

ALINA NELEGA

STRUCTURI ȘI FORMULE DE COMPOZIȚIE ALE TEXTULUI DRAMATIC

CUPRINS

Cuvânt înainte al autoarei

I. INTRODUCERE ÎN TEORIA DRAMEI

1. Cuvântul scenic

2. A relata și a reprezenta

3. Personajul

4. Intriga și situația

5. Cinci propuneri de analiză teoretică a structurilor dramatice

Dialectica attică

Precizia teutonă: piramida lui Freitag

Drama absolută

Drama ca joc

"Ierarhia înțeleșurilor": textul în spectacol, ca proces semiotic

6. Monodrama - un caz particular

Monologul și monodrama: structuri dramatice diferite

Comunicarea în monodramă

Monodrama și teoria dialogului

Actorul în monodramă - seducătorul ultim

Teatrul unei singure voințe

Eroul monodramei

În loc de concluzie

II. FORMULE DE COMPOZIȚIE ALE TEXTULUI DE SCENĂ

1. Rădăcinile absurdului

2. Structuri dramatice și formule de compoziție în teatrul absurdului: Beckett, Ionesco, Genet, Pinter

3. Teatrul postdramatic

Contextul experimentului regizoral

Text și spectacol

4. Dincolo de postdramatic

Teatrul in-yer-face
Blasted sau delirul controlat
Shopping and Fucking - contrapunctul ca tehnică de compoziție dramatică

Pe frontul de Est, nimic nou
Rușii
Polonezii
Ungurii
Românii

Teatrul documentar
Teatr.doc.
Theater-Realität
On the Road

III. TREI ESEURI DE EXPLORARE A TEXTELOR ANTOLOGICE

O structură concentrică: Nora, ca piesă de Crăciun
Trei surori liniare - un Godot rusesc
Woyzeck - montajul ca formulă de compoziție documentară

IV. CÂTEVA EXERCITII PRACTICE DE SCRIERE DRAMATICĂ

V. ADDENDA - Reacții adverse

VI. GLOSAR DE TERMENI NU NUMAI TEATRALI, ADNOTAT ȘI REVIZUIT

BIBLIOGRAFIE

Cuvânt înainte al autoarei

Această lucrare este dedicată în primul rând celor care vor să afle mai multe sau să intre în dialog cu un pachet de opinii asupra formulelor de compoziție și structurilor textului dramatic, dar în egală măsură studenților care au ales să urmeze cursurile masteratului de scriere dramatică al Facultății de Teatru de la Tîrgu-Mureș.

Ea se bazează pe câteva conferințe, cursuri și ateliere fructificând unele opere teoretice și de analiză practică, încă netraduse în limba română, dar aducând o contribuție importantă la studiul formelor dramatice. Este vorba, în primul rând, de versiunea engleză a cărții lui Manfred Pfister, *Teoria și analiza dramei*, apărută în originalul german în 1977, care reușea să creeze o punte între studiul textului de teatru și al spectacolului de teatru și să stabilească un model pentru analiza diferitelor nivele de comunicare verbală și nonverbală ale textului dramatic. Cartea a devenit între timp obligatorie în curricula universităților de teatru din Germania și este citată în toate studiile relevante ca tematică. Ea se referă cu precădere la modelarea suferită de text în procesul de reprezentare scenică și a constituit un partener de dialog, vizibil sau invizibil, în scrierea acestei lucrări. Cea de-a doua este *Domeniul dramei (The Field of Drama) sau cum creează semnele dramatice înțelesuri pe scenă sau ecran*, de Martin Esslin, apărută în 1987 și esențială pentru studiul practic al jocului dramatic. Aceasta se referă mai mult la tipologiile spectacolului și limbajele sale, fără trimiteri excesive la cuvânt, dar cu accente importante pe tipurile de limbaj scenic (și vizual). A treia carte este versiunea în limba engleză a cărții lui Peter Szondi, *Teoria Dramei Moderne*, publicată în original în anul 1956 și care a devenit una din lucrările care fundamentează orice lucrare de analiză a structurilor dramatice. Cea de-a patra este una din variantele culegerilor de eseuri ale regizorului Richard Schechner, publicată în 1977 și care constituie deja baza cursurilor de performance în universitățile de teatru din întreaga lume. Desigur că *Teatrul postdramatic* al lui Hans Thies-Lehmann, în varianta sa engleză, publicată în 2006, dar și în varianta de curând tradusă de Victor Scoradeț, nu poate lipsi dintre cărțile pe care această lucrare se bazează. Bibliografia include și alte studii, cum ar fi cartea lui Aleks Sierz despre *Teatrul in-her-face* sau alte lucrări teoretice despre alcătuirea dramei.

Partea despre monodramă este un rezultat al colaborării cu criticul de teatru și scriitoarea maghiară Andrea Tompa, într-un "dialog despre monolog" care nu a atins încă stadiul publicării, dar care mi-a oferit suficient material pentru un capitol al acestei lucrări.

Nu în ultimul rând, această lucrare nu ar fi putut exista fără biblioteca Universității din Iowa, ca și de spațiul și timpul puse cu generozitate la dispoziția autoarei de *International Writing Program*.

Iowa, august-septembrie 2008 - Tîrgu-Mureș, 2009 - Lunca Bradului, august 2010

I. INTRODUCERE ÎN TEORIA DRAMEI

1. Cuvântul scenic

Fără a încerca neapărat o definiție convențională a cuvântului scenic, trebuie să observăm că, atunci când vorbim despre cuvintele care contribuie la alcătuirea unui spectacol de teatru, cel mai adesea ne referim la energia lor, tempo-ul și forța sau poezia care reprezintă motorul interior al acestora. Valoarea lor de comunicare, de vehicul al unui conținut ideatic sau rațional, pe scurt, înțelesul lor, pare să fie, cel mai adesea, un factor secundar. Aceleași cuvinte pe care le folosim zilnic pentru a transmite conținuturi, ajung să construiască alte volume, atunci când textul este pregătit pentru scenă. Există deci o formă specifică sau mai bine zis “forme” care recomandă cuvântul scenic. Le numim structuri sau formule de compoziție, realizate prin intermediul unor tehnici de scriere dramatică. Existența lor permite transferul oricărei specii sau subspecii a celorlalte genuri literare - roman, povestire, poem liric sau epic etc - în genul dramatic, care ajunge să înglobeze astfel totalitatea literaturii universale, prin mecanica înaltă (și nu întotdeauna și în mod necesar poetică) a meșteșugului dramatizării. Căci, dacă e dificil și nu prea util să transcrii o piesă de teatru în povestire sau roman (exemple contrare, de tipul performanței fraților Lamb cu piesele lui Shakespeare repovestite *ad usum delphini*, fac parte din cultura de cover-uri și reproduceri și au un scop educativ, nu artistic), *Crimă și pedeapsă* sau *Don Quijote* sau chiar *Murder in the Cathedral*, ca să ne limităm la doar câteva exemple extrem de evidente, au suferit multiple dramatizări. Argumentul care vine în sprijinul ideii că oricine poate face un text pentru scenă se susține în măsura în care o poveste poate fi dramatizată în mod destul de tehnic, pe când recursul la orice altă transformare de discurs literar pare imposibil. Cum ai putea transcrie în genul liric *Iosif și frații săi* sau scrie un roman din *Oul dogmatic* al lui Ion Barbu? Cu toată dizolvarea formelor fixe ale genurilor literare, cu tot proteismul personajului dramatic, lucrul acesta pare imposibil, dacă nu apeland la proceduri experimentale. Dar dramatizarea este un teren sigur și nu necesită prea mult talent scriitoricesc. Iar istoria recentă a teatrului ne dovedește că spectacole se pot face pe orice fel de texte de cuvinte, de la cartea de telefon la mersul trenurilor, atâta vreme cât există un discurs poetic și o dramaturgie (în sensul absolut al cuvântului) regizoral. Căci regizorul a fost adus de vântul avangardei, același care a spulberat discursurile specifice ale genurilor literare și a indus sentimentul că orice este posibil. Iar dacă teatrul și obsesia simultaneității par să fi contaminat proza și poezia, scena a născut de asemenea limbaje independente (fără cuvinte sau folosind cuvântul în corporalitatea sa, i.e. sonoritatea sa și nu înțelesul lui - o obsesie poetică, de la Ted Hughes la Christopher Morgenstern și limba spargă a Ninei Cassian), care au proliferat în apariția a zeci de specii hibride de spectacol.

Dar revenind la această descoperire implicită, a meșteșugului dramatizării, pe care a făcut-o regia de teatru (și film) în secolul trecut (ajungând, excesiv, să dramatizeze inclusiv piesele de teatru) acest lucru a dus, mai ales în spatele Cortinei de Fier, în statele Uniunii Sovietice și, parțial, în SUA (la nivel experimental, de performing), la o inflație de texte pentru scenă și la devalorizarea produsului pe care dramaturgul (în ipostaza de autor dramatic) îl putea oferi spectacolului de teatru. Sunt

doar puține piese în adevăratul sens al cuvântului de scenă, care ne-au rămas din această perioadă postdramatică.

Așadar, pe lângă inefabilul poetic al cuvântului de scenă, ce-l deosebește oare pe acesta - și ne face să-l distingem instinctiv - de cuvântul în proză sau în poezie?

Un posibil răspuns simplu la această întrebare complicată ni-l oferă filosofia limbajului, printr-una din marile cărți mici ale gândirii universale, *How to Do Things with Words*, o broșură reunind cele douăsprezece conferințe ale lui J.L. Austin, ținute la Harvard în 1955. În aceste conferințe, Austin dezvoltă teoria actelor vorbirii (*speech-acts*), arătând că, dincolo de valorile fals-adevărat ale propozițiilor pe care le folosim în exprimările noastre, există și, ceea ce el numește, "performative utterances": rostiri performative. Acestea din urmă nu descriu, nu relatează și nu constată nimic, ele sunt acte ale vorbirii, care influențează realitatea și o transformă. Exemplele celebre ale lui Austin sunt propozițiile verbalizate la căsătorie, botezul unui copil (sau al unui vas, "numirea" în general) și "indică faptul că rostirea unei propoziții este (s.n.) *performarea* unei acțiuni - și nu este în mod normal considerată ca fiind simplă vorbire articulată."¹ Aceste propoziții fac ca realitatea să se schimbe pentru cei în a căror prezență ele sunt performate - în acest fel, rostirea și cuvântul transformă lucrurile. Într-un fel intri la starea civilă și în alt fel ieși: este o experiență a rostirii performative greu de contrazis pentru cei care au trecut prin asta. Austin spune foarte clar că "situația unei rostiri (*utterance*) contează foarte mult, iar (...) cuvintele folosite trebuie "explicate" prin "contextul" pentru care sunt destinate"² Pentru a clarifica și mai mult subiectul, Austin contrapune astfel câteva propoziții cu valoare performativă, descriptivă și care relatează, având toate același conținut³:

Propoziții performative	Propoziții descriptive	Propoziții care relatează
Mulțumesc	Sunt recunoscător	Mă simt recunoscător
Scuză-mă	Îmi pare rău	Am remușcări
De acord	Îmi exprim acordul	Sunt de acord
Bine-ai venit	Te întâmpin cu bunvenit	
Felicitări	Mă bucur pentru tine	

În cazul ultimelor două exemple, valoarea coloanei din mijloc este doar pe jumătate descriptivă, observă Austin, ea fiind combinată cu cea de de relatare. Din această perspectivă, a teoriei actelor vorbirii, am putea deci afirma că, în scenă, cuvântul are primordial o valoare performativă. Observăm așadar că ceea ce produce cuvântul de acest tip este situația dramatică - "contextul", spune Austin, punând pe bună dreptate cuvântul între ghilimele, căci este insuficient. Situația însă este cea care conține contextul și, în plus, aduce elementul prezentului, al jocului. Când joci situația, spui ceea ce situația îți cere. Dacă aceste calități îi lipsesc cuvântului, el nu este performativ, iar eforturile practicienilor vor fi să compenseze această lipsă prin gest, muzică sau anume tipuri de vizualitate, încercând să creeze din aceste elemente, făcând abstracție de cuvânt (care adesea îi împiedică), tensiunea care să permită construirea unei structuri sau a unei formule de compoziție. Dar atunci când cuvântul este fundamentul pe care se poate construi în scenă, el este creator de tensiuni (nu numai de acțiuni - un aspect asupra căruia vom reveni). Acesta este felul în care el

¹ J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, second edition, 1975, Harvard University Press Cambridge Massachusetts, p. 7

² idem, p.100

³ cf. ibid, p.79

este folosit - dramatic, nu descriptiv, nu relatând - acesta este specificul teatrului, al calității de prezență a actului teatral.

