfel, este temeiul dibăciei – cum însuși o numește – de a afla răspunsul la întrebarea Sfinxului.

La întâlnirea cu acesta, Oedip este la capătul unui lung și obositor drum, drum care, datorită dificultății de a se deplasa a acestuia, îi va fi oferit lui Oedip prilej de meditație asupra mersului în sine, prilej de observație asupra mersului oamenilor din preajmă și de ce nu? a pregătirii involuntare pentru răspunsul la întrebarea care nu-i fusese încă pusă. Așadar, Oedip ni se dezvăluie dintru-nceput ca fiind „o trestie cugetătoare“⁵⁶ prin excelență.

Nu dintr-un somn senin voi m-ați trezit. O, nu!

Că mult am plâns, să știți, și gându-mi plin de griji

Pe multe căi a pribegit...⁵⁷.

Infirmitatea lui Oedip nu este, prin urmare, doar o „zorzoană“ spectacologică, ea este o necesitate pentru personajul nostru, a cărui traiectorie existențială urmează îndeaproape traiectoria devenirii spiritului.

Ea semnifică în plan imagistic nedesăvârșirea funciară a omenescului căci „nimeni nu cere eroului o interioritate complicată, irezolvabilă, ci una care se poate ignora oricând în favoarea exteriorității, a spectacolului“⁵⁸.

⁵⁶ Blaise Pascal, *Cugetări*, Editura Științifică, trad. George Iancu Ghidu, București 1992, p. 135.

⁵⁷ Sofocle, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București 1969, p. 267.

⁵⁸ Ștefan Borbely, *De la Heracles la Eulenspiegel*, Ed. Dacia, Cluj 2001, p. 16.

2. Oedip și paradigma Tirezias

Infirmitatea pe care i-o atribuim lui Oedip nu rămâne singulară, riscând astfel să-și piardă din semnificație, ci este completată și potențată chiar, de o alta și mai cumplită la care ajunge prin automutilare. Dacă în primul caz Oedip a fost mutilat de proprii părinți, așadar fără consultarea voinței lui, în al doilea intervine propria voință. Spre a înțelege gestul lui Oedip, acela de a-și scoate ochii, credem că e necesar a înțelege mai întâi de ce, în disperarea de a constata că este totuși ucigașul tatălui său și un incestuos, nu se sinucide precum Iocasta, aflată într-o situație la fel de disperată. Sinuciderea ca fapt în sine este în genere admis că se săvârșește din dezechilibru mintal, din fanatism religios, din dragoste, din vanitate, din sațietate de viață sau din graba de a ajunge în lumea de dincolo.

Niciuna din aceste posibilități nu poate constitui un temei suficient pentru o astfel de opțiune din partea lui Oedip. Sinuciderea însă înseamnă moarte! Chiar dacă moartea îi poate purifica până și pe criminali, Oedip alege să supraviețuiască. „Eroismul lui Oedip este un eroism filozofic, un curaj așa cum îl definește Socrate, nu ca o aruncare inconștientă cu capul în necunoscut, ci ca o deliberată și conștientă opțiune în favoarea vieții.”⁵⁹ Dar opțiunea pentru viață nu poate interveni în lipsa unei cât de mici speranțe. Speranța este temeiul încercării de supraviețuire în caz de catastrofe.

Prin urmare, Oedip optează pentru viață animat fiind de o speranță; ea ține însă atât de strâns de intimitatea lui spirituală încât nu poate fi clamată nici față de sine însuși.

Dacă efortul nebunesc al lui Oedip de a afla pe adevăratul ucigaș al lui Laios este încununat de succes (ce tragic succes!), nu cumva ajuns în acest punct nădăjduiește la aflarea unui adevăr și mai înalt? A adevărului care poartă ființa omenească spre ceea ce este etern, imuabil, garant al nemuririi?

Dacă este așa cum presupunem, Oedip nu se mai poate bizui pe cunoașterea rațională, care și-a dovedit suficiența, ci întrevede o altă cale de cunoaștere. Acea care i-a fost rezervată lui Tirezias: cunoașterea *asistată* de divinitate în mod

⁵⁹ Mihai Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, Editura pentru literatură universală, București 1969, p99.

nemijlocit, revelat. Ea singura îi poate potoli setea de a pătrunde esența, căci aparența și-a epuizat resursele conducându-l într-un abis ființial. Dar pentru a accede la această cunoaștere de rang superior este nevoie de un gest radical, cumplit în sine, care să-l apropie măcar formal de condiția clarvăzătorului, a cunoscătorului tainelor divinității. Conștient, sau poate doar tributar tiraniei modelului, Oedip își scoate ochii, devenind asemenea lui Tirezias a cărui putere de divinație o batjocorește în furia lui de a forța aflarea adevărului. Tirezias, căruia nu-i este străin gestul de mai târziu al lui Oedip pare chiar că-i induce el însuși calea de urmat:

Tu vezi, curând

*Doar bezna ai s-o mai vezi!*⁶⁰

Și revine asupra acestei predicții posibil spre a fi reținută mai abilit decât celelalte. Gestul lui Oedip nu mai poate fi un gest formal, este un *gest sacrificial*. El sacrifică parte din putințele sale, văzul, spre a nu mai fi, în concepția lui, o pradă ușoară lumii aparențelor. În fond, omul nu trăiește cu adevărat în lume, ci în înțeleșurile ei. Pentru Oedip, lumea așa cum apare ea văzului este acum o lume de rang inferior, căzută, cufundând omul într-un câmp de decizii catastrofale.

Vai mie, sărmanul! Și ochii

La ce mai aveau să-mi slujească?

Ce oare aveau să mai vadă în juru-mi!

*Ce oare? Doar groaznice lucruri!*⁶¹

Socrate spunea că privind înlăuntrul său omul îl descoperă pe zeu: în cinstea sau în ciuda zeiescului! Tirezias poate fi înțeles ca o prefigurare a zeului însuși care i se dezvăluie treptat, printr-o sofisticată propedeutică.

Nu are la început Oedip față de Tirezias același respect care i se cuvine lui Apollon? Și nu-i contestă proorocirea precum i-o contestase și zeului însuși?

3. Destinul lui Oedip între a fi și a nu fi

Venind de la Oracolul din Delfi, unde sperase să-și afle cu certitudine paternitatea, Oedip omoară, provocat fiind, e drept, numai puțin de patru bărbați. Dar oracolul tocmai îi prezisese că își va omorî tatăl. Cum nu aflase prin intermediul

⁶⁰ Sofocle, *op. cit.* p. 282.

⁶¹ *Idem*, p. 327.

oracolului că Polybos, regele Corintului, i-ar fi cu adevărat tată, deoarece oracolul nu răspunsese întrebării acestuia privitoare la adevărata sa paternitate, putea presupune că oricare bărbat din lume i-ar putea fi ... Și totuși ucide !

Oracolul îi prezisese și că se va căsători cu mama sa. Potențial orice femeie iar fi putut fi mamă, atâta timp cât nu știa cu certitudine că regina Corintului, Merope, i-ar fi mamă cu adevărat. Și totuși se căsătorește! Cu o femeie a cărei vârstă ar fi putut fi a mamei sale.

Cele două fapte ale lui Oedip contrariază logica simplă. Dacă prima, crima, poate fi pusă pe seama unei rătăcirii de moment, datorată mâniei, a doua – căsătoria – nu poate fi înțeleasă decât ca o prelungire a mândriei de a fi putut răspunde la întrebarea Sfinxului.

Ambele, mânia și mândria, fac parte din panoplia „păcatelor“ de neiertat de către zei. Gândirea creștină atribuie păcatului, între altele, semnificația porții prin care intră răul în lume.

Grecilor antici le plăcea să creadă că păcatul este doar o lucrare a divinității de care omul nu poate fi responsabilizat, cu toate că tot el era cel care plătea în ultimă instanță pentru păcatul săvârșit. „Răul – chiar dacă zeii l-au inspirat, îndrumat și adulat – răul rămâne al oamenilor“⁶²

Oedip nu se culpabilizează pentru omorul celor patru bărbați, ba mai mult, comite impietatea de a intra în Teba nepurificat, maculând cu *miasma* sa întreaga cetate. Dar acest lucru numai el îl știe. Condiția de ucigaș nu are un impact dramatic asupra lui Oedip atâta timp cât nu se suprapune peste aceea de ucigaș de tată. (Reminiscentă a gândirii arhaice grecești familia era considerată tabu).