Aspectul performativ al cuvântului scenic a fost desigur conștientizat de autorii dramatici din perspective mai puțin teoretice, mai practice. Hugo von Hofmanstahl spune că "Dialogul dramatic este cu atât mai puternic, cu cât transmiterea suspansului, a tensiunii și a atmosferei se face în afara didascalilor."⁴

La fel, Pirandello credea și el că dialogul dramatic sau vorbirea dramatică este "azione parlata", respectiv "acțiune vorbită"⁵. Manfred Pfister, autorul poate al celui mai coerent și complex tratat de teorie și analiză a dramaturgiei, clarifică astfel:

"Dialogul dramatic fiind acțiune vorbită, fiecare propoziție dramatică individuală articulată nu are numai valoare expresivă ca și conținut, ci conține și execuția unui act, fie el o promisiune, o amenințare, un act de persuasiune etc."⁶ Nu trebuie să uităm nici o clipă, atunci când scriem teatru, că, în timp ce vorbește, personajul FACE ceva – are o intenție, o direcție, se află acolo dintr-un anumit motiv. Spre deosebire de celelalte tipuri de vorbire, vorbirea dramatică e legată de situația scenică. Conștientizând importanța situației și a tensiunii dramatice, Dürrenmatt observa la rândul său: "Dacă dialogul trebuie să se nască dintr-o situație, el trebuie să conducă desigur către o altă situație. Dialogul dramatic provoacă forme de acțiune și rezistență, o nouă situație, din care se naște un nou dialog"⁷ Folosirea cuvântului "dialog" poate induce în eroare - dar el nu este folosit aici de către dramaturgul elvețian în sensul său civil, ci în acela implicit, de "dialog scenic". Există romane dialogate, care nu sunt scenice, căci presupun existența unei comunicări intermediare dominante, marcă a epicului.

Pe de altă parte, în scenă, și monologul este tot un dialog, căci însăși situația fundamentală de existență a teatrului, respectiv prezența actorului și a publicului, construiesc o situație a dialogului dramatic, baza actului teatral. Este ceea ce sesizează Peter Brook chiar de la începutul cărții sale fundamentale, *Spațiul gol*: "Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă pustie. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește (s.n.), și asta e tot ceea ce ne trebuie ca să putem intra în actul teatral. »"⁸

2. A relata și a reprezenta

Textul de teatru a fost adesea considerat rudă apropiată a prozei, îndeosebi datorită interesului declarat de canonicul Aristotel pentru poveste (istorisire), proza fiind, până nu de mult, genul literar care folosește cu predilecție narațiunea. Mai mult, în general se poate vorbi de personaj doar în proză și dramaturgie. Această apropiere, reală din punct de vedere istoric, pentru o mare parte a textelor de teatru din literatura universală, de la Euripide la Ibsen sau Oscar Wilde, a devenit astăzi discutabilă.

Când în 1960, George Devine pornea proiectul a ceea ce avea să devină un mare model pentru textul nou de teatru, nu numai britanic - și anume Teatrul Royal Court - el invita o sumă de scriitori de romane, curtându-i să scrie teatru, deoarece textul nou insular părea să fi ajuns, pentru prima oară în existența lui, într-un impas marcat de convenționalism și comercial. Dar la fel de bine, remarca într-o conferință unul dintre secretarii literari ai teatrului, Devine ar fi putut să adune poeți, fotbaliști

⁴ apud. Manfred Pfister, 1988, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, p.16

⁵ idem, p. 6

⁶ idem.

⁷ Dürrenmatt, 1976, *Writings on Theatre and Drama*, London, p.75

⁸ Peter Brook, 1996, *The Empty Space*, Touchstone, New York, p. 9

sau măcelari. Pentru că, deși e posibil să dramatizezi un roman, proza și teatrul sunt discursuri diferite, ca formă și energie.⁹

Așa cum arată Pfister, în timp ce romanul este un discurs monomediatic, adresându-se văzului și presupunând o lectură în solilocviu, piesa de teatru este multimediatică, ea adresându-se și (cel puțin) auzului, presupunând o receptare colectivă, influențată de date imediate ale contextului.

Dar, reîntorcându-ne la spectacolul care pornește de la cuvânt și este jucat de actori care interpretează (sau nu) personaje, trebuie subliniat că natura piesei de teatru este simultaneitatea, de aici și caracterul ei multimediatic, după definiția lui Pfister, în sensul că aceasta folosește potențialul mai multor simțuri decât romanul (și orice altă scriitură literară care se raportează la văz, la ochi), respectiv și auzul (cuvântul rostit), fiind adesea echivalată cu un proiect al unei construcții, cu o compoziție muzicală sau chiar cu o rețetă de prăjitură (cf. Searle).

Dar pentru a nu absolutiza diferențele dintre epic și dramatic, trebuie să concedăm că exemplele de structuri ale comunicării epice sunt foarte frecvente în textul de teatru. Pfister le numește "comunicare intermediată" și, analizând structurile dramatice din punctul de vedere al "perspectivei", decelează mai multe modele. Astfel, spune el, există structura *a-perspectivală*, în care personajele vorbesc cu vocea autorului, tip de structură din care fac parte alegoriile medievale, piesele de moralități, piesele didactice. Acestui tip de structură i se opune drama absolută a lui Szondi, care cere autorului să se retragă complet din text, lăsând spectatorului (cititorului) impresia absenței totale a autorului. Drama absolută refuză complet intervențiile de natură epică.

O altă structură analizată de Pfister este cea a *perspectivei închise*. Aici se aduce un personaj care vorbește în locul autorului sau din perspectiva căruia sunt prezentate faptele - ea este comună în comedii, în piesele lui Molière de exemplu, unde autorul face apel la judecata morală a spectatorului, dar manipulează, de fapt, recepția piesei. Cea de-a treia perspectivă generatoare de structură dramatică este desigur cea *deschisă*, care funcționează ca o deconstrucție a așteptărilor spectatorului, ca la Shakespeare, în tragedii sau piesele istorice, unde personajului i se dă întotdeauna încă o șansă - sau la Cehov, unde spectatorul nu se simte împins să integreze perspectivele posibile într-una pe deplin inteligibilă, logică și universal valabilă.¹⁰

Aceste tipuri de structură fac diferența între două procedee/tehnici de scriere dramatică fundamentale pentru istoria teatrului. Este vorba despre prezentarea scenică a evenimentelor sau *reprezentare directă*, bazată pe performativitate și derularea în prezent a acțiunii scenice (lucrurile se întâmplă acum) - și intermedierea narativă a evenimentelor, *povestirea* lor (lucrurile s-au întâmplat), tehnică folosită și ea în scenele în care evenimentele s-au întâmplat deja și, într-un fel sau altul ele sunt aduse la cunoștința spectatorilor, pe alt plan, al prezentului scenic, derulându-se de obicei o acțiune paralelă cu cea povestită (așa cum se întâmplă adesea în comedii sau melodrame, dar și în *Fedra* lui Seneca, spre exemplu sau în alte texte, de la

⁹ Realitatea arată că diferențele specifice ale genurilor literare s-au atenuat începând cu momentul avangardei literare și artistice de la începutul secolului XX, așa-zisul modernism, care pulverizează granițele între genuri. Astfel, romanul poate semăna cu poezia, iar aceasta din urmă reușește adesea să creeze personaje, ca teatrul și romanul. Textul de teatru însuși se aseamănă adesea fie cu povestirea monologală, fie cu poezia, renunțând la situație dramatică și exprimând emoții sau stări. Adesea, renunțând de tot la cuvinte, pentru a folosi limbaje alternative.

¹⁰ După Pfister, op.cit, pp 65-67 și în continuare.

Rosmersholm sau *Strigoii* ale lui Ibsen, până la *Shopping and Fucking* a lui Mark Ravenhill.)

Altfel spus, intriga și conflictul, chiar dacă nu uzează de narațiune în a fi transmise, ci de alte mijloace, tehnic vorbind, au nevoie de reprezentare (a arăta - punerea în situație, în loc de a povesti) și dialog (din nou, monodrama nu este o excepție - și vom reveni pe larg ceva mai jos). În discursul dramatic dispare omnisciența auctorială, căci autorul nu poate vorbi el însuși, dar poate arăta, reprezenta, mai mult decât povesti. Totuși, se poate povesti și pe scenă, folosind anume mijloace la care se referă Pfister, din care unele au devenit curente mai ales datorită cinematografului. Astfel, în film există narațiunea din *off* - dar în teatru personajul este vizibil. Există solilocviile, personajele alter-ego sau alte modalități de a puncta, a realiza anacronisme etc. Dar, dacă vorbim de vocea autorului și o modalitate pentru ca aceasta să se exteriorizeze, trebuie să spunem și că toate sunt, inevitabil, mai artificiale în teatru decât în roman. Vorbim, oricum, despre două nivele principale de ficțiune, într-o piesă de teatru, în funcție de tehnicile alese.

a. nivelul intermedierei scenice - respectiv folosirea unui narator, comentator, ca în *Amadeus* al lui Peter Shaffer sau *Femeia din trecut* a lui Roland Schimmelpfennig. Acesta poate fi un personaj la o altă vârstă (un *alter-ego*) sau un personaj care intră și iese din acțiune, un actor, ca în piesele-lecție ale lui Brecht sau un personaj care a murit și este astfel omniscient, ca în *Plastilina* lui Vasili Sigariiev. De asemenea, corul antic este tot un personaj care intermediază scenic. Tipul acesta de piesă este numit de Pfister "piesă epică". Ea este o varietate a ceea ce Brecht numea "teatru epic."

b. nivelul acțiunii scenice - care se poate desfășura pe mai multe planuri, nu trebuie să urmeze o cronologie sau o unitate de timp-spațiu și nu este neapărat realistă. Uneori putem folosi "planuri îngropate", ca de exemplu structura numită "teatru în teatru", așa cum apare la Shakespeare în *Hamlet*, *Îmblânzirea Scorpiei* sau *Visul unei nopți de vară* sau - altfel ca și convenție - la Pirandello, în *Șase personaje în căutarea unui autor*, în care raportarea exterioară la nivelul realității reale este convenția dramatică - respectiv, în cazul lui Pirandello - "acum vom spune o poveste cu mijloace dramatice". După Pfister, o asemenea piesă corespunde și ea regulilor stabilite de Szondi pentru "piesa absolută" sau "drama absolută".

Înțelegem prin **acțiune scenică** transformarea situației scenice, derulată în prezentul scenic. Nu este acțiune scenică nimic din ce s-a întâmplat deja și este, într-un fel sau altul, povestit sau evocat în derularea situației. **Acțiunea scenică este prezentul scenic.**

Nu există neapărat o cronologie în scenă. Acțiunile se pot derula înainte sau înapoi, anacronic sau anticipativ. La Beckett sau Schimmelpfennig, spre exemplu, chiar repetitiv.

Totalitatea acțiunilor piesei formează **intriga**. Intriga piesei poate fi liniară (cronologică) sau fragmentată (compusă din bucăți care dau aspectul întregului abia în final). Intriga este diferită de fabulă (terminologia lui Tomașevski), fabula fiind relatarea cronologică a întâmplării care constituie narațiunea dramatică a piesei. Spre exemplu, în *Oedip Rege*, fabula ar povesti întreaga întâmplare, începând cu nașterea lui Oedip, abandonul și găsirea, prezicerile Pithiei etc. Intriga începe cu prezentarea Tebei în criză și încercarea regelui de a salva orașul. Desigur, *Oedip* este o piesă

analitică, dar exemple de genul acesta se pot găsi și în piesele sintetice. Să nu absolutizăm, totuși, această distincție, căci adesea cele două tehnici se întrepătrund.