Nefiind un autentic homo religiosus, și deci un temător de zei, Oedip ignoră pentru moment posibilitatea ca unul dintre cei patru bărbați uciși să fie propriul său tată. Dar o *mistică* adâncă, îl îndeamnă totuși săucidă, să ofere astfel destinului său șansa trecerii de la *a nu fi* la *a fi*. Aceeași *chemare* nelămurită îl ispitește să se și căsătorească! În el, inconștient, se manifestă, am numi noi, *simțul divinității*, care nu este același lucru cu credința liber consimțită. Dovadă este faptul că oracolul „îi zumzăie într-una în ureche“⁶³ asemenea unei mantre invocatoare a puterii divine. Incertă rămâne pentru Oedip posibilitatea ca șansa de *a fi*, oferită destinului său, să fi

⁶² Jean Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, trad. Alexandru Baci, Editura Meridiane, București 1995, p. 33.

⁶³ Sofocle, *op. cit.* p. 323.

fost valorificată. De aceea își și devine sieși „o pacoste“, căci îndoiala îl devastează lăuntric. Existența sa ulterioară se va situa la răspântia dintre vinovat și nevinovat.

4. Oedip sau omul răspântiei

Este ușor de remarcat faptul că cele mai importante momente din viața lui Oedip se petrec într-un spațiu anume: răspântia. Omorârea lui Laios, întâlnirea cu Sfinxul, chiar *dispariția* sa au răspântia ca loc comun de manifestare. Ea este locul de întâlnire sau de plecare al mai multor drumuri, dar și locul în care ele, suprapunându-se, anulează sensul, direcția. Opțiunea pentru o cale sau alta se face în funcție de interesele și voința fiecăruia în parte. Aflat la răspântia unde-l întâlnește pe Laios, Oedip are de ales între umilința de a fi înlăturat din drum și curajul ripostei. Alege riposta! Sfinxul, ca păzitor al răspântiilor, îl ispitește cu ghicitoarea sa. Problema cu care se confrunta Teba nu îl privea personal pe Oedip, dar el nu rezistă tentației de a se trufi cu *știința* sa.

Aparent, între aceste două momente nu există nici o legătură. O variantă a mitului oedipian pomenește însă de faptul că Sfinxul ar fi fost un copil natural al lui Laios, cunoscută fiind concupiscenta acestuia. Așadar, între el și Sfinx ar putea exista o legătură de sânge, ceea ce ne duce cu gândul la faptul că încercările sale, războiul său personal, se petrec în cadrul strict familial, în care „catastrofa se moștenește ca o bijuterie de familie“.⁶⁴

Întâlnirea celor doi survine la puțin timp după paricid, așa încât putem crede că Sfinxul nu este decât o epifanie a maleficului, a răului ce se instalase în el odată cu comiterea crimei; acel rău pe care singur Tirezias îl vede. Ghicitoarea în sine nu este decât propunerea unui pact care, odată semnat prin dezlegarea misterului, intră în vigoare. Anterior acestui moment, Oedip nu este decât un tânăr inocent aflat în căutarea unui adăpost menit să-l ferească de proorocirea unui destin pe care orice gândire rațională nu-l poate accepta fără să se revolte. Acceptând favorurile oferite de cetățenii Tebei, Oedip își pierde inocența. Împovărându-se cu responsabilitatea conducerii unei cetăți, cu responsabilitatea unei familii, Oedip se supune unui proces de maturizare deplină, necesar de altfel unei dezbateri întemeiate asupra ființei umane în ceea ce-i este propriu. Propriu pentru Oedip este deocamdată sentimentul

⁶⁴ Jean Marie Domenach, *op. cit.* p. 32.

incertitudinii, al pendulării între acceptarea unei certitudini sau a alteia. Este el ucigașul lui Laios sau nu? Pornește pe drumul negării, dar evidența îl obligă să accepte răspunsul afirmativ al întrebării pe care și-o pune.

Este el fiul lui Laios sau nu? Se amăgește cu speranța că nu, dar constată cu tragism că este. Este tatăl copiilor săi.... sau fratele lor? Și una și alta! Cum și soț și fiu îi este locastei în același fel. Va constata cu perplexitate că la răspântia dintre planul existențial inițiat de sine însuși și planul existențial predestinat, sensul existenței sale este, pentru un răstimp, anulat.

5. Singurătatea lui Oedip

Fără să-și fi formulat vreodată cu claritate, Oedip își propune să probeze forța destinului și, implicit, atotputernicia divinității de la care acesta emană. Trăitor într-o lume a cărei credință în fatalitatea destinului este de nezdruncinat, el decide să înfrunte opinia comună opunându-i credința în puterea omului de a-și controla destinul. Decizia aceasta de o cutezanță tulburătoare nu este rezultatul unui sistem de gândire, a unui joc gratuit dar înălțător al inteligenței. Ea se naște la confruntarea directă a eroului cu posibilitatea de a deveni ucigaș al propriului părinte și soț al propriei mame, limite dincolo de care însăși noțiunea de om își pierde consistența.

Teoretic, după consultarea oracolului Oedip este posesorul *adevărului* despre sine însuși. Dar „poate fi adevărul mai grav compromis decât lăsându-l la discreția acestei *trestii gânditoare ce se clatină în bătaia vântului?*”⁶⁵ Oedip devine pe de o parte un aprig adversar al adevărului despre sine însuși așa cum i-a fost dezvăluit de oracol, dar într-un mod nelămurit, și un luptător dispus să experimenteze *ipoteza* propusă de divinitate.

Un luptător loial sieși, căci se exilează din Corint, din propria-i familie, spre a se feri de tentațiile prezise, dar paradoxal, loial și predicției, prin ușurința cu care devine ucigaș și soț. Până la declanșarea ciumei în cetatea Tebei, este de presupus că Oedip se menține într-o stare de neliniște surdă, de așteptare a unui semn prevestitor. Nu este o așteptare pasivă, nu derivă din uitare sau tembelism, ci este o așteptare încărcată de tragism, asemenea așteptării unei sentințe capitale care întârzie să fie adusă la cunoștința condamnatului.

⁶⁵ Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Editura Politică, București 1988, p. 144.

Ciuma, care se abate asupra Tebei, privită ca o moarte colectivizată, este totuși pentru Oedip o prefigurare a morții personale, care-l predispune la meditație asupra vieții și la decizii radicale. Se vede deci confruntat cu o nouă limită a omenescului: moartea. Dar nu moartea în sine îl sperie pe Oedip, ci perspectiva ca aceasta să-i anuleze subit orice putință de a dezlega misterul în care-i este învăluită propria existență. De aici fervoarea cu care caută să elucideze misterul morții lui Laios și al celorlalte taine care se adaugă neconștient acestuia. Responsabilizându-se față de cetate, se responsabilizează totodată și față de sine însuși, căci simte că aflarea adevărului nu mai suportă amânare. Calvarul lui Oedip nu se consumă doar în ziua investigării morții lui Laios, el are aproape durata întregii vieți, și prin aceasta este mai năprasnic decât oricare altul.

Suferința îndelungată conduce inevitabil la singurătate. „Suferința însăși e o stare de singurătate interioară, în care nimic din afară nu poate ajuta”.⁶⁶ Oedip este singur cu sine însuși spre a apăra taina (în acest punct se aseamănă cu Sfinxul!) care i-a fost șoptită de oracolul din Delfi. Faptul că până în momentul ciumei nu împărtășește nimănui taina aceasta vorbește de la sine despre apriga sa singurătate. Ea nu este o singurătate devastatoare care să-l despoaie de omenescul din el, ci fertilă, care-l încarcă de energii nebănuite, care promite un *ceva* ce nu poate încă deveni manifest. Singurătatea lui Oedip este o formă de asceză rezervată doar spiritului. Triumful rațiunii sale asupra destinului nu i-ar aduce nici o faimă în plus, cum nici eșecul nu-i va aduce moartea.