3. Personajul

Între polemicele eterne ale oamenilor de teatru, care susțin ba varianta supremației personajului, ba importanța de netăgăduit, primordială, a situației, ajungem la varianta de breaslă a întrebării încuietore "ce a fost la început, oul sau găina?"

Dacă pornim de la *Poetica* lui Aristotel, atunci acceptăm că personajul este introdus de dragul acțiunii. Dar dacă ne gândim la drumul personajului în teatrul naturalist și expresionist, la Strindberg (*Pelicanul*) sau Ibsen (*Nora*), la teatrul absurd (*Cântăreața cheală* a lui Ionescu sau *Așteptându-l pe Godot* al lui Beckett) sau la noile forme/formule de teatru poetic (*Oxygen* al lui Viripaev sau *fuck.you. eu.ro.pa* a Nicoletei Esinencu, textele lui Garcia etc), intriga se disipează la maximum, iar personajul înghite tot ce e în jurul său, preocupat doar să se exprime pe sine.

Am putea și polemiza cu Aristotel, chiar din interiorul raționamentului său. Să luăm din nou, ca exemplu, *Oedip Rege* al lui Sofocle. Acțiunea scenică este minimă, după standardele de azi și categoric subțire, dacă ne luăm după ce povești se întâmplă nu mai departe decât în piesele lui Brecht, iar situația nu face altceva decât să se dezvolte pe măsură ce își leapădă rochiile, ca prințesa din poveste. Ceea ce se întâmplă în scenă este mai mult poetic decât epic, iar transformarea interioară a personajului, în funcție de ceea ce află el, de revelațiile existențiale, este linia principală a piesei. Unde este, totuși, acțiunea scenică? Ce acțiuni face Oedip? Își scoate ochii - da, aceasta este probabil singura acțiune desfășurată în prezentul scenic, de natură să șocheze și să reprezinte dileme existențiale.

Căci *Oedip Rege* este o piesă analitică, în care toate lucrurile s-au întâmplat deja. Putem vorbi așadar despre o unică situație care își asumă conflictul, într-o manieră asemănătoare cu a filmelor polițiste. Pentru că totul pleacă din nevoia de a găsi un vinovat. În final, toată perspectiva asupra vinei s-a schimbat, deși locul și timpul au rămas aceleași. Mecanismul este acela al teatrului absurd, doar personajele diferă și asta pentru că personajele, în teatru, nu sunt purtătoare de situații, ele sunt purtătoare de story-uri. Nu vom folosi termenul "poveste", pentru a nu se confunda istoria personajului, biografia lui, story-ul, gazetărește vorbind, cu povestea (istorisirea, fabula) piesei în speță.

În cazul lui Oedip, situația este în interiorul personajului, el este cel care se desface, intriga îl urmează, ducându-l pe drumul inerent al transformării sale. Din cele două mișcări, asemenea mișcării de rotație și de revoluție a Pământului, rezultă traseul poveștii. Și, de asemenea, revenind la întrebarea inițială, rezultă dialectica situație/personaj. Story-ul personajului și situația sunt cele două dimensiuni ale acțiunii scenice, ale intrigii ca atare, cele două coordonate ale traseului interpretării actoricești. Dar până la interpretare scenică, personajul dramatic este un neînțeles. Numai actorul poate, dându-și întreaga dimensiune a umanității proprii, să releve astfel straturile multiple ale umanității personajului. De aceea, limitările personajului dramatic fac din el o mască, incompletă fără personalitatea celui care o poartă. Astfel, referitor la personajul dramatic, Thomas Mann spunea:

"Romancierii sunt adesea acuzați de simplificare grosolană, superficialitate, imprecizie și lipsă de empatie, dar acestea toate pot fi puse mai degrabă în spinarea teatrului și nu a romanului. Nu întâmplător, teatrul și nu romanul a produs acele stereotipe figuri sau sperietori de ciori teatrale fără nici o pretenție la profunzime

individuală, cum ar fi Tatăl, Iubitul, Conspiratorul, Naivul, Bătrânul comic...Romanul e mai precis, mai complet, mai înțelept, mai conștient și mai profund decât teatrul în tot ceea ce are legătură cu interioritatea, în trupul și sufletul uman și, departe de a fi de acord cu faptul că teatrul este cel mai autentic și tridimensional dintre genurile literare, mărturisesc că mi se pare ca fiind o artă a siluetelor și cred că numai genul narativ este acela complet, rotund și singurul canal tridimensional de prezentare a umanității în literatură. "¹¹

Fără a compara cele două genuri literare, la fel credea și Shakespeare, când considera actorii simple umbre, comparând lumea cu o scenă, iar oamenii cu iluzorii apariții, precum cei dintâi în teatru. Desigur, Shakespeare e greu de bănuț de superficialitate, stereotipie, imprecizie sau lipsă de empatie. Și asta pentru că personajele lui au un *story*, la care se adaugă extraordinara intrigă a pieselor lui.

În ce privește limitările de meșteșug literar în realizarea personajului dramatic, Dürrenmatt se plânge și el de prea marea stilizare pe care scena o impune dramaturgului. "Ființa umană a dramaturgiei este o ființă umană vorbitoare, aceasta fiind limitarea sa, iar scopul acțiunii este să o oblige să vorbească într-un fel anume."¹² De aceea teatrul înseamnă mai mult decât cuvinte și, inevitabil, textul de teatru nu își conține propria reprezentare, ca în cazul romanului și, cel mai adesea, al poeziei.

Toate acestea fiind spuse, trebuie să concedăm opiniei lui Pfister care, ca și Aristotel, susține că personajul/figura și intriga/structura sunt interdependente. Teoria apare întotdeauna după ce practica a impus deja anumite forme, astfel o structură ca cea aristotelică, să zicem, își are rostul doar în analiza tragediilor attice și ca termen de opoziție sau cel puțin comparație cu alte structuri derivate sau cu totul noi. Dar se observă destul de simplu că o structură dramatică de tip aristotelic se bazează pe un anume tip de intrigă și de personaj.

Așa cum notează Elinor Fuchs, Aristotel și-a dezvoltat ideile despre structura dramatică la un secol după apariția marilor tragedii. Lessing și Schlegel, rediscutându-l, fiecare în felul său, se opun teoriei lui Aristotel, aproape fără să-și dea seama, căci romantismul descoperă tocmai personajul și-l situează cu mult deasupra oricărei intrigi. Romanticii sunt cei care îl redescoperă pe Shakespeare, al cărui uriaș talent este al caracterizării, personajele lui fiind extrem de concrete, de pline de viață și rezistând și în contextul teatrului de astăzi. Pe când, așa cum tot Fuchs remarcă în excelenta ei carte *Moartea Personajului*, să ți-l imaginezi pe Oedip din perspectiva de azi, la nivelul psihologiei individuale, înseamnă să-i distrugi forța, și nu să-i insuflă viață.¹³ Hegel la rândul său este antiaristotelic, subiectivizând tragedia romantică și localizând-o în interiorul personajului, și nu la nivelul relației dintre personaje. Și, așa cum Aristotel postulase unitatea de acțiune, Hegel, numind *Hamlet* "o tragedie a personajului"¹⁴, ajunge să postuleze tocmai unitatea de personaj.¹⁵ La simboțiști, personajul este o marionetă în slujba Ideii, Maeterlinck fiind unul din cei care refuză imaginea omului pe scenă - de altfel, primele lui piese într-un act, au fost scrise pentru marionete.¹⁶ Trecând prin personajul lui Cehov (subiect asupra căruia ne vom opri într-o analiză mai detaliată, într-un alt capitol), Fuchs remarcă faptul că astăzi personajul s-a retras aproape complet din apogeul său hegelian. După simboțiști, singurul Brecht este cel care concepe un tip de personaj nou, aflat la granița dintre

¹¹ Pfister, op. cit., p.162

¹² Id., p.163

¹³ Elinor Fuchs, 1996, *The Death of Character*, Indiana University Press, pp. 26-27 și urm.

¹⁴ id., p.31

¹⁵ ibid.

¹⁶ ibid.

lumi, cu actorul intrând și ieșind din piesă (dar nu și din spectacol!) și, astfel desigur, și din personaj. Poate doar *commedia dell'arte* mai realizase o asemenea performanță până la Brecht, dar și aici, ca și în Italia renascentistă, personajul se subțiază foarte mult. Excelentă observația lui Fuchs, anume că, sub declaratul anti-aristotelianism al lui Brecht, se ascunde, dimpotrivă, un radical aristotelianism. Experimentele modernismului - și ale postmodernismului sunt astfel îndreptate toate împotriva personajului. Dar și teatrul alegoric, piesele de mistere medievale, ca și teatrul simbolist, sau piesele-lecție ale lui Brecht, la fel (dar în alt fel), reduc personajul la tipologie, marionetă, figură plată, element de recuzită. "Personajul modernist ajunge pe scenă parțial de-substanțializat."¹⁷ Iar problema teatrului în secolul XX, afirmă Fuchs în continuare, este tocmai imaginea omului pe scenă. În acest sens, poate monodrama, am spune noi, este singura care oferă cu adevărat o compensație actorului dornic să interpreteze personaje "cu carne" - căci dacă putem vorbi despre un spectacol la nivelul actorului, așa cum vorbim azi de spectacole "de text" sau "de regizor", monodrama este categoric spectacolul de autor al actorului, șansa personajului de a ajunge din nou, într-o formă sau alta, pe scenă.

4. Intriga și situația

Dacă definim intriga ca pe o serie de schimbări de situație, iar situația ca pe o relație *dată* (s.n.) între două sau mai multe personaje, într-un context concret sau ideal¹⁸, intriga (și, prin sinecdocă, situația) devine placa turnantă a textului dramatic. La Brecht, așa cum afirmă el în *Organon*-ul său, situația/intriga este de asemenea cea mai importantă, în logica propunerii sale scenice de teatru epic.

Dar atunci când o piesă de teatru se bazează pe o poveste, avem de-a face și cu un fond general, cronologic, al evenimentelor, și cu o intrigă. Pfister notează în lucrarea sa, că Tomașevski numește povestea - fabulă, iar intriga - subiect. Aristotel numește intriga *mythos*, reprezentând sinteza evenimentelor, modul în care fabula poate fi administrată și redată/reprezentată.

Ca modalitate practică, se poate spune că tehnicile de scriere dramatică diferă în funcție de succesiunea și modul de împărțire a episoadelor în scene, tablouri sau acte, opțiunea de a lucra sau nu în planuri, cu întoarceri în timp sau în genul montajului cinematografic. Se poate ajunge la crearea suspense-ului, fie prin juxtapunere sau prin legarea narativă a episoadelor, în funcție de cazul când avem o singură intrigă sau una principală și încă una-două secundare (tehnică folosită de Goldoni și Molière, dar și de Shakespeare). De aici rezultă planuri care pot fi mânuite de fiecare scriitor, în funcție de talentul și miza piesei. Cu ajutorul lor, putem să tratăm timpul în paralel (de exemplu, în *Lear*, mult înainte de inventarea cinematografului, unele episoade se petrec în același timp cu cele anterioare: intriga secundară care se referă la Gloucester are loc în același interval temporal cu cea principală, care-l implică pe Lear) sau să lucrăm cu flash-back-uri, ca Schimmelpfennig în *Femeia din trecut*. Sunt posibile inserturi în cadrul mai larg al structurii - fie sub forma unei intermediieri narrative, împletirii de povești care să ducă la o întâlnire (ca în *Furtuna* sau *Comedia Erorilor*), dar sunt posibile și introducerile de vise, prezentate scenic sau intermediare narativ. Aceasta din urmă posibilitate nu presupune eforturi de reprezentare scenografică, ci se poate face simplu, prin folosirea monologului sau solilocvului.