Acceptând împlinirea destinului, Oedip nu se crede un învins ci un *om îmbunătățit*, căci acel „Pleacă-te în fața divinității!”, care stă înscris pe frontispiciul templului de la Delfi, devine pentru el un principiu de viață asumat în urma unei experiențe tragice, nu din obediență oarbă față de zei.

6. Oedip și simțul divinului

Dacă Oedip își este sieși și rană și cuțit totodată, este pentru că suferința devine pentru el o constantă existențială în afara căreia nici o tentație nu mai poate fi pusă în practică. „A suferi spre a-nțelege” este doar o etapă a devenirii lui Oedip. El înțelege în ultimă instanță că omul este supus imperiului necesității, Ananke, că este

⁶⁶ Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, București 1990, p. 17.

singur în fața destinului său, că insuportabilul se poate materializa în chiar miezul ființei omenești.

Dar dincolo de toate astea Oedip are, așa cum am mai precizat, un acut *simț al divinului* care sălășluiește în el și-l modelează dinlăuntru, din chiar izvorul ființei sale, fără a atinge pentru început nivelul conștientului.

Acest simț ia uneori forma nelămurită a spaimei, o spaimă transcendentă care vine din sentimentul că este pradă ocupației abuzive a lăuntrului său de către o forță irațională a cărei intenție nu se lasă cunoscută, dar care-l culpabilizează într-un mod obscur, nelămurit. „Frica culpabilului luând proporții și intensități nebănuite se desprinde de conștiință și se goleşte de orice conținut rațional”⁶⁷. Instinctual i se opune. Această opoziție este de natură esențială. Ea nu are scopul negării sau distrugerii divinității, ci acela al afirmării distincte și paralele a omenescului.

Într-un târziu, Oedip se va lăsa în voia *ocupației străine* care i se deslușește ca fiind însuși Zeul spre a cărui cunoaștere aspiră. „În termenii geografiei ființei tragicul existențial este apetența divinității în condițiile corporalității, finitudinii.”⁶⁸ Dar Zeul lui Oedip este pentru început un *deus absconditus*, lipsit de clemență, care-i probează în nenumărate rânduri capacitatea cognitivă. „Copil din flori și de pripas”, Oedip se îndreaptă spre el cu candoare și naivitate, sperând că-i va dezvălui adevărata sa paternitate; lucru de maximă importanță în ordinea existenței omenești. Dar Zeul îi ignoră dorința pentru moment, oferindu-i o cale de aflare a adevărului spinoasă, la capătul căreia el însuși, Zeul, i se va dezvălui. Amândoi se vor simți vinovați; vinovați de a se fi uitat unul pe altul, de a se fi trădat reciproc. Oedip nu poate intra în posesia adevărului decât la capătul unui drum inițiativ, care presupune suferință. Adevărul se află acum în sine însuși și radiază asupra trecutului ca și asupra viitorului. El iese din starea de ascundere și i se oferă ca o răsplată a suferinței îndelungate. El, adevărul, îl va conduce către finalul vieții.

În *Oedip la Colonos*, Oedip este o apariție spectrală, adâncită în sine, îndreptându-se spre o lume spectrală. „Edip la Colonos, această minune poetică abia dacă este o tragedie. Este mai curând un deznodământ.”⁶⁹ Frumosul și dalbul Colonos, Atena, cetatea dreptății și a bunăstării condusă de bătrânul și înțeleptul Tezeu sunt doar prefigurări ale Insulei fericirilor unde va fi transmutat în final de

⁶⁷ Mihai Gramatopol, *op. cit.* p. 72.

⁶⁸ Gabriel Liiceanu, *Tragicul*, Editura Humanitas, București 1993, p. 50.

⁶⁹ Emile Faguet, *Drama antică, drama modernă*, trad. Corina Coșoveanu, Editura enciclopedică română, București 1971, p. 54.

voința zeiească. După o îndelungă și mistuitoare suferință, Oedip își află *adevăratul chip* și dobândește *harul* care purcede de la Zeu. El depășește răspântia ca spațiu al neantizării sensului vieții și iese din starea de singurătate.

II. ANTIGONA – DESTIN TRAGIC

1. Antigona și tentația morții exemplare

Soră și fiică a lui Oedip, Antigona este martorul tăcut al căderii și înălțării acestuia. Singura din familie care se exilează împreună cu el spre a-i fi sprijin și călăuză. După dispariția acestuia, ea se repatriază în cetatea Tebei, devastată de război. Între trupurile neînsuflețite ale cărmuitorilor de cetăți aliate Argosului, unde se refugiase Polinike în căutarea unui sprijin împotriva fratelui său Eteocles care îi răpise tronul, se află și cele ale urmașilor lui Oedip. Scopul prim al întoarcerii celor două fiice ale lui Oedip, Ismena și Antigona, este acela de a-și respecta făgăduința făcută lui Polinike de a nu-l lipsi de ritualul înmormântării.

Ca și ceilalți atacatori ai Tebei, Polinike, din porunca lui Creon, acum tiranul cetății, urmează să rămână neîngropat. Numai morții al căror trup era înmormântat sau ars pe rug puteau intra în Hades. Antigona se hotărăște să sfideze dictatul regelui și să-și îngroape fratele. La început o face în taină, neștiută de nimeni, așa încât fapta ei rămâne un mister; pare a fi săvârșită de zei. Acest lucru înspăimântă paznicii cetății. Ei sunt înclinați să vadă în acest mister un semn aducător de rău pentru comunitate. Creon însă insistă să fie căutat făptașul, căci nu se lasă amăgit de posibilitatea ca zeii să fi presărat țărână pe trupul lui Polinike; gest suficient pentru a simboliza înmormântarea. Paznicii, de frica lui Creon, îndepărtează stratul de pământ de pe trupul lui Polinike așteptând ca făptașul să revină. Și Antigona revine!

De data aceasta o face în văzul tuturor. Ritualul este însoțit de o teribilă dezlănțuire a naturii. Antigona, ea însăși, pare a fi o forță desprinsă din sânul naturii, aparținând întru totul spectacolului pe care aceasta îl oferă. Participarea naturii o face să înțeleagă că fapta sa pioasă are acordul zeilor, și se simte încurajată astfel să pornească pe drumul deschis către Hades. „Cultul olimpien impunea limitări, disjungeri canonice de tip opozitiv pe când cel chthonian, îndemna la osmoză,

integralitate.⁷⁰ Zeitățile subpământene , mai calde, mai binevoitoare, ajung să o fascineze. Către ei se îndreaptă pioșenia Antigonei. Însă pregătirea ei pentru moarte începuse mai demult; odată cu moartea tatălui său.

Dar, vai,

Pe ochii noștri noaptea morții-acum

*S-a așternut, sărmanele de noi!*⁷¹

Atunci îi simțise prezența ca pe o binefacere, ca pe o răsplată cuvenită numai unui om care rezistase cu demnitate meandrelor unui destin cutremurător. Moartea lui Oedip, care de fapt nu fusese o moarte obișnuită, ci o *transmutare*, de care se bucurau doar aleșii, ființele excepționale, îi stârnise o puternică admirație:

Cât ne-am dori-o toți

*O moarte ca a lui !*⁷²

Alături de Oedip, Antigona cunoscuse și împărtășise toate avatarurile condiției umane, precaritatea și insecuritatea vieții omenești. Pricepuse și că, la capătul unei suferințe cumplite, moartea poate avea chiar un efect catarctic, asemeni unei opere de artă.

Apoi iluzia unei duioase intimități cu frații și părinții în Hades exercită asupra ei o puternică seducție. Între o potențială familie pe care ar fi putut-o întemeia cu Hemon și familia sa defunctă acum, alege pe cea din urmă. Este sădit în Antigona un dor de moarte neostoit, care vorbește despre puțința ei de a comunica cu lumea nevăzută, asemeni unei martire a creștinătății. Este conștientă de faptul că moartea sa nu va cădea în brațele anonimului, ci, asemeni morții tatălui său, îi va aduce consacrarea. Moartea sa „nu mai este un simplu fapt natural; ea nu mai este limita naturală a morții biologice ci în măsura în care existența finită este transformată în șansa unică de afirmare a eului ea este moarte umanizată și fapt cultural.”⁷³

Prin moartea sa, datorată respectării legilor nescrise, a căror sursă este regnul divin, Antigona mărturisește admirabila putere a omului de a se sacrifica pe sine. „A fost o vreme când numai zeul se jertfea, ca un știutor ce era, așa cum se întâmpla la Eschil, la care se deosebeau atât de mult tragediile oamenilor supuși unui destin irațional, orb. Cu Antigona intrăm într-o etapă post-prometeică, în care oamenii

⁷⁰ Ștefan Borbely, *op. cit.* p. 82

⁷¹ Sofocle, **Oedip la Colonos**, vol. **Teatru** Ed. pentru Lit. Universală, București, 1969, p. 415.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 94.