¹⁷ *ibid.*, p.35

¹⁸ Pfister, *op.cit.*, p.160

Așa cum știu cei care se ocupă de speciile epice, în cazul povestirii, timpul ficțional și cel al reprezentării sunt două categorii extrem de importante. Există trei timpuri ficționale, spune Pfister.¹⁹ Timpul primar este lungimea totală a timpului acoperită de acțiunea prezentată pe scenă. Timpul secundar începe cu "punctul de atac" și se termină cu finalul piesei, dar include orice alt segment de timp cuprins de poveste între aceste două momente. Timpul terțiar include timpul acțiunii scenice și toate referirile la evenimente, inclusiv colaterale. Această împărțire permite studierea timpului ca timp obiectiv și subiectiv, analiza dilatării temporale, ca la Ionesco sau a racursi-ului, ca în *Noaptea Arabă* a lui Schimmelpfennig. Desigur, timpul poate fi suspendat, reluat, tratat invers (tot ca în *Noaptea Arabă*, o piesă foarte importantă ca tehnică de construcție dramatică), sugerat sau ignorat, în funcție de inventivitatea și scopul autorului dramatic.

În piesele scrise înainte de perioada modernă, ne spune Pfister, timpul era tratat conform unei idei de progresie; astfel, antractele corespundeau perioadei (zile, luni, ani) care se scurgea între momentele acțiunii, respectiv actele piesei.

E locul să ne referim acum la modalitățile de împărțirea a unei piese de teatru, remarcând că o împărțire canonică arată că actul este format din scene (uneori scena începe cu intrarea unui personaj nou și se termină cu o ieșire) iar scenele, la rândul lor, pot fi formate din tablouri. Pfister spune că nivelul predominant de segmentare a textului la Shakespeare este scena, ceea ce face ca piesele lui să fie mult mai flexibile și mai dinamice decât monolitul tragediei franceze clasice, format din cinci acte bine cimentate.

Dar regulile sunt făcute pentru a fi contrazise, așadar există acte fără scene (la Ibsen, Cehov ș.a.) sau scene fără acte (la Schnitzler) sau tablouri într-un flux continuu (la Heiner Müller) sau nici un fel de împărțire, nici un fel de didascalii (la Rodrigo Garcia). Unii scriitori simt nevoia să-și organizeze textul folosind diferite mijloace - și acest lucru nu este o problemă de timp, ci una de tempo.

Segmentarea textului e extrem de importantă, căci ea dă ritmul și dinamica piesei. În tragediile grecești, corul era folosit ca semn al împărțirii piesei în *epeisodia*. La Euripide, când corul își pierde tot mai mult rolul activ în piesă și devine mai ales comentator, cântecele devin și ele tot mai izolate de curgerea acțiunii, căpătând rolul de a delimita clar episoadele intrigii. În piesele elizabetane, un rol asemănător îl aveau interludiile, adesea scurte momente alegorice de pantomimă, iar la Shakespeare se întâmplă ca un cuplet rimat să semnaleze sfârșitul scenei, contrastând cu versul alb al dialogului anterior. Există desigur și alte moduri de împărțire ale piesei, dar ele sunt exterioare acesteia, ca de exemplu cortina, heblul sau antractul.

În majoritatea cazurilor, tempo-ul piesei este alcătuit din variațiile de ritm ale textului. Uneori putem avea încetiniri mari de ritm, alteori accelerări. Lungimea sau scurtimea scenelor poate da tempoul. Lungimea cuvintelor sau a replicilor, alternanța sau cursivitatea lor pot afecta ritmul textului. Pot să existe în aceeași piesă scene de una-două replici, scene formate doar din didascalii, scene monologale, momente relaxate sau fragmente formate din replici scurte, care se succed rapid.

Pfister afirmă că "texte din perioade istorice diferite vor urma, în general modele diferite de variația a tempo-ului. În tragedia clasică, de exemplu, intriga începe cu pas scurt și rapid, până la peripeteia centrală. Urmează apoi o etapă mai puțin bogată în evenimente, asociată cu nevoia de reflecție asupra celor întâmplate, apoi tempo-ul devine mai intens pe măsură ce se apropie catastrofa până când, în final, totul se liniștește într-un tablou final static, ca un instantaneu fotografic."²⁰

¹⁹ op.cit., p.283

²⁰ Pfister, op.cit., p. 294

5. Cinci propuneri de analiză teoretică a structurilor dramatice

a. *Dialectica attică*

Una dintre cele mai controversate afirmații ale lui Aristotel, anume că nu orice subiect este tragic, se datorează perspectivei dialectice a raportului între formă și conținut. Regulile lui Aristotel, ca și ale celorlalți prezentați aici, sunt deduse din observarea și analiza modului în care textele funcționează pe scenă și în receptarea publică. Nici Szondi, nici Schechner, nici Freitag - și în nici un caz Esslin nu fac excepție de la aceasta. Mai întâi, Aristotel susține că drama înseamnă acțiune, chiar și etimologic - și că ea are la bază două mari instincte: cel de a imita și cel de a căuta armonia. Tragedia - și de asemenea Comedia - au fost la început simplă improvizație. Una vine dinspre autorii de ditirambi, cealaltă dinspre cei ai cântecelor falice. Tragedia a avansat încet; fiecare element nou care apărea, era la rândul lui dezvoltat. Trecând prin multe schimbări, ea și-a găsit forma naturală și s-a oprit acolo. Eschil a fost primul care a introdus al doilea actor; el a diminuat importanța Corului și a acordat dialogului rolul principal.

Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei și a adăugat pictura scenică. Mai târziu, conflictul scurt a fost abandonat în favoarea celui de largă respirație, iar dicția grotescă a satirei timpurii, în favoarea manierei grandioase a tragediei. Măsura iambică a înlocuit apoi tetrametrul trohaic, originar folosit în poezia de rang satiric. Odată ce apare dialogul, Natura însăși a descoperit măsura potrivită, susține Aristotel. Faptul că iambul este, din toate măsurile, cel mai colocvial, se vede în aceea că vorbirea în conversație se derulează în versuri iambice mai adesea decât în orice alt tip de vers; rareori în hexametri, și numai când renunțăm la intonațiile colocviale.

Vorbim, deci, despre imitarea unei acțiuni care e serioasă, completă și are o anume măreție, într-o limbă înfrumusețată cu fiecare tip de ornament artistic, cele câteva feluri fiind de găsit în părți separate ale piesei - în forma acțiunii, nu a narațiunii, prin mila și frica ce efectuează purgarea caracteristică acestor emoții. Prin "limbă înfrumusețată" Aristotel înțelege limba care conține ritm, "armonie" și cântec. Prin "câteva feluri în părți separate" Stagiritul înțelege că anumite părți sunt exprimate doar prin intermediul versului, altele cu ajutorul cântecului.

Deoarece imitația implică persoane care să acționeze (personaje), rezultă cu necesitate, în primul rând, că tehnica de Spectacol va fi o parte a Tragediei. Cântecul și Vorbirea Răspicată, sunt materialul/mijlocul imitației. Prin "Vorbire Răspicată" el înțelege pur și simplu aranjarea metrică a cuvintelor; în ce privește Cântecul, acesta e un termen foarte accesibil.

Intriga este tocmai imitarea acțiunii - prin intrigă se înțelege aranjarea întâmplărilor. Iar Personajul/Caracterul este definit de calitățile în virtutea căruia atribuim un anumit relief agenților acțiunii. Gândul este necesar oriunde o afirmație este dovedită sau, posibil, un adevăr general este enunțat.

Fiecare Tragedie (citim azi - piesă) trebuie deci să aibă șase componente care îi determină calitatea, acestea fiind: Intriga, Personajul/Caracterul, Vorbirea Răspicată, Gândul, Elementul vizual și Cântecul.

Două dintre aceste părți constituie mijlocul/materialul imitației, una - metoda, iar trei: obiectele imitației.

Dar cea mai importantă din toate este intriga, respectiv structura întâmplărilor. Căci Tragedia este o imitare, nu a oamenilor, dar a unei acțiuni și a vieții, iar viața

constă în acțiune și sfârșitul ei este un mod de a acționa, nu o calitate. Personajul/Caracterul determină calitatea oamenilor, dar ei sunt fericiți sau nu, datorită acțiunilor lor, ne spune Aristotel.

Acțiunea dramatică, deci, nu are în vedere reprezentarea de personaje: personajul intră în discuție, ca al doilea după acțiune. Astfel, întâmplările și intriga sunt sfârșitul acțiunii, iar sfârșitul este lucrul principal în toate.

Iarăși, fără acțiune nu există tragedie, dar ea poate exista fără personaj²¹.

Tragediile majorității poezilor suferă în exprimarea personajelor; și în ce-i privește pe poeți, aceasta e de obicei adevărat. Același lucru și în pictură: și aici stabilește Aristotel diferența dintre doi pictori ai vremii: Zeuxis și Polygnotus. Polygnotus subliniază bine personajul; stilul lui Zeuxis e lipsit de calitate etică (ETHOS – Personaj/Caracter). Și iar, dacă înșiri o sumă de discursuri care exprimă personajul, bine realizate din punct de vedere al vorbirii răspicate și al gândului, nu se va obține efectul tragic esențial, spune filosoful, nici pe departe la fel de bine ca într-o piesă care, oricât de mult ar lăsa de dorit sub aceste aspecte, are totuși o intrigă și întâmplări construite artistic. Pe lângă care, cele mai puternice elemente de interes emoțional în Tragedie – Peripeteia sau Răsturnarea de situație și scenele de Recunoaștere – sunt părți ale conflictului. O altă dovadă este că novicii în artă ating nivelul final al dicțiunii (Vorbirii Răspicate) și preciziei portretului, înainte de a putea construi conflictul. La fel se întâmplă cu aproape toți poezii timpurii.

Intriga este, deci, cum s-ar spune, sufletul unei tragedii; Personajul vine pe locul doi. Un lucru asemănător se poate vedea în pictură. Cele mai frumoase culori, puse pe pânză în devălmășie, nu vor oferi atîta plăcere ca și conturul în cretă al unui portret. Astfel, Tragedia este imitarea unei acțiuni, și a agenților mai ales în vederea unei acțiuni. Al treilea în această ordine este Gândul – adică facultatea de a spune ceea ce este posibil și pertinent în circumstanțele date. În cazul oratoriei, aceasta este funcția artei politice și artei retoricii: și astfel, într-adevăr, poezii mai vechi își fac personajele să vorbească limba vieții civice, iar poezii timpului nostru – limba retoricienilor. Caracterul este ceea ce relevă un scop moral, arătând ce fel de lucruri alege sau evită omul. Discursurile, deci, care nu fac ca acest lucru să fie vizibil sau în care vorbitorul nu alege sau nu evită nimic, nu exprimă caracterul. Gândul, pe de altă parte, se găsește acolo unde ceva e dovedit a fi sau a nu fi sau unde se enunță o maximă la nivel general.

Al patrulea element în enumerare este Vorbirea Răspicată (Dicțiunea), prin care se înțelege, așa cum s-a spus deja, exprimarea înțelesului în cuvinte, iar esența sa este aceeași în versuri, la fel ca și în proză.

Din elementele rămase, Cântecul ocupă locul cel mai important printre ornamente. Elementul vizual are, într-adevăr, o atracție emoțională proprie, dar dintre toate părțile, este cel mai puțin artistic și cel mai puțin legat de arta poeziei. Căci puterea Tragediei, putem fi siguri de asta, se face simțită chiar și fără reprezentare și actori. Și pe lângă asta, producerea efectelor spectaculare depinde mai mult de mașinistul de pe scenă decât de poet.

Aristotel susține deci, accentuând acest lucru, că cea mai importantă parte a conflictului este *peripeteia*, declanșată de *anagnorisis*, respectiv punctul de întoarcere, surpriza dramatică, declanșată de descoperire. Peripeteia include schimbarea de caracter, dar și o schimbare exterioară. Un caracter care devine bogat și faimos, fiind sărac la început, a trecut prin peripeteia, chiar dacă el nu s-a transformat ca personaj.