învață să se jertfească ei înșiși pentru niște valori superioare, așa încât echilibrul răsturnat de nebunia și neștiința altora să se restabilească prin moartea lor⁷⁴

2. Singurătatea Antigonei

Fermitatea unei hotărâri nu poate fi păstrată într-un spațiu deschis comunicării comune. Încărcătura de idei și sentimente pe care o presupune comunicarea cu semenii poate deveni coruptibilă. Într-o atare situație, singurul remediu este singurătatea.

*Și singură -că toți m-au părăsit
De vie azi spre-al morților lăcaș cobor.*⁷⁵

În singurătate se poate concentra mai bine asupra scopului propus - o moarte vrednică! – și, apărută de aceasta, se poate opune mai ușor parazitării voinței de către un arsenal de seducții mărunte. Odată hotărâtă să facă pe placul zeilor chiar cu prețul vieții, Antigona se închide în sine, rămânând să dialogheze esențial doar cu sine însăși. Ismena, sora ei, nu-i poate înțelege resorturile intime care o animă și, chiar dacă se oferă într-un târziu să-i împărtășească soarta, o face doar din datorie și din onoare, nu din credință. Antigona intuiește acest lucru și îi refuză sacrificiul ca fiind întemeiat doar pe rațiuni pur omenești, vremelnice așadar, fără ecou în lumea celestă. Intuiește Antigona și că între ea și Creon nu se poate stabili nici o comunicare reală, căci planurile lor de referință sunt paralele. „Tragismul în Antigona se datorește în mare parte imposibilității de comunicare între eroi. Solitudinea e partea fiecăruia și doi nu gândesc la fel, pe același nivel de existență. Dizarmonia în acest mic univers se naște din divergența liniilor de atenție ale personajilor care dialoghează fără ca să se întâlnească în sensuri“.⁷⁶

Creon aspiră spre atingerea puterii absolute în plan omenesc. El nu rămâne deschis dialogului decât cu propria-i voință de a stăpâni. Nici Antigona, nici Ismena, nepoatele lui, nici Hemon, singurul fiu rămas în viață nu-l pot abate de la credința în justetea faptelor sale.

Eroarea de a ignora tradiția care cerea ca morții să nu fie lipsiți de odihna unui mormânt îl va prăbuși într-un ocean de nenorociri. Antigona, deschisă spre dialogul

⁷⁴ Zoe Dumitrescu Bușulenga: **Sofocle și condiția umană**, Ed. Albatros, București 1979, p. 121

⁷⁵ Sofocle, *op. cit.* p. 460.

⁷⁶ Zoe Dumitrescu Bușulenga, *op. cit.* p. 95.

cu lumea de dincolo, abstrasă din lumea vremelnică, își primește astfel cu seninătate sentința. Cu toate că i se oferă alternativa unei mortificări în detenție, Antigona nu poate cădea din demnitatea ei de om acceptând umilința unui trai precar. Pentru a nu-și tulbura lumea launtrică, pentru a rămâne fermă în hotărârea ei, Antigona își refuză sieși și nunta, rupând astfel o puternică legătură cu viața pământească. Ea se refugiază deci din fața erotismului a cărui forță de acaparare a înțeles-o, în prielnică-i de acum singurătate, care o înconjoară ca zidurile unei fortărețe de hotar.

*O, Eros, neînfrîntule Eros, cad pradă
În mrejele tale atâția
Și atâția! Tu noaptea îți legeni odihna
Pe moi obrăjori feciorelnici.
Pribeag, tu străbați peste mări, peste valuri.
Pătrunzi și-n bârloguri de fiare!
Nici zeii cei mari nu scapă de tine,
Nu scapă nici omul vremelnic.⁷⁷*

Elogiul lui Eros, pe care îl face corul, contrapunțează cu stăluire puterea Antigonei de a nu i se dăruia, de a-l ignora, ceea ce rezonază cu o putere de un rang superior chiar celei zeiești. Refuzul ei nu semnifică o scădere a elanului vital. El are însă o cu totul altă țintă: murirea de vie, asemeni tatălui său! Atât de mare îi este graba de a cunoaște lumea de dincolo încât nimic și nimeni nu o mai poate face să zăbovească.

Ținuta ei morală, dârzenia cu care se dedică ideii de bine o situează în rândurile aristocrației spiritului. Ea a înțeles de mult că adevăratul bine este dictatul divinității, nu al omului. În Antigona stadiul naturalului nu mai opune rezistență la încercările spiritului, se contopește cu acesta, într-o îmbrățișare ce aduce aminte de caldă intimitate dintre oameni și zei, pierdută în memoria începuturilor. Zeul grec are de unde învăța arta de a trăi în curăție și demnitate – de la oameni!

3. Antigona și principiul dominoului

Sinuciderea Antigonei va declanșa o avalanșă de nenorociri asupra neamului său și chiar asupra cetății Teba. Rupând logodna cu Hemon, Antigona nu ia nici o

⁷⁷ Sofocle, *op. cit.* p. 458.

clipă în calcul efectul acestui demers asupra acestuia, dovedind astfel o totală rupere de înțelesurile omenești ale faptelor sale. Deși își deplânge nunta, nu o mai înțelege ca un act care presupune un partener. Nunta ei este doar a ei, nu și a lui Hemon. Ea își rezervă astfel inconștient libertatea de a-i confisca acestuia dreptul la opinie. Nu lipsa dragostei o consacră Antigona prin ruperea logodnei cu Hemon, ci inutilitatea ei în contextul dat. Dar Hemon o iubește cu adevărat! Și va continua să o iubească și după moarte chiar, dovadă fiind faptul că se sinucide și el. Încercarea de a o salva are strălucirea unui discurs oratoric de cea mai înaltă clasă. Nu iubirea lui pentru ea o invocă el față de Creon, ci justetea faptei Antigonei, credință împărtășită de acum de toți cetățenii Tebei. Aduce dar argumente de ordin rațional, nu sentimental, sentimentalismul nefăcând parte din aria de interes a dezbaterii cu caracter tragic. Încercarea lui este plină de noblețe, dar eșuează din neputința lui Creon de a înțelege esențialul; moartea Antigonei este purtătoarea unui mesaj divin care i se adresează atât lui cât și întregii cetății.

Tot Tirezias rămâne să îl deslușească, dar prea târziu pentru a se mai putea îndrepta ceva.

Antigona se face astfel, fără voia ei, vinovată de moartea lui Hemon care, la rândul ei, atrage moartea Euridicei, mama lui Hemon, și căderea lui Creon într-un noian de suferințe și de remușcări. Cetatea, ea însăși, urmează să sufere. Tradiția cerea ca morții rămași pe câmpul de luptă să fie încredințați urmașilor spre a fi înmormântați cum se cuvine, indiferent dacă aceștia erau dușmani sau prieteni ai cetății asediate. Nerespectarea tradiției atrăgea ostilitatea familiilor celor răposați, care cereau răzbunare pentru morții lor. Însă Creon ignorase cinstirea morților, deci urma ca în curând cetatea să îi fie asediată. Resturile omenești ale soldaților defuncți erau acum împrăștiate de câini în altarele zeilor. O imagine terifiantă, ca de sfârșit de lume. După moartea Antigonei, totul se dărâmă conform principiului dominoului. Ea reușește să cutremure o lume croită după tipare înguste, o lume fără perspectiva unui *dincolo salvator*, căci ea ca și părintele său Oedip, este în căutarea unei soteriologii în ciuda faptului că nu le este oferită de nici o religie cunoscută lor. În ei sălășluiește însă credința într-un Zeu al lor, personal, pe care îl presimt a fi cu putință, dar care întârzie la marea întâlnire dintre firea înstrăinată a omului cu cele cerești.

Bibliografie:

- Sofocle, *Oedip la Colonos*, vol. *Teatru* Ed. pentru Lit. Universală, București, 1969.
- Sofocle, *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București 1969.
- Borbely, Ștefan, *De la Heracles la Eulenspiegel*, Ed. Dacia, Cluj 2001.
- Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, București 1990.
- Domenach, Jean Marie, *Întoarcerea tragicului*, trad. Alexandru Baci, Editura Meridiane, București 1995.
- Dumitrescu Bușulenga, Zoe, *Sofocle și condiția umană*, Ed. Albatros, București 1979
- Faguet, Emile, *Drama antică, drama modernă*, trad. Corina Coșoveanu, Editura enciclopedică română, București 1971.
- Gramatopol, Mihai, *Moira, mythos, drama*, Editura pentru literatură universală, București 1969.
- Heidegger, Martin, *Repere pe drumul gândirii*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Editura Politică, București 1988.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
- Liiceanu, Gabriel, *Tragicul*, Editura Humanitas, București 1993.
- Marian, Marin, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*, Ed. Minerva, București, 1995.
- Pascal, Blaise *Cugetări*, Editura Științifică, trad. George Iancu Ghidu, București 1992.

IV. REZUMATE ÎN ROMÂNĂ

Fragmente din Manualul bunului spectator

Mircea GHIȚULESCU

Un reformator al teatrului european tipărea la București în 1934 un volum de interpretări critice intitulat *Nu în care pulveriza figuri marcante ale literaturii române de la Tudor Arghezi la Ion Barbu și Camil Petrescu*. Iconoclastul Eugen Ionescu avea să recidiveze un an mai târziu aplicând aceeași metodă asupra patriarhului literaturii franceze într-un savuros eseu intitulat *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, considerând, asemenea lui Jacques Paulhan, predecesorul său la Academia Franceză că “blamul criticii servește mai bine unui autor decât alcoolul unui fruct”.

Marin Sorescu în teatrul de păpuși

Aurelian BĂLĂIȚĂ

Poet, dramaturg, prozator, eseist și traducător, Marin Sorescu a fost cunoscut, în timpul vieții, pe aproape toate continentele. Ca dramaturg, Sorescu este unul dintre cei mai valoroși pe care i-a dat literatura noastră. . Întreaga sa creație dramaturgică poate fi considerată ca fiind excepțională: „Iona”, „Paracliserul”, „Matca”, „Există nervi”, „A treia țeapă”, „Răceala”. Mai puțin cunoscut este că Sorescu a scris special și pentru repertoriul teatrului de animație o singură piesă, *Făt-Frumos cel Urât*, care nu a fost publicată în nici un volum și de aceea nu a cunoscut decât foarte puține montări.

Punerea în scenă a unui text sorescian este o adevărată provocare, solicitând pe deplin fantezia, și care se cere susținută atât de o construcția regizorală bine articulată, o scenografie neîngrădită, cât și prin jocul entuziast al actorilor păpușari. O radiografiere a textului ne arată că structura piesei este asemănătoare unui basm dramatizat, în care se urmărește realizarea unor elemente de originalitate prin asocieri cu motive contemporane. Sorescu zugrăvește o lume cumva întoarsă pe dos, dar plină de tâlc. Acțiunea are loc în magazia de păpuși a teatrului unde, în timpul liber, păpușile spun povești, iar în aceasta *Făt-Frumos* își povestește viața. Avem de-a face cu spectaculosul procedeu al „teatrului în teatru”. Sursele comicului

sunt multiple, între care comicul de situații, comicul de limbaj, ironia și satira, quiproquo-ul, elementele de burlesc și de grotesc.

„Aurelian Bălăiță a reușit, alături de echipa sa, într-un timp record să mobilizeze energii, talent și, mai presus de acestea, a dăruit copiilor Craiovei o oră de poveste despre un Făt-Frumos Urât, filosof, mucalit și teribil de simpatic!”

Făt-Frumos cel Urât, singura piesă scrisă de Marin Sorescu pentru scena păpușilor, merită pe deplin să fie o prezență permanentă în repertoriile teatrelor de animație și poate constitui un material de studiu și aplicație practică în cadrul învățământului universitar de specialitate.

File dintr-un jurnal teatral

Bogdan ULMU

Cînd citești din „Biblie” (recte, G. Călinescu), realizezi că marii autori – cel puțin, cei dragi sufletului & minții mele – avea „apucături” de-un ludic scandalos. Am mai spus-o : ceva din secvențele chisnovate, evident, aparțineau giumbușlucarului Călinescu, dedat umorului ca orice mare intelectual.

Despre Peter Brook ca om al *Spațiului gol*

Octavian JIGHIRGIU

Ce este Spațiul gol?

Aceasta este întrebarea care m-a urmărit pe tot parcursul lecturării cărții lui Brook.

Este, fără îndoială, un spațiu al căutărilor.

De ce gol?

Poate, pentru că starea de neutralitate este o premiză esențială a oricărui demers uman.

Spun uman și nu artistic pentru că înainte de a exista teatrul a existat viața, iar echivalența resorturilor celor doi termeni este o caracteristică a operei lui Peter Brook.

Teatrul spaniol în Secolul de Aur

Irina DABIJA

Alături de latura religioasă – catolică – foarte prezentă în teatrul spaniol, apar noi teme specifice mentalității poporului iberic: sentimentul onoarei, exacerbarea ideii de cavalerism, cultul răzbunării, gustul patetic al morții, dorința de aventuri, superstiția gloriei.

Apare prezentat în opere tipul de castilian cu toate calitățile și defectele lui: curaj, cavalerism, fidelitate, loialitate, simțul onoarei, devotament față de țară și de tradiții, dar și înclinația spre crimă și orgolii exagerate. De multe ori sunt prezentate pasiuni puternice, violențe care ne sunt justificate ca fiind acte de apărare sau de justiție.

Medalion Aurel Ghițescu

Irina SCUTARU

Aurel Ghițescu a conștientizat încă din anii săi de formare ca actor, că darurile native, adică talentul, trebuie dublate de seriozitatea cu care își construiește și își joacă rolul. Într-un interviu, actorul declara: “Am învățat că scena pretinde, înainte de orice, dăruire, dragoste, sacrificii. Succesul, în asemenea context, vine de la sine, fără să-l cauți. Cine se gândește numai la succes nu e artist, deși – recunosc – poate fi actor meritoriu”. În ani, a acumulat o bogată experiență scenică.

Adunându-și întreaga activitate într-o carte, actorul Aurel Ghițescu, ne destăinuie cu talent multe dintre cele petrecute în teatru, cu colegii lui, de emoțiile pe care le-a trăit alături de ei pe scenă. Entuziasmul cu care și-a redactat memoriile, purtând titlul *O viață de om pe scenă și altele* (carte rămasă în manuscris), ne asigură de plăcerea cu care și-a îndeplinit sarcina de artist dăruit.

Activitatea sa bogată în viața artistică ieșeană a oferit perspective teatrului românesc, atât prin momentele unice oferite de el ca actor, cât și prin munca susținută ca pedagog.

Ion Luca Caragiale: de la text la spectacol - ipostaze ale interpretării -

Ioana PETCU

Caragiale apără, în continuare, autonomia teatrului între celelalte arte, și mai ales pune un hotar vizibil între acesta și scriitură. Notele sale sunt pe cât de banale astăzi, pe atât de importante pentru statutul teatrului la începutul secolului trecut. Iubit și contestat, Caragiale își apără teritoriul cu fermitate: "Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine (stătătoare) tot așa de deosebită de literatura în genere și în special de poezie, ca orișicare altă artă - de exemplu arhitectura" . Astăzi ar putea părea o considerație neactuală, desuetă, chiar tautologică, în condițiile în care teatrul devine o imagine, iar reperele semiotice sunt destul de bine fixate în acest domeniu. Însă perioada clasicismului literar marchează și o scenă care se află încă sub tirania textului, o scenă aproape statică pe care poate fi ascultată tirada lungă în care personajul, în chip neverosimil își povestește întreaga istorie, și unde poate fi văzut actorul (cabotin sau nu) și mai puțin semnele teatrale conjuncte, acea sinteză artistică despre care vorbeam ceva mai devreme.