În Poetica, partea I, imitația nu se referă numai la obiecte, ci și la ordinea naturală a lucrurilor, ea este imitată de poezia epică, tragedie, comedie etc. Care

²¹ Și teatrul absurdului îi dă dreptate lui Aristotel, la peste 2000 de ani de la scrierea *Poeticii*.

folosesc toate mijloacele de reprezentare. Armonia, este mijlocul prin care se realizează mimesis-ul în muzică. În dans, doar ritmul este folosit, nu și armonia, căci și dansul imită personaje, are o dramaturgie, am spune noi azi.

Poezia imită numai prin intermediul limbii. Tragedia, comedia, poezia ditrambică și nomică (lirică) folosesc toate aceste mijloace. Primele două pe rând, ultimele două, simultan.

Mimesis-ul reprezintă oamenii mai buni sau mai răi decât sunt, astfel tragedia îi reprezintă mai buni, iar comedia mai răi (aceste distincții nu mai sunt valabile azi, așa cum au fost ele stabilite de Aristotel, căci speciile dramatice au suferit mutații). Două sunt manierele de mimesis: narațiunea, ca la Homer, care vorbește în nume propriu sau prezentarea personajelor ca trăind și mișcându-se înaintea noastră.

Teama și mila pot fi trezite prin mijloace spectaculare, dar se poate ajunge la ele și ca rezultat al structurii interne – acest drum este mai bun și arată un poet superior. Căci intriga trebuie construită astfel încât, chiar fără ajutorul ochiului, cel care aude povestea spusă să se cutremure de oroare și să se înmoaie de milă la ceea ce se întâmplă. Aceasta este impresia pe care trebuie să ne-o producă povestea lui Oedip. Dar a produce acest efect doar prin spectacol e o metodă mai puțin artistică și depinde de ajutoare dinafară. Aceia care se folosesc de mijloacele spectacolului ca să creeze impresia nu a îngrozitorului, ci a monstruosului, n-au nimic de-a face cu scopul Tragediei, susține Aristotel.

Concluzionând, cele mai importante afirmații ale lui Aristotel, care conturează o teorie a structurii dramatice a tragediei sunt:

- 1. Drama înseamnă acțiune.**
- 2. Acțiunea presupune personaje cu gând și caracter. Acestea două sunt cele două cauze naturale constituind sursa acțiunii și, din nou, de acțiune depinde succesul sau eșecul dramei.**
- 3. Intriga este sufletul dramei și înseamnă felul în care sunt aranjate incidentele.**
- 4. Cea mai importantă parte a conflictului este peripeteia declanșată de anagnorisis, descoperirea, întoarcerea situației și recunoașterea.**
- 5. Finalul înseamnă catharsis.**
- 6. Fiecare tragedie trebuie să aibă șase părți componente, împărțite în două părți semnificative:**

A. TEXTUL (ceea ce este reprezentat)

1. Mythos - intriga;
2. Ethos - personajele;
3. Dianoia (gândul) – calitatea discursului artistic ca proces (rațional) de a transmite inteligibil conținutul (sau mesajul). Dianoia acoperă ca sens și modul de execuție/transpunere în practică a conținutului poetic (tehnicele de scriere dramatică).

B. SPECTACOLUL (Instrumentele practice ale reprezentării, care aparțin scenei, azi regizorului, scenografului, actorilor, compozitorului)

1. Opsis - partea vizuală, decor, costume etc.
2. Melos - muzica de scenă
3. Lexis – rostirea, cuvântul scenic (dicția)

7. Văzul este secundar auzului, spectacolul este secundar textului.

b. Precizia teutonă: Piramida lui Freitag

Gustav Freitag (1816 –1895), dramaturg și romancier german, publică în 1863 cartea sa fundamentală, *Tehnica dramei*, în care explică sistemul alcătuirii tragediilor grecești și shakespeariene și propune structura cunoscută până azi drept "Piramida lui Freitag".

Astfel, după Freitag, o piesă are cinci părți sau acte: expozițiune, acțiunea în creștere, punctul culminant sau punctul de întoarcere a acțiunii, acțiunea în descreștere, deznodământul (la comedie) sau catastrofa (la tragedie)

1b. Expozițiunea

În expozițiune se transmite informația necesară pentru a înțelege povestea. Ea include protagonistul, antagonistul, conflictul principal, informații despre spațiul unde are loc povestea etc. Expozițiunea se încheie cu provocarea, și anume cu incidentul care declanșează povestea, fără de care nu ar exista nici o poveste. Provocarea pune în mișcare povestea, începând cu actul II, acțiunea în progres. Provocarea poate apărea și după punctul culminant, în funcție de construcția piesei.

2b. Acțiunea în creștere

În timpul creșterii, acțiunea se complică prin introducerea conflictelor secundare. Acestea dezvoltă diferite obstacole, includ oponenti de o mai mică importanță decât oponentul principal în poveste.

3b. Punctul culminant - climax

Apare, de regulă, în actul III, când se marchează o schimbare, în bine sau în rău, în situația protagonistului. Dacă povestea e o comedie, lucrurile au mers rău până în acest punct, dacă e o tragedie, acum e momentul când încep să meargă rău.

4b. Punctul culminant

Este asociat și cu provocarea, cu "peripeteia", termen aristotelic desemnând întoarcerea situației (de fapt, e vorba despre utilizarea provocării, peripeției, căci exemplele lui Aristotel sunt exact cele fără de care nu am avea poveste. Respectiv el spune că peripeteia este cea mai solidă parte a conflictului, alături de descoperire. Să ne reamintim că schema tragediei, zugrăvită de Aristotel, dincolo de cerințele filosofice, de conținut, se bazează pe două mari grinzi de susținere: peripeteia și anagnorisis: peripeția și descoperirea, cea din urmă ducând la cea dintâi, atunci când povestea este bine structurată.)

5b. Acțiunea în descreștere

În acest segment, conflictul dintre protagonist și antagonist se consumă, cu victoria sau înfrângerea celui dintâi. Acțiunea în descreștere poate conține un moment de suspense, care aruncă îndoială asupra rezultatului final.

6b. Deznodământul, catastrofa sau rezolvarea

Comedia se încheie cu un deznodământ (concluzie) în care starea protagonistului este mai bună decât la începutul poveștii. Tragedia se încheie cu o catastrofă, în care protagonistul e într-o stare mai proastă decât la începutul poveștii. În *Hamlet*, spre exemplu, acțiunea în creștere sau complicația începe cu momentul când Hamlet află de la stafia tatălui său cum a fost omorât și continuă cu conflictul

dintre Hamlet și Claudius, în care Hamlet reușește să-și consolideze intuiția. Punctul culminant este momentul teatrului în teatru, când Hamlet aproape obține o confesiune, prin modul în care Claudius se comportă (Actul II, scena 2) Întorsătura de situație este momentul când Hamlet nu poate să-l ucidă pe regele care se roagă. De aici înainte antagonistul, respectiv Claudius, controlează acțiunea.

3. *Drama absolută*

Ca și Hegel, Peter Szondi consideră, în cartea lui apărută în 1956, *Teoria dramei moderne*, că forma și conținutul sunt în relație dialectică, respectiv că, în funcție de conținut, doar o anumită formă se poate utiliza. (În același sistem de gândire, Aristotel critică vehement intruziunea epicului în dramatic, sfătuind ca scriitorii să aleagă o singură istorie, nu mai multe, pe care să o reprezinte pe scenă.) Această idee devine extrem de lucrativă în analiza structurilor textelor de teatru noi, care abundă în procedee anti-iluzie, spulberă al patrulea perete și extind prezentul dramatic asupra realității reale, incluzând spectatorul în spectacol.

Drama apare în Renaștere și neoclasicism, când este exclus prologul, epilogul și corul, iar dialogul devine, poate pentru prima dată în istoria teatrului, singurul element constitutiv al firului dramatic. Szondi exclude monologul (și, implicit, monodrama) din categoria dramei, datorită aspectului său ocazional. Vom reveni să arătăm cum monologul și, de fapt, monodrama, sunt cazuri particulare ale dialogului, de fapt dialogul în forma sa primordială. Szondi numește însă dramă doar ceea ce se petrece pe scena italiană, ca text nou la vremea ceea. După el, teatrul baroc nu este dramă, misterele medievale nici atât, nici Shakespeare, cu istoriile lui, nu este dramă. Drama este obiectivă și se referă numai la relațiile interpersonale, afirmă teoreticianul maghiar.

Sub acest semn al iluziei totale, al obiectivității absolute stă teoria lui Szondi despre dramă: "Drama este absolută. Pentru a fi pur și simplu relațională, adică pentru a fi dramatică, ea trebuie să se rupă de tot ceea ce este exterior. Nu trebuie să aibă conștiința a nimic dinafara sa.

Autorul este absent în dramă. El nu vorbește; el inițiază discuții. Drama nu este scrisă, ea este construită. Toate replicile sunt dez-văluiri."²²

La fel cum autorul nu există, spune Szondi, spectatorul nu există nici el. În aceeași măsură în care replicile nu sunt spuse de autor, ele nu sunt nici adresate spectatorului care este "un observator tăcut, cu mâinile legate, văduvit de orice putere la impactul cu această lume dinafara lui."²³ Experiența dramatică, susține Szondi, constă tocmai în această poziție de separare completă, dar și de identificare completă - și nu este una în care spectatorul intră fizic în dramă sau în care spectatorului i se adresează direct prin intermediul dramei.

Drama este legată de scena italiană, cu prosceniul-ramă și cortina care dez-văluie la început și în-văluie la final și cu micile luminițe ale rampei, care "creează impresia că piesa își revărsă lumina proprie în scenă"²⁴

Relația actor-rol este și ea subordonată acestei obiectivități absolute a dramei. Szondi spune că actorul și persona trebuie să se reunească într-un unic personaj.

Timpul intern al dramei este prezentul, de aceea, spune Szondi, piesele istorice ni se par ne-dramatice. Dacă e nevoie de o referință istorică, ea necesită un demers

²² Peter Szondi, 1987, *Theory of the Modern Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p.8

²³ id.

²⁴ ibid.

întrucâtva epic, ceea ce îl exclude din câmpul dramatic. Totul în dramă trebuie să se întâmple în prezent, deși orice moment trebuie să conțină promisiunea viitorului. E un prezent deschis, cu rădăcini în relațiile interpersonale ale personajelor.

Raportându-se la Aristotel, Szondi observă că unitatea de timp capătă un înțeles nou, deoarece "Fragmentarea temporală a scenelor într-o piesă ar submina principiul prezenței absolute și al linearității, deoarece fiecare scenă ar avea propriile sale antecedente și rezultate (trecut și prezent) exterioare piesei. Scenele individuale ar fi astfel relativizate. În plus, numai când fiecare scenă în succesiunea sa o generează pe următoarea (genul de progresie necesară Dramei) se poate evita prezența explicită a unui montor (o față a autorului, n.n.) Vorbită sau nevorbită, didascalia "trei ani mai târziu" presupune un eu epic.

Un set comparabil de condiții duce la cerința unității de spațiu. Ca și în cazul timpului, spectatorul nu trebuie să fie conștient de un context spațial mai larg. Doar astfel se poate întâmpla o scenă absolută, adică dramatică. Fragmentarea spațiului, ca și a timpului, presupune de asemenea un eu epic (clișeu: acum vom lăsa conspiratorii în pădure și ne vom întoarce la regele nebănuitor, în palatul său).

În aceste două dimensiuni diferă Shakespeare de neoclasicii francezi.

Drama exclude accidentele, totul trebuie motivat.

Drama este o "formă închisă", după Szondi, față de "forma deschisă" a lui Shakespeare.