Teatrul actorului îi aparține

Gheorghe HIBOVSCI

Reinhardt, se poate spune, prin Kamerspiele, a adus actorul mai aproape de public, punându-i în valoare expresivitatea mimică. Mimul spectacolului de cabaret, pentru Reinhardt, este actorul în stare să improvizeze și să creeze prin pantomimă poezia scenică. Antinaturalist, nu pune preț pe posibilitatea actorului de a imita, ci încuraja actorul spre căutarea expresivității corporale, aceasta fiind canalul principal de comunicare cu spectatorii.

Aberația comunicării la personajele teatrului ionescian

Tamara CONSTANTINESCU

Ca dramaturg Eugen Ionescu experimentează toată tematica și tehnica teatrului absurd: contestarea convențiilor și formulelor teatrului tradițional, criza limbajului, insinuarea absurdului în existența comună, caracterul inuman al lumii, estomparea tragicului prin absurdități comice, alienarea, pierderea identității

personajului devenit marionetă. Exasperarea iraționalului și incertitudinii, tăcerea, inerția, mecanicul, automatismele verbale și comportamentale, repetițiile interminabile, monotone, absența, golul, vidul, conduc la reflectarea absurdului existenței. Literatura absurdului se constituie într-un protest, sub formă de parabolă, împotriva alunecării spre irațional, depersonalizării ființei umane, alienării, crizei existențiale.

Variațiuni metateatrale: Shakespeare, Gozzi, Tieck.

De la feerie la distopie

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

William Shakespeare, Carlo Gozzi, Ludwig Tieck sunt trei dintre marii dramaturgi ai lumii atrași în mod vădit de metateatralitate, strategie textuală fundamentală pentru construirea conștientă a spectacolului și, totodată, pentru elaborarea liantului sine qua non al acestuia: încrederea spectatorului în adevărul (nu neapărat și în realitatea) lumii reprezentate pe scenă. Autoreferențialitatea se articulează însă mai degrabă diferit în viziunea fiecăruia dintre autorii menționați. Ne-am oprit asupra câte unei piese pe care, în perspectiva ideii urmărite, o considerăm emblematică pentru fiecare dintre ei (Shakespeare, Furtuna; Gozzi, Dragostea celor trei portocale; Tieck, Motanul încălțat) și am purces în căutarea a ceea ce îi unește și, mai cu seamă, în identificarea a ceea ce îi desparte pe cei trei. Mini-studiile de caz întreprinse au configurat un traseu evolutiv (ori poate, mai bine spus, involutiv) al basmului scenic, de la feerie (și încredere totală în magia teatrului) la distopie (și mefiență generalizată în orice convenție, în orice normă scenică). La Shakespeare, metateatralitatea este „truc” magic mobilizator, însuflețind nădejdea și credința în idelul dez-limitării; la Gozzi, este semnalarea unei căi de evaziune în fața ofensivei mundanului; la Tieck, e autodizolvantă și funcționează nu doar ca semnal, ci și ca agent al deconstrucției.

Dedublarea scenică în piesele *Povestea saltimbancilor* de Michael Ende și *Doi în eden* de Tomislav Osmanli

Nikola VANGELI

Piesele *Povestea saltimbancilor* (Das Gauklermärchen, 1976) de Michael Ende și *Doi în Eden* (Dvajca vo Eden, 1995) de Tomislav Osmanli evidențiază utilizarea dedublării scenice drept strategie de prezentare explicită a teatrului ca oglindire metaforică și simbolică a realității, având funcție cathartică și de depășire a limitelor condiției umane. Formele de spectacol la care cei doi dramaturgi fac referință – ciroul și teatrul de marionete – reprezintă în mod percutant destinul omenirii, amestec de grotesc și de sublim. Dar, dacă sărmanii actori de circ refuzați de societate pe care îi aduce Michael Ende în scenă reușesc să evadeze din real și să se refugieze într-o lume a încrederii și a iubirii creată de magica oglindă Kalophain, cei doi solitari din piesa lui Tomislav Osmanli nu încap amândoi în aceeași grădină paradisiacă. Dubletele lor păpușerești, Prințesa și Bufonul, îi arată cum sunt ei cu adevărat: lipsiți de dorința adevărată de a se înțelege, iubi și sprijini reciproc. Prin urmare, ei sunt izgoniți din Edenul de care nu sunt în stare să se bucure împreună.

Tudor Caranfil: Am conceput exercițiul critic ca pe un spectacol

Călin CIOBOTARI

În fond, a citi un text și a urmări un spectacol nu sunt deloc ipostaze ireconciliabile, ba din contra, tot așa cum a locui într-un text sau a locui într-un spectacol nu este o disjunctie atât de radicală precum s-ar putea crede. Cel mai arid text de critică pleacă de la ceva și ajunge undeva, are deci conflict și tinde către un deznodământ. Iar la final, de la ovațiile sau înjurăturile publicului spectator, până la ovațiile sau înjurăturile publicului cititor, distanța este suspect și periculos de mică.

Poveștile teatrului sau teatrul poveștilor

Emil COȘERU

Cât am fost student, am cunoscut o seamă de actori importanți ai scenei românești, despre care astăzi nimeni nu-și mai amintește sau, mai trist, studenții – viitorii actori, nici nu știu că au existat. Vor povesti, poate cu drag sau cu ură, despre cei care suntem acum, dar despre cei de la care noi am învățat câte ceva, e liniște. Aș vrea să vorbesc astăzi despre profesorii mei, față de care am avut o imensă admirație și întotdeauna amintirea lor mi-a încălzit sufletul și mi-a ghidat cariera artistică și pedagogică.

Povestea emoțiilor

Ruxandra BĂLĂIȚĂ

...când ne îndrăgostim...când ne despărțim...când avem un examen...când avem o reușită ... când avem un eșec...când ne revedem cu cineva drag...când ne certăm cu cineva drag...când cumpărăm ceva frumos...când suntem înșelați...când ni se face o surpriză minunată... când vedem un film sau un spectacol care ne impresionează... de când intrăm pe scena vieții până când o părăsim, suntem însoțiți de emoții ! O sumedenie de trăiri, de nuanțe, de sentimente, de reacții care ne iau prin surprindere, pe care, cel mai adesea nu ni le putem nici explica, nici controla. Emoțiile dau savoare și inedit vieții...din emoții se naște arta..

Teatrul este emoție...

Cum pot fi emoțiile transpuse în act artistic teatral ? Cu unitate de viziune, de stilistică artistică, de interpretare actoricească ?

Putem vorbi despre educarea inteligenței emoționale a actorului ?

Inteligența emoțională redefinește imaginea despre lume și om. Cum poate un actor, fără să-și cultive în special inteligența interpersonală, inteligența intrapersonală, inteligența kinestezică, să se apropie de interpretarea unor roluri ca Hamlet, Richard al III-lea, Oberon, Othello sau Lear ?

Cum poate să-și dezvolte actorul disciplina emoțională în așa fel, încât să-și poată elimina emoțiile personale negative în timpul creației actoricești și să facă loc doar emoției personajului (în 80% din cazuri vorbim despre emoții negative ale

personajelor, deoarece acestea sunt dominante în teatru). Dacă actorul e mâniș, iar personajul este speriat, diferența dintre cele 2 emoții fiind uriașă, cum se antrenează actorul pentru a întrușipa doar emoția personajului ? Pentru că este esențial ca actorul să aibă o dominantă emoțională pozitivă în momentul creației pe scenă.

Actorul este supus, prin natura profesiei sale, la contactul permanent cu emoțiile negative ale personajelor, lucru e produce, cel mai adesea, o uzură emoțională ce se agravează în timp, o fragilitate psihologică ce devine vulnerabilitate. Astfel încât folosirea unui sistem de lucru ecologic din punct de vedere psihologic, bine conștientizat și aplicat are nu doar rol de protecție pentru natura sensibilă a unui actor, ci chiar o funcție de stimulare și dezvoltare a intuiției și creativității actorului.