Rezumând, iată, după Szondi, care sunt cele cinci cerințe ale dramei absolute:

- 1. Dialogul absolut (lipsa totală a dimensiunii epice, a corului, naratorului, prologului, epilogului și didascaliei)**
- 2. Absența adresării directe, iluzia maximă**
- 3. Unitatea de timp**
- 4. Unitatea de spațiu**
- 5. Motivarea maximă a acțiunii scenice**

4. Drama ca joc

Părintele "performance"-ului, regizorul Richard Schechner, autor al mai multor eseuri în care-și dezvoltă ideile despre joc și ritual, pe baza unei practici respectabile și îndelung acreditate, crede că piesa de teatru este un caz particular al textului de "performance", iar spectacolul un caz particular al "performance"-ului. Teoria lui se bazează pe triumful jocului în teatru și, desigur, pornește de la descrierea și definirea - în primul rând - a noțiunii de "performance".

Pentru că toți analiștii teatrului se raportează, volens-nolens, la Aristotel, Schechner simte și el nevoia să-și clarifice poziția. Departe de a da la o parte ideile lui Aristotel, Schechner ne oferă o interpretare extrem de rațională a *Poeticii*:

"Aristotel, studentul lui Platon e de acord că arta e mimetică, dar se întreabă ce anume imită arta și în ce fel. Artă nu imită lucruri sau experiențe, ci acțiuni. Acțiunea e o idee problematică și, cel mult, aș putea schița o interpretare a ceea ce voia Aristotel să spună. Artă imită modele, ritmuri și dezvoltări. În artă, ca și în natură, lucrurile se nasc, cresc, înfloresc, decad, mor. Forma, cristalină la Platon, e fluidă la Aristotel. Fiecare organism (animat, natural, artistic) ascunde un factor-model determinat, care-i conduce dezvoltarea. Acest factor-ADN determină rata creșterii,

forma, ritmul și durata vieții oricărui organism. Orice are propriul plan de viață, propria sa "formă implicată". Această formă este ceea ce arta imită. ²⁵

Schechner pune în valoare universalitatea și umanitatea ideilor lui Aristotel, astfel: "Ideea lui Aristotel este sublimă. Se aplică la orice - de la gând, la mișcarea lentă a galaxiei, la viețile oamenilor până la grăuntele de nisip - o participare vie, intrinsecă și dinamică la creație, ființare, devenire și oprire. Din perspectivă aristotelică, "individualitatea" este privită în înțelesul ei original: ca indivizibilă. Lucrurile sunt integrale/intrinseci în sine și în relație cu mediul înconjurător. Destinul este un joc între ceea ce este înăscut și ceea ce este întâlnit. Fiecare ghindă este un stejar-în-devenire. Dar între ghindă și stejar mai există soarele, ploaia, vântul, fulgerul și oameni cu topoare. "Nu conta pe fericirea nici unui om până în momentul morții lui" intonează Corul în finalul lui *Oedip Rege*. Tragedia s-a sfârșit, dar nu și viața lui Oedip, personajul: el se îndreaptă spre alte aventuri. După cum spune Aristotel, 'tragedia este imitarea unie acțiuni grave, complete și de o anumită întindere' - dar e vorba de o acțiune, nu despre o viață întreagă. Viața lui Oedip i-a oferit lui Sofocle două acțiuni complete: Oedip rege și Oedip la Colonos. Alt autor ar fi găsit mai multe - sau mai puține. ²⁶

Dintr-o perspectivă naiv biografică, tragediile sunt despre vieți distruse, morți premature, promisiuni neîmplinite, remușcări, ambiții deșarte și renghiuri ale sorții. Ceea ce are "început, mijloc și sfârșit" este o operă de artă, arată Aristotel. Dar, spune Schechner, la nivelul cel mai profund, o operă de artă este despre ea însăși. Aristotel sugerează că dramaturgul ia din viață un impuls - un story, o idee, o imagine, sentimentul unei persoane. Acest impuls este sâmburele operei, iar procesul este transformarea și elaborarea impulsului, până când, într-un moment decisiv, opera de artă izbucnește și devine ea însăși. Din acest moment încolo, opera de artă își impune propriile cerințe, în acord cu forma sau acțiunea sa înăscută. Acestea, după cum artiștii știu, pot fi cu încăpățănare diferite de impulsul original sau de vreun plan conștient.

Astfel, o operă aristotelică trăiește o viață dublă, susține mai departe regizorul-teoretician. "E mimetică în sensul platonice, dar este în același timp și ea însăși. Așa cum arată Fergusson, relația dintre experiență și artă este una de analogie. Aristotel complică, nu transformă ideea de bază a mimesis-ului. Arta vine întotdeauna după experiență, iar separarea dintre artă și viață este conținută în ideea de mimesis. Ulterioritatea și separarea au fost decisive în dezvoltarea teatrului occidental.

O analogie va clarifica mai mult ceea ce vreau să spun prin ulterioritate. Mâncarea gătită este ulterioară mâncării crude. Gătirea este ceea ce li se face alimentelor crude pentru a le schimba în mâncare și, poate, pentru a le purifica. Toată mâncarea gătită a fost odată crudă, orice aliment crud este gătibil. Unele fructe și legume sunt comestibile, fie crude, fie gătite, dar majoritatea cărnurilor trebuie gătite înainte de a fi considerate edibile. Procesul gătirii este ireversibil. În nici un caz mâncarea gătită nu va deveni vreodată mâncare crudă. Așa e și cu arta și viața. Arta e gătită, viața e crudă. A face artă înseamnă a transforma experiența crudă în forme care pot fi gustate. ²⁷

După raportarea atât de convingătoare la teoria mimesis-ului aristotelic, propria teoria a lui Schechner despre performance începe cu discutarea celor mai

²⁵ Richard Schechner, 2000, *Performance Studies, an introduction*, Routledge, London and New York, p. 37

²⁶ Idem.

²⁷ Ibid., p. 38

influențe ideii despre teatru ale antropologiei teatrale și antropologiei, în general, curent foarte la modă în a doua jumătate a secolului XX. Astfel, el atacă Școala de la Cambridge (Frazer cu *Creanga de aur*, Murray etc) care a investigat și acreditat ideea că tragedia greacă izvorăște din ritualul dionisiac. El însuși acordând o importanță uriașă perspectivei antropologice asupra teatrului, crede totuși că ritualul crea doar un context în care teatrul se putea desfășura, alături de alte manifestări și jocuri. Căci pentru Schechner teatrul se include într-o gamă largă de jocuri, sporturi și competiții.

Murray crede că teatrul derivă dintr-un dans sacru, *sacer ludus*, și că tragedia s-a dezvoltat ca un rit secundar din improvizațiile ditirambice, și comedia din dansurile falice. Acestea sunt afirmate de Aristotel, iar Murray găsește în *Bacantele* lui Euripide întreaga succesiune ritualică *sacer ludus*. Lui Schechner teoria i se pare forțată, deși acceptă că din ritualul bisericesc s-a dezvoltat teatrul creștin medieval, dar în ce privește tragedia attică și drama renașterii, ca și formele de teatru ale prezentului, el crede că este vorba mai degrabă de o împletire dinamică a ritualului și distracției, teatrul intrând în a doua categorie. Dar acestea toate sunt acțiuni care au la bază, jocular pentru el, toate acestea se pot împărți în două mari categorii:

A. activități performative

Richard Schechner își dezvoltă propria idee, anume că jocurile, concursurile, sportul, teatrul și ritualul sunt activități performative, care au câteva calități de bază în comun:

a. un timp specific

- *timpul evenimentului* - în curse, alergări, baseball sau șotron, ritualuri în care se caută un răspuns sau o stare, la fel ca în dansurile de invocare a ploii, vindecările șamanice sau spectacolele de teatru care au la bază un text, în general;

- *timpul prescrist* - evenimentele încep și se termină într-o durată fixă, indiferent dacă ele au fost finalizate sau nu: fotbalul, baschetul, jocurile structurate pe "cât de mult poți face în x timp";

- *timpul simbolic* - atunci când durata activității reprezintă o altă durată temporală. Și din nou vorbim despre teatru (ca la Bob Wilson sau Ariane Mnouchkine sau Schechner însuși, în spectacole care durează între 6-24 de ore), forme teatrale hibride, ca happening-urile (exemplul lui Kaprow care în happening-ul *Fluide* a dus în 20 de locuri în Los Angeles blocuri de gheață pe care le-a lăsat să se topească, indiferent cât a durat acest lucru) și ritualurile cu măști;

b. valoarea obiectelor

În viața de fiecare zi, obiectele au fie valoare practică (uneltele), fie datorată frumuseții și rarității lor (bijuteriile, arta, metalele prețioase, antichitățile etc), fie puterii lor de schimb și cumpărare (banii din hârtie și metal). Mingile, pucurile, bastoanele - chiar și recuzita de scenă au o valoare de piață mult sub cea atribuită în contextul activității.

c. non-productivitatea

După J. Huizinga și Roger Caillois, acesta e un factor absolut unificator în toate cele de mai sus. Deși aceste activități sunt implicate în viața zilnică și unele chiar aduc bani foarte mulți (fotbalul sau pariurile), ele nu sunt productive în mod direct. Ceva însă tot produc ele, și în funcție de acest tip de produs, se face evaluarea lor socială. Schechner nu spune ce produc aceste activități performative, dar putem să

continuăm linia lui logică și să argumentăm că toate aceste activități produc bunuri spirituale, aduc un plus de prestigiu, adâncesc identitatea, creează legături, ajută oamenii să comunice, detensionează și însănătoșesc.

d. regulile

Fiecare activitate performativă are reguli după care se desfășoară, fiindcă ele sunt altceva decât viața de fiecare zi. Se creează astfel o lume specială, unde oamenii fac regulile, rearanjează timpul, atribuie valori lucrurilor și muncesc de plăcere. Dar numai teatrul (muzica, dansul) este artă în sensul cel mai strict.

e. un spațiu specific

Fie că vorbim de forbal sau de teatru, spațiul în care acestea se desfășoară este special. Nu numai cele convenționale, dar și cele neconvenționale trebuie să îndeplinească anumite cerințe sau dacă nu, în cazul teatrului lui Boal, de exemplu, el trebuie să se adapteze spațiului și să renunțe la iluzie, la convenția de joc, deci să-și iasă din sine. Cu caracter general, trebuie să acceptăm ideea că orice activitate performativă are un spațiu tipic sau și-l creează, pentru a se desfășura.

B. modele de construcție dramatică

a. structura triunghiulară

Unul dintre primele și cele mai răspândite modele, aplicabil la piesele attice și elizabetane, este modelul triunghiular, spune Schechner sau structura piramidală. X și Y sunt forțe, grupuri sau indivizi în conflict, R este rezolvarea conflictului prin compromis, strategie, luptă, victorie, împăcare, înfrângere sau moarte. După Schechner, *Orestia* lui Eschil, cu cele trei piese, *Agamemnon*, *Choeforele* (*Purtătoarele de libații*) și *Eumenidele* este unul dintre cele mai bune exemple de structură triunghiulară urcând, în totalitatea ei, spre o formă piramidală, căci doar în *Eumenidele* se poate vorbi despre rezolvarea finală a conflictului inițiat de Agamemnon.

Schechner susține că, în *Orestia*, intră în conflict interesele statului cu ale familiei și cu ale zeilor. În *Eumenidele*, toate cele trei fețe ale conflictului sunt operaționale pe scenă. În primele două, accentul cade clar pe blestemul asupra casei lui Atreu. Statul apare când este convocat un consiliu atenian, pentru a judeca situația între Oreste și Furii. Geneza conflictului este tensiunea de la baza piramidei, spune Schechner, în tensiunea dintre familie, stat și interesele divine. Piramida are patru puncte de tensiune (colțuri): crima, răzbunarea, dreptatea și judecata. Judecata este punctul culminant și este mijlocul ales de dramaturg de a rezolva confruntările dintre celelalte trei.

Am putea spune, urmărindu-l pe Schechner, că *Orestia* este, din perspectiva rezolvării conflictului, asemănătoare unui joc de domino. Odată una din piese dărâmată, consecința este inevitabilă. Abia la sfârșit se poate vedea, analiza, discuta planul zeilor. Sau structura dramatică, în mare. Aparent soluționat, conflictul declanșează consecințe conflictuale și mai mari. Mecanismul este aproape biblic. Actele egoiste duc la consecințe grave, căci actul Clitemnestrei de a scăpa de un soț tiran și necredincios, pentru a-și putea trăi viața lângă omul pe care-l iubește, duce la uzurparea unui titlu și are urmări extrem de grave în stat. La fel cum, în *Iliada*, îndrăgostirea lui Paris duce la distrugerea unei civilizații. Dar aici lucrurile sunt salvate înainte de a se autodistruge, atâta doar că rezolvarea nu se face în spiritul dreptății. Ea ține de un tip de dispensă acordat de Atena care susține că adevărul

genitor este tatăl, nu mama - o scuză destul de subțire, care ascunde interese de stat, în mod evident, căci pedepsirea și moartea (morală, justițiară) a lui Oreste, ar fi dus la dispariția Atrizilor și ar fi atins interese de stat. Un act diplomatic - acesta este gestul Atenei, stabilirea ierarhiilor și absolvirea individului, pentru protejarea interesului general. Nu contează cine are dreptate, toți au dreptate, dar lucrurile trebuie să se oprească aici - spune Atena, cu alte cuvinte, găsind o modalitate de a justifica absolvirea lui Oreste. În mod clar, respectarea cutumelor duce la entropie - ritualurile de familie depășesc - ca și consecință - familia și pot declanșa situații extrem de grave: uciderea unui tiran poate duce la un stat condus de un nemernic și uciderea acestuia la un vid de putere și pune în pericol statul însuși, creând anarhie și destrămându-l. Clitemnestra moartă, ea nu mai poate fi absolvită, deci rezolvarea conflictului înseamnă a-i pune capăt, prin orice mijloace, chiar prin artificii logice. Modelul lui Eschil se transferă perfect în decursul istoriei omenirii la majoritatea conflictelor cunoscute, de la războaie la litigii politice. Atâta doar că Atena cea înțeleaptă a fost înlocuită de instituția atât de necesară a inteligenței diplomației.

Revenind la modelul triunghiular al lui Schechner - acesta susține că toate piesele până la începutul secolului se pot analiza, structural, prin această grilă foarte simplă. Dar, continuă el, dacă modelul funcționează cu piesele lui Brecht, el nu se poate aplica la *Așteptându-l pe Godot*, *Sfârșit de partidă*, *Cântăreața cheală*, *Cameristele*, *Marat/Sade* și multor farse și piese ale secolului XX.

b. structura deschisă

"În mod evident, teatrul postdramatic al happening-ului nu poate fi discutat folosind metode analitice ortodoxe. Modelul triunghiular nu este aplicabil dramelor experimentale, happening-urilor și multor piese nemodelate pe cariera unei vieți. Aceasta nu este tocmai o observație istorică. *Mutter Courage*, *Moartea unui comis-voiajor*, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* au toate o structură triunghiulară, pe când *Bacantele* lui Euripide e mai aproape de *Cameristele* lui Genet decât de *Electra* lui Sofocle"²⁸ observă Schechner, susținând că dinamica teatrului lui Beckett, Genet și Ionesco (printre alții) vine din ritmurile vieții: a mânca, a respira, a merge în somn, noapte-zi, anotimpuri, fazele lunii etc. Aceste ritmuri nu au început, mijloc și sfârșit, în sensul aristotelic. Un ciclu ritmic se termină numai pentru a reîncepe și nimic nu este rezolvat. Aceste ritmuri sunt funcții ale timpului. În dramaturgia post-dramatică, afirmă regizorul, timpul înlocuiește destinul.

Trecerea inexorabilă a timpului face ca lucrurile să se întâmple, iar acest tip de dramaturgie conține episoade de lungimi diferite, de obicei scurte, unde tensiunea crește, explodează și se reîntoarce la situația originală. Dar nimic nu se rezolvă, de multe ori rimurile aparțin unui joc și în acest tip de structuri dramatice regulile înlocuiesc conflictul. Intriga cedează în fața jocului, care devine o matrice generatoare a situației dramatice. Astfel, avem jocul "să-l așteptăm pe Godot", jocul "s-o omorâm pe Madame" în *Cameristele* etc. În *Lecția* lui Ionesco eleva intră, profesorul o salută, adună, ea nu poate să scadă, el o ceartă, pe ea o doare măseaua, el îi arată cum să pronunțe "cuțit", o omoară, îi ascunde corpul cu celelalte treizeci și nouă, o altă elevă sună și totul reîncepe.

Dar teatrul secolului XX a fost influențat de happening, susține Schechner, iar Cage și Kaprow sunt cei care au descris și definit happening-urile, contribuind chiar la dezvoltarea ideii de performance art.

Allan Kaprow (1927 –2006) pictor american, este inventatorul action-painting-ului și părintele happening-ului, în anii '50. A făcut parte din grupul Fluxus și a

²⁸ ibid. p.29

contribuit la definirea termenului de "performance". Kaprow și-a început happening-urile prin a le construi ca scenarii, abia apoi trecând la improvizații. Unul din primele grupaje de "întâmplări" 18 happening-uri în trei părți, prezentat în 1959 la Galeria Reuben din New York, manipula publicul într-un mod fără precedent. Spectatorilor li se dădeau programe și trei carduri capsate cu instrucțiuni, li se spunea că fiecare din cele șase părți are câte trei întâmplări simultane, ale căror început și sfârșit vor fi semnalate printr-o sonerie, iar la sfârșitul performance-ului, se va suna de trei ori. Nu erau permise aplauze între părți, doar la sfârșit. De asemenea, spectatorii erau invitați să se mute în funcție de desfășurarea întâmplărilor, în fiecare din cele trei camere, spații despărțite de folii de plastic pictate și colate cu mostre din opera anterioară a lui Kaprow. Printre acțiuni se numărau: o orchestră cântând cu instrumente de jucărie, o femeie strivind o portocală etc. Kaprow susține că arta nu are nici un sens, că participarea spectatorului e aleatorie și, influențat de filosofia indiană, ca și Cage, susține că experiența înțelesului aparține trupului și nu minții. Totuși, happening-urile lui au fost prezentate în galerii de artă și criticii de teatru și artă au scris despre ele, nu criticii culinari sau inginerii. Cele zece puncte ale manifestului său, *Câinele care dă din coadă*, pulverizează orice încercare de a atribui un sens acestor "întâmplări". La granița dintre artă plastică și teatru, ele au un sens prin experiența pe care forma o prilejuiește.

Experimentele lui Kaprow au influențat teatrul și arta plastică. Instalațiile în arta plastică sunt tot izvorâte din ideile sale.

Happening-ul are o idee foarte vagă despre liniaritatea timpului. Circularitatea sa este mai importantă, adesea timpul este abolit, ca în *Godot*, când noaptea cade pe neașteptate, iar cele două personaje nu au nici o idee despre curgerea timpului și doar concesia făcută de Beckett nevoii de inteligibil a spectatorului face ca piesa să fie împărțită în două acte.

Despre ce tip de structură am putea vorbi aici?

În absența sentimentului timpului, evenimentele nu mai decurg cronologic, ci se întrepătrund. În *Cântăreața cheală* a lui Ionesco, în final, ceasul o ia de la început, după ce în timpul spectacolului ceasul bate aiurea și niciodată corect. Bobby Watson se multiplică de-a dreptul canceros, căci aici și acum nu mai există.

Schechner face o listă în opoziție de caracteristici ale structurii triunghiulare, specifice dramei și tragediilor attice, ca și pieselor shakespeariene și multor altora, inclusiv multora din textelor noi - și ale structurii "deschise", specifică pieselor postmoderne ale secolului XX și teatrului absurdului:

STRUCTURĂ TRIUNGHIULARĂ	STRUCTURĂ DESCHISĂ
Traseu de viață	Ritm al vieții
Story	Joc/reguli
Conflict	Ritm sau model
Personaj	Caracter
Timp liniar	Non-timp, timp circular sau timp în paranteză
Acțiune	Activitate
Conexiuni	Salturi
Rezolvare a conflictului	Circularitate, punere în paranteză, non-final
Dialectică	Lipsa sintezei
Curgere	Explozie

Reprezentarea evenimentelor	Devenirea evenimentelor
Timpul duce la transformare	Timpul este doar semnalat
Cauzalitate	Determinism/întâmplare

5. "Ierarhia înțeleșurilor": textul în spectacol, ca proces semiotic

Dacă privim spectacolul dramatic dintr-o perspectivă semiotică, spune Martin Esslin în excelenta sa *The Field of Drama*, acesta este un proces de comunicare și, în orice caz, poartă cu el un "mesaj", în cel mai larg sens al cuvântului, "un lucru pe care cineva dorește ca noi să-l vedem și să-l înțelegem, transmis de cei care l-au creat, către receptorii lui, prin intermediul unui cod pe care aceștia *sunt capabili* (s.n.) să-l decodeze, iar receptorii ar trebui să privescă acest lucru căutând 'înțeleșul' acelui 'mesaj'".²⁹

Doar că mesajul nu este individual și nicidecum rațional, spune Esslin în continuare.

În cazul teatrului, spectacolul este o creație de echipă, iar creatorul individual nu poate deține controlul absolut a ceea ce se întâmplă pe scenă. "Mesajul" este atunci voalat, căci intențiile conștiente și motivațiile subconștiente se împletesc cu convențiile de comunicare, cu reguli pe care artiștii trebuie să le respecte, pentru a se asigura că ceea ce fac este inteligibil publicului. Nu avem de-a face aici cu un singur înțeleș, ci cu o "ierarhie de înțeleșuri", spune Esslin, compusă din limbă și limbaje, tradiții tehnice, regulile formale preexistente ale artei teatrale însăși:

"În orice caz, poezia, romanul, pictura, sculptura sunt complete odată ce sunt terminate, deschise oricărei interpretări pe care un cititor sau un privitor vrea să i-o atribuie. Orice operă de artă, odată ce a părăsit mâinile creatorului ei, e 'pur și simplu acolo', a intrat, cum ar spune Heidegger, în *Dasein* și a căpătat o existență independentă, ca orice alt fenomen al naturii, un copac sau un apus de soare, care poate fi perceput și interpretat într-un fel sau altul."³⁰

Esslin se referă la teoria mimesis-ului aristotelic, recunoscând că teatrul este o imitare a vieții. "Iar viața înseamnă interacțiunea ființelor umane în mediul lor social și natural și este, la urma urmelor, un produs al unei infinități de circumstanțe individuale, întâmplări și intenții: așa că e normal ca reprezentarea ei mimetică să reflecte acest lucru. Totuși, această multitudine de intenții este topită, într-un spectacol de teatru, într-o formă mai ușor de înțeleș decât apare, astfel încât imaginea, la prima vedere, 'amorfă' a realității vieții, societății, a lumii în general să poată tinde la a scoate la iveală ceva din forțele subterane care o modelează, ordinea inerentă din ritmurile nașterii și morții, întâlnirilor și despărțirilor, curbelor ascendente și descendente ale traseului vieții. Pentru a-și atrage publicul, pentru a-i reține atenția, pentru a-și exprima opinia asupra lumii, cei care produc spectacolul trebuie să aibă ceva precis în minte, ceva ce doresc să exprime, să arate, să demonstreze: o poveste pe care s-o spună, o idee pe care s-o reprezinte. Semnele individuale pe care participanții la creație le emit, nu pot fi armonizate integral, dar în majoritatea cazurilor operează într-o structură comună de convenții culturale, în direcția

²⁹ Martin Esslin, 1987, *The Field of Drama*, Methuen Drama, p.155

³⁰ idem, p.159

semnificației semnelor folosite și într-un consens din partea producătorilor spectacolului, în ceea ce privește mesajul de bază al operei la care lucrează. " ³¹

Din consensul aproximativ al celor care creează se naște structura fabulei, având ca și pilon central o acțiune exprimabilă în propoziții fundamentale, de genul: eroul pozitiv rămâne cu fata, criminalul a fost prins, binele învinge răul, pedeapsa zeilor s-a abătut asupra celui care a păcătuit, îndrăgostiții mor și întreaga lume regretă ura irațională (moartea) care a învins dragostea etc. Dar această propoziție rudimentară care rezumă baza fabulei dramatice, nu atinge nivelurile de înțeles ale spectacolului. Pe baza ei însă, o multitudine de interpretări, reflecții, introspecții se vor coagula în el și vor rămâne în memorie ca un reziduu a "despre ce era vorba", ce încerca să spună spectacolul, ce "însemna" el...