O poveste de iubire

Raluca BUJOREANU

Odată ce am stabilit formula și stilul în care ne vom crea propriile spectacole, ne-am gândit ca „a venit momentul” în care am putea reprezenta una din „teoriile” noastre asupra vieții și a comportamentului uman: „orice Vrăjitoare a fost cândva o Zână pe care un Făt Frumos a părăsit-o pentru altă Zână” sau „în orice Zmeu există un Făt Frumos”.

Dincolo de poveste

Adriana TEODORESCU

Oare de ce ne plac cel mai mult poveștile spuse de teatrul de păpuși? Poate pentru că astfel omul își exercită astfel tendința divină de a crea. Creați fiind după chipul și asemănarea demiurgului, există și în noi dorința de a crea și a spune povești. De aceea recreem lumea prin teatru.

Un eseu despre atitudinea față de creație

Ioana BUJOREANU

Ce se întâmplă atunci când totul pare problematic, amalgamat și când răspunsurile noastre par să ne dispară sub pași? Arătăm. Eu am ales să învăț să

descopăr lumea creatorului în teatru. Să pun din frenezia și efervescenta sufletului meu a mia parte din energiile creatoare ce se desfășoară într-un spectacol.

Destine tragice în opera lui Sofocle: Oedip și Antigona

Mirela CIOABĂ

Grecilor antici le plăcea să creadă că păcatul este doar o lucrare a divinității de care omul nu poate fi responsabilizat, cu toate că tot el era cel care plătea în ultimă instanță pentru păcatul săvârșit. „Răul – chiar dacă zeii l-au inspirat, îndrumat și adulat – răul rămâne al oamenilor“

V. REZUMATE ÎN ENGLEZĂ

Excerpts From the Good Spectator's Manual

Mircea GHIȚULESCU

În 1934, a reformativ figure of the European theatre printed in Bucharest a volume of critical essays entitled *No*, where he demolished several remarkable personalities of the Romanian literature, such as Tudor Arghezi, Ion Barbu and Camil Petrescu. The iconoclastic Eugen Ionescu would recidivate, one year later, by applying the same method to the patriarch of the French literature in a delicious essay called *The Grotesque and Tragic Life of Victor Hugo*. Ionescu believed, much like his predecessor to the Académie française, Jacques Paulhan, that “negative critique has better effects on an author than alcohol does on fruit.”

Marin Sorescu *in the Puppet Theatre*

Aurelian BĂLĂIȚĂ

A Romanian poet, playwright, writer, essayist and translator, Marin Sorescu was already known during his lifetime on almost all the continents. He is one of the most valuable playwrights that our literature has ever produced. All his dramatic works may be considered outstanding – *Jonah*, *The Sexton*, *The Third Stake*, *A Cold*, and so on. What is less known, however, is Sorescu's only play written specially for animation theatre, entitled *Prince Charmless*, which was never published and, therefore, was staged on very few occasions.

Staging one of Sorescu's texts is a true challenge which demands the team's imagination, an unrestrained setting and the passionate performance of the actors. A thorough analysis of the text shows us that the structure of the play resembles a dramatized tale, where certain original aspects are associated to contemporary motifs. The playwright paints a world which is somewhat upside down but which, at the same time, is filled with meaning. The story takes place in the puppet storehouse where the puppets tell stories in their spare time and it is here that Prince Charmless tells his life story. We are dealing here with the remarkable device of the play within a play. There are several comic sources, such as language, irony, satire, *quid pro quo*, as well as some instances of burlesque and grotesque.

“Aurelian Balaita and his team successfully managed – in very little time – to muster all their energy and talent and, above all, gave the children of Craiova a one hour-story about a wise, jolly and very nice Prince Charmless”

Prince Charmless, the only play written by Marin Sorescu for the animation theatre, is fully worthy of entering the repertoires of animation theatres, and may also be considered as a rich source for university study and practice activities.

Pages of a Theatrical Jurnal

Bogdan ULMU

When you read from the 'Bible' (i.e. G. Calinescu's *The History of Romanian Literature*), you realise that the great authors – at least those dear to my heart and soul – used to have outrageously playful practices. Nonetheless, I have said this before: there was something in these witty episodes that obviously belonged to the jocular Calinescu, who, like any other great intellectual, was keen on humour.

On Peter Brook as a Man of the *Empty Space*

Octavian Jighirgiu

What is the Empty Space?

This is the question that has followed me while reading Peter Brook's book.

It is, undoubtedly, a space of searches.

But why *empty*?

Perhaps because neutrality is an essential premises to any human enterprise.

I say *human* and not *artistic* because before theatre there was life, and the equivalence between the two terms' sources represents a main feature of Brook's work.

The Spanish Theatre in the Golden Century

Irina Dabija

Beside the religious (Catholic) aspect which pervades the Spanish theatre, there are new themes specific to the mentality of the Iberian people: the sense of honour, the exacerbation of the idea of chivalry, the law of vengeance, the pathetic taste for death, the desire for adventure, the superstition of glory.

The type of Castilian present in the literary works is made up of virtues as well as flaws: courage, chivalry, fidelity, loyalty, the sense of honour, devotion towards country and traditions, but also a inclination towards murder and exaggerated pride. One often comes across violent passions or brutal acts which are justified as acts of defence or justice.

A Portrait of Aurel Ghițescu

Irina SCUTARU

Aurel Ghiteșcu was well aware, even since his years of training as an actor, that his innate gifts, that is, his talent, had to be doubled by sustained efforts to develop and perform his role. In an interview, he said: “I’ve learnt that the stage requires, above all, devotion, love and sacrifices. In such circumstances, success comes naturally. Whoever thinks solely of success is not an artist – although, I have to admit, they may be a worthy actor.”

Along the years, he gained a rich stage experience, which he gathered in a book. There, he skilfully discloses many stories which happened in the theatre, with his mates, and he tells of the emotions they experienced together onstage. His enthusiasm when writing his memoirs – *O viață de om pe scenă și altele (A Life Onstage and Other Things)*, still unpublished – is clear-cut evidence that he fulfilled his mission as a gifted artist.

Aurel Ghiteșcu has broadened the perspectives of the Romanian theatre, by his rich activity in the cultural life of Iasi, by the unique moments which he created as an actor, as well as by his sustained teaching activity

Ion Luca Caragiale: From Text to Show – Hypostases of Performance

Ioana PETCU

Caragiale continuously defends the autonomy of theatre amongst all the other arts and, most of all, he draws a boundary between theatre and writing. His notes are as ordinary today as they were important, at the beginning of the past century, for the status of theatre. Both loved and dismissed, the playwright fiercely defends his territory: “In my opinion, theatre is not a type of art, but an art in itself, as special as literature in general, and poetry in particular, just like any other art – like architecture,

for instance” Today, his statement may seem obsolete, outdated, tautological even, as theatre becomes an image and all semiotic bench marks are well-established in this area. However, the period of classicism in literature influences the stage which is still under the tyranny of the text, an almost static stage where the character tells the whole story untruthfully and where the focus falls on the actor (a ham or not) instead of the conjoined theatrical signs, of that artistic synthesis that we were discussing earlier.

Theatre Belongs to the Actor

Gheorghe HIBOVSCI

We may say that Reinhardt, through his Kammerspiele, brought the actor closer to the audience, highlighting his mimicking expressiveness. The cabaret mimicker is, for Reinhardt, that actor who succeeds in improvising and creating scenic poetry through pantomime. An anti-naturalist, Reinhardt did not believe in the actor's possibility to imitate, but encouraged the actor to seek corporal expressiveness as the main channel of communication with the audience.

The Aberrant Communication of Eugène Ionesco's Characters

Tamara CONSTANTINESCU

As a playwright, Eugène Ionesco experiments with all the themes and the techniques of the absurd: denying the conventions and the formulae of traditional theatre, the language crisis, the infiltration of the absurd into the everyday, ordinary existence, the inhumane nature of the world, blurring the tragic through comical nonsense, alienation, loss of identity – the character becoming thus a marionette. The exasperation generated by irrationality and uncertainty, the silence, the inertia, the mechanical, the verbal and behavioural automatisms, the endless monotonous repetitions, the absence, the emptiness, the void, all this leads to the reflection upon the absurdity of being. The literature of the absurd is embodied by a parable-like protest against slipping towards the irrational, the depersonalisation of the being, alienation, the existential crisis.

Metatheatrical Variations: Shakespeare, Gozzi, Tieck. From Faerie to Dystopia

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

William Shakespeare, Carlo Gozzi and Ludwig Tieck are three of the world's greatest playwrights who are obviously attracted to metatheatricality – a textual strategy fundamental for the conscious constructing of the show and, at the same time, for the elaboration of its vital ingredient: the spectator's belief in the *truth* (and not necessarily in the *reality*) of the world onstage.

However, self-referentiality is articulated differently in the vision of each author. We have considered for analysis one play of each author, which, in view of our intentions, can be regarded as emblematic for the above-mentioned playwrights: *The Tempest* by Shakespeare, *The Love of Three Oranges* by Gozzi, *Puss in Boots* by Tieck. Then we proceeded in search of what they share in common and, especially, of what sets them apart. Our miniature case studies have shown an evolving direction (or rather involving, to be more accurate) of the scenic tale, from faerie (and complete confidence in the *magic* of theatre) to dystopia (and general disbelief of any convention, any stage norm). With Shakespeare, meta-theatricality is a stimulative magical “trick”, bringing hope and faith in the ideal of un-limitation; with Gozzi, it signals an escape way from the attack of the mundane; and with Tieck, it is self-dissolving and functions not only as a signal, but as an *agent* of deconstruction as well.

Scenic Undoubling in *The Circus Clowns' Fairy Tale* by Michael Ende and *Two in Eden* by Tomislav Osmanli

Nikola VANGELI

The two plays *The Circus Clowns' Fairy Tale* (*Das Gauklermärchen*, 1976) by Michael Ende and *Two in Eden* (*Dvajca vo Eden*, 1995) by Tomislav Osmanli illustrate the use of scenic undoubling as a strategy to introduce theatre explicitly as a metaphorical and symbolical reflection of reality, having a double function: that of catharsis and that of overcoming the limits of the human nature. The types of show that the two playwrights allude to – the circus and the marionette theatre – keenly represent the destiny of mankind, a mixture of grotesque and sublime. But if the poor

circus actors rejected by the society, which Michael Ende brings on stage, manage to escape from reality and take refuge in a world of trust and love created by Kalophain, the magic mirror, the two solitary characters in Tomislav Osmanli's play cannot fit both in the same garden of paradise. Their marionette doubles, the Princess and the Jester, show them what there are really like: lacking true will to understand, love and support each other. Consequently, they are banned from the Eden which they refuse to enjoy together.

Tudor Caranfil: *'I have conceived the critical practice like a show'*

Călin CIOBOTARI

After all, reading a text and watching a show are not divergent in the least, on the contrary, just like living in a text or living in a show are not as radically disjunctive as one might think. Even the most arid critical text has a starting point and a conclusion and has, therefore, a conflict and a denouement. And, in the end, the distance between the ovation or derision of the audience and the ovation or derision of the readership is strangely and dangerously small.

Stories of the theatre or theatre of stories

Emil COȘERU

When I was a student, I met quite a lot of important actors of the Romanian stage, whom, sadly, nobody remembers today or whom, even more sadly, the students (the future actors) don't even know existed. These students will tell, perhaps lovingly, or perhaps spitefully, about us, their teachers today. But on those who taught us something, silence falls. Therefore, I would like to tell you today about my teachers, towards whom I always felt the greatest admiration and respect, and whose memory has always touched my soul and guided my artistic and didactic career.

Stories of emotion

Ruxandra BĂLĂIȚĂ

... when we fall in love ... when we break up ... when we have an exam ...
when we have success ... when we fail ... when we meet with someone dear ...
when we fight with someone dear ... when we buy something nice ... when we're

cheated ... when we're surprised ... when we see a film or a show that moves us ... since our first step onto the stage of life, and until we leave it, we are driven by emotions ! A wide array of experiences, nuances, feelings, reactions that take us by surprise, that, most of the times, we cannot explain, nor control. Emotions fill our life with colour and flavour ... emotions are the cradle of art ...

Theatre is emotion ...

How can emotions be transformed into a theatrical artistic act? With unity of vision, of artistic stylistics, of dramatic performance?

Can we talk of educating the actor's emotional intelligence? Emotional intelligence redefines the image on the world and the human being. How can an actor, without specially cultivating his interpersonal intelligence, his intrapersonal intelligence, his kinesthetic intelligence, even conceive performing such roles as Hamlet, Richard III, Oberon, Othello or King Lear?

How can the actor develop his emotional discipline to such an extent that he can eliminate his own negative emotions during his act in order to reveal only the emotions of his character (in 80% of the cases, we are dealing with negative emotions of the characters, because they are the dominating ones in theatre)? In other words, if the actor is angry and the character is scared – the difference between the two feelings being obviously big – how can the actor train in order to embody only the feelings of the character? Because it is essential that the actor maintains a dominant positive emotion on stage.

The actor is subject, given his profession, to permanent contact with the characters' negative emotions, which ultimately leads to an emotional wear that worsens in time, a psychological frailty which turns into vulnerability. Therefore, the use of an ecological – psychologically speaking – working system which the actor applies apprehensively serves not only as a defence for the sensitive nature of an actor, but also as a stimulative function for developing the actor's intuition and creativity.

A Love Story

Raluca Bujoreanu

Once we have established the manner and style in which we are going to create our own shows, we believe that “the time has come” for us to show one of our

theories on life and human behaviour: “Every Witch was once a Fairy whom a Prince Charming left for another Fairy” or “in every Ogre there lies a Prince Charming.”

Beyond the Story

Adriana TEODORESCU

Why is it that we enjoy the most the stories told by the puppet theatre? Perhaps it is so because, in this way, man exercises his divine gift of creating. Just like we were created in the image and likeness of God, there is, within us, the desire to create and tell stories. That is why we re-create the world through theatre.

An Essay on the Attitude Towards Creation

Ioana BUJOREANU

What happens when everything seems problematic, twisted, when our answers seem to be vanishing into thin air? We display. I have chosen to learn how to discover the creator's world in the theatre. To turn my soul's frenzy and effervescence into the thousandth part of all creative energies which are unleashed in a show.

Tragic Destinies in Sophocles' Works: Oedipus and Antigone

Mirela CIOABĂ

The ancient Greeks liked to believe that sin was merely a work of the gods which man could not be held responsible for, even though it was man that ultimately paid the price for sinning. “Evil – even though it was the gods who inspired, induced and enjoyed it – remains among men.”

CUPRINS

I. MITURI ȘI IDEI

1. Mircea GHIȚULESCU	
Fragmente din manualul bunului spectator.....	5
2. Aurelian BĂLĂIȚĂ	
Marin Sorescu în teatrul de păpuși	9
3. Bogdan ULMU	
File dintr-un jurnal.....	15
4. Octavia JIGHIRGIU	
Despre Peter brook ca om al <i>Spațiului gol</i>.....	17
5. Irina DABIJA	
Teatrul spaniol în Secolul de Aur.....	21
6. Irina SCUTARU	
Medalion Aurel Ghițescu	31
7. Ioana PETCU	
I.L.Caragiale: de la text la spectacol - ipotaze ale interpretării-..	39
8. Gheorghe HIBOVSCI	
Teatrul actorului aparține.....	55
9. Tamara CONSTANTINESCU	
Aberația comunicării la personajele teatrului ionescian... 	57
10. Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI	
Variațiuni metateatrale: Shakespeare, Gozzi, Tieck	
- de la feerie la distopie-.....	65
11. Nikola VANGELI	
Dedublarea scenică în piesele. Povestea saltimbancilor de Michael	
Ende și Doi în eden de Tomislav Osmanli.....	75
12. Călin CIOBOTARI	
Tudor Caranfil: <i>Am conceput exercițiul critic ca pe un spectacol</i>	
.....	81

II. DIN POVEȘTILE SPECTACOLELOR

13. Emil COȘERU

Poveștile teatrului sau teatrul poveștilor.....85

14. Ruxandra BĂLĂIȚĂ

Povestea emoțiilor89

15. Raluca BUJOREANU

O poveste de iubire95

16. Adriana TEODORESCU

Dincolo de poveste103

17. Ioana BUJOREANU

Un eseu despre atitudinea față de creație105

III. STUDII

18. Mirela Cioabă

Destine tragice în opera Lui Sofocle: Oedip și Antigona ...111