Te poți întreba, spune Esslin în continuare, dacă un spectacol de teatru, produs în cele mai multe cazuri pentru bani și "consumat" ca un mod de a petrece timpul are și un înțeles mai înalt, o valoare morală? Brecht spune că teatrul e o artă "culinară", respectiv asemenea mâncării și, după cum se știe, "omul este ceea ce mănâncă". Esslin consideră că analogia culinară este foarte potrivită, chiar dacă înțelesul spectacolului este perceput, asemenea celui al mâncării, ca fiind subliminal. " Chiar și cel mai prost film, piesă, telenovelă sau comedie idioată poartă și implicit stabilesc valori culturale (o poveste de dragoste fericită care se termină cu o căsătorie, crima nu duce la nimic bun, cum se comportă un om de caracter în fața încercărilor sorții? Cum se îmbracă o femeie frumoasă?) și astfel teatrul stabilește subconștient trasee care configurează morala socială și modele de comportament. De fapt, cu cât mai puțin conștient sunt percepute aceste mesaje, cu atât sunt ele mai puternice, deoarece fără nici o îndoială că impactul lor este acela al valorilor pe care le reprezintă. Observația lui Esslin este cu atât mai apropiată nouă cu cât astăzi nu teatrul, ci televiziunea poartă cu sine valori morale, estetice, vestimentare și adesea chiar culinare! Se poate așadar afirma, așa cum o face Esslin în continuare, că aceste mesaje se structurează într-o ierarhie de înțelesuri care transpar sau se propagă subliminal. Și, mai departe: "În acest sens și doar la acest nivel teatrul este purtător de mesaje politice și ideologice, fie că pune în mod deschis la îndoială valorile societății sau, mult mai frecvent, mai ales în cinema și televiziune, acceptă în mod tacit să le susțină. " ³²

În stabilirea acestei ierarhii de înțelesuri, trebuie să fim conștienți nu numai de straturile care poartă mesaje mai mult sau mai puțin individuale, dar și de efectul cumulativ al mesajelor transmise de ideile implicite (purtate de teatru de-a lungul istoriei sale), fie că acestea sunt morale, religioase, politice sau pur și simplu comportamentale. Fără îndoială că telenovelele, spre exemplu, poartă valori sociale sau filosofice, chiar de înțelegere a existenței pentru mari segmente de populație care le privesc. Același lucru este valabil, spune Esslin, în ce privește reclamele televizate. " Reclama la televizor, în forma sa concentrată și încapsulată, expune în treizeci de secunde multe din trăsăturile complexe ale ierarhiei de înțelesuri din teatru. La nivelul cel mai de jos, produce în mod foarte eficient un consens în public (referitor la folosirea cafelei respective sau a deodorantului sau a detergentului). În mod clar își exprimă mesajul: folosiți marca X! Dar lucrează și la nivelul consolidării unui sistem de valori deja existent: apariția oamenilor portretizați este în așa fel calculată încât să evoce "tipuri ideale". Mediul, sumar descris dar perceput subliminal, consolidează modelul căminului ideal, al mobilierului și gustului, al întregului stil de viață pe care acesta îl implică. (...) Dacă unii din (tele) spectatori, probabil o minoritate, vor percepe această imagine cumulativă a societății ca pe o expresie a unui ethos al

³¹ ibid. pp. 156-7

³² ibid., p.159

vânzării, lăcomiei și preocupării cu cele mai triviale aspecte ale existenței umane, marea majoritate va accepta implicit această imagine subliminală, nu neapărat ca pe un fapt de viață de necontestat, dar ca un model la care trebuie, implicit, să aspiri. În oricare dintre aceste cazuri, fie că aceste aparent triviale minidrame duc la o poziție implicit pozitivă sau la o analiză conștient negativă a societății și valorilor sale, ele poartă, pe termen lung, un mesaj puternic și pot fi înțelese ca o puternică forță culturală și politică."³³

Un model de analiză a acestei ierarhii de înțelesuri este dat de Esslin după faimoasa scrisoare (a zecea) a lui Dante către binefăcătorul lui, Can Grande della Scala, în care poetul dedică *Divina Comedie* prințului Veronei care-i oferise adăpost în exil. În scrisoarea sa, Dante explică modul în care dorește ca opera sa să fie citită:

1. *Sensul literal* - povestea (faptele concrete) așa cum se desprinde ea din ordinea discursului
2. *Sensul alegoric* (un sens metaforic, simbolic al faptelor, o relaționare a poveștii cu altele purtând același "mesaj")
3. *Sensul moral* (politic, ideologic, social) - cel care poartă valorile societății
4. *Sensul anagogic* (sovrasensu - suprasensul) - cel mai înalt sau cel mai profund nivel, nivelul spiritual, filosofic

Exemplul cu care Dante ilustrează aceste sensuri este Fuga biblică din Egipt. Episodul poartă un sens literal, ca fapt istoric, un sens metaforic (simbolic, concret), al trecerii pe alt tărâm, un sens moral (eroic), ca imagine a eliberării din sclavie și un sens anagogic, al imposibilității de a opri spiritul uman în dezvoltarea lui.

6. Monodrama - un caz particular

Monodrama este cea mai veche formă a teatralității, am putea spune chiar, o formă arhaică. Dialogul, convenția absolută a construcției dramatice este îngropată în monodramă, nu la nivel formal, de elaborare a textului, ci la nivel de interpretare, de execuție scenică. Astfel, dacă în orice piesă sau text de scenă devenit spectacol, putem vorbi despre un martor, pe care îl luăm sau nu în seamă, în funcție de orientarea pro-sau anti- iluzie (acesta devenind - sau nu - un partener de dialog explicit), monodrama poate exista pe scenă numai dacă partenerul de dialog, implicit sau explicit, există în sală. Fără el, monodrama rămâne la nivelul de literatură, ea fiind, posibil, o fosilă vie, o subspecie care dovedește desprinderea genurilor literare dintr-un trunchi comun.

Deși vom discuta probleme ale istoriei monodramei, dorim să aflăm ce rol are ea în teatrul contemporan, cum se încadrează în acest teatru și care sunt reperele, termenii de referință cu ajutorul cărora vom fi capabili să discutăm despre acest subiect. De asemenea, vom vorbi și despre alte aspecte, mai practice, ale realizării monodramei din perspectiva scriitorului, actorului și regizorului – căci monodrama, mai mult decât orice altă formă de teatru, are trei autori, dar cel mai important dintre ei este actorul. Căci monodrama este spectacolul lui.

În teatrul contemporan, vorbim din ce în ce mai mult despre monodramă. Ne aflăm oare, așa cum susține Herbert Blau, într-o epocă a crizei teatrului ca reprezentare, rezultată din criza teatralității? Există într-adevăr o reținere față de formele de teatru convențional, ca urmare nu numai a falimentului teatrului realist, naturalist dar, în același timp, și al teatrului stilizat, al teatrului simbolic și chiar al

³³ ibid., pp.159-60

canonicului teatru de imagine. Impasul este accentuat și mai mult de apariția "noilor media" – care, de altfel, nici măcar nu mai sunt prea "noi". Nu ne referim atât la film, la arta cinematografică – ea fiind cea care ne-a obișnuit cea dintâi, poate, cu "perspectiva unică" a ochiului regizoral, ci la televiziune, video-clip, jocurile electronice și alte "media" ale dialogului de la distanță, dar care includ spectatorul, pe principii "interactive". Ne referim la așanumitele *media* care nu presupun prezența polilor comunicării în același spațiu, dar care se desfășoară într-un "prezent al narațiunii", acele *media* atât de specifice timpului în care trăim.

Criza reprezentării de orice fel, din care azi căutăm diferite căi de scăpare, ar presupune atunci revenire la teatru și o reevaluare a valorilor și convențiilor existente ale teatrului, ca artă a prezenței. Oare, în acest context, monodrama are încă resurse care să conducă la o reinterpretare a acestei crize?

Monologul și monodrama: structuri dramatice diferite

Conform istoriei sale, monodrama este un gen născut în perioadele antinaturaliste, antirealiste în istoria teatrului³⁴. Ca gen de teatru, aceasta se naște în epoca teatrului medieval, când spectacolul care are loc în piața orașului, este jucat de un singur actor, care înfățișează mai multe roluri, cu ajutorul diferitelor măști. Această monodramă însă este deja o formă vădit teatrală, și descrie doar monodrama ca gen „al unui singur actor”, dar nu și ca formă de gândire (metafizică) și de comunicare – în termenii unei filosofii a dialogului.

Pentru că monodrama, ca formă de gândire și comunicare, s-a născut odată cu teatrul, ea reprezintă însuși *momentul* nașterii teatrului. În acest fel, ea este probabil cea mai veche formă de cunoaștere prin arta reprezentării. Cu o teatralitate redusă (minimalizată, deși teatralitatea există în orice fel de eveniment teatral, „rama” teatrală fiind deja un gest de teatralizare), monodrama este comunicarea directă între un vorbitor și un ascultător cu ajutorul unui text (sau cântec sau dans sau, mai degrabă, combinarea acestor elemente ca formă sincretică). „Actorul” din piață spune sau cântă istorii – reale (din satul învecinat), imaginare (compuse anonim) sau existente în subconștientul ori conștientul colectiv (folclor sau mitologie). Această formă arhaică, primordială a teatrului se bazează pe o *comunicare directă între actor și public*, precum și pe o relație directă între actor și text (cântec, dans) – și această relație directă este subiectul cercetării noastre. Din această comunicare directă, precum și din relația specială între actor și text derivă toate trăsăturile monodramei: relația cu publicul, relația cu spațiul, relația actor-rol, teatralitatea sau lipsa acesteia.

În ce privește comunicarea directă, ea se referă mai degrabă la un tip de adresare directă, nemediată, căci, la urma urmelor, întreg teatrul se bazează pe comunicare, mai mult sau mai puțin directă, dacă ești în sală. Dar numai monodrama – și numai un anume fel de monodramă, pe care am s-o numesc ceva mai jos *a partenerului vizibil* se bazează pe adresare directă.

În spectacolele jucate de mai mulți actori, momentele de adresare directă sunt, ca în teatrul postbrechtian, construite în spectacol. Dar chiar și înainte de Brecht, apartenurile, dar și unele monoloage, spărgând convenția, se adresează brusc sălii, luând cunoștință de existența ei. Și aceasta este o formă a adresării directe.

Este însă la fe de adevărat că monodrama poate evita adresarea directă, rămânând ancorată în convenția comunicării sală-scenă. Ceea ce duce la ideea că,

³⁴Folosim termenul de naturalism în sensul său de epocă din istoria teatrului (sfârșitul sec. 19), dar și acela de limbaj teatral.

aparent înrudite, monologul și monodrama sunt, totuși, ca și construcție dramatică, fundamental diferite.

Monologul este, în primul rând, o formă dependentă, el făcând parte dintr-o construcție dramatică mai largă. Monodrama este o construcție finită și independentă. De aici derivă că ele sunt forme de gândire și de comunicare diferite.

Folosit, ca tehnică dramatică, pentru a ilustra în interiorul scenelor sau a delimita între scene, monologul este și o parte a monodramei care este o piesă de teatru interpretată de un singur actor, nu nepărat având un singur personaj, construită sub forma unei structuri dramatice sau a unui discurs scenic având o formă de compoziție. Monodrama este formată din mai multe monoloage (care se pot baza, adesea, pe tehnici diferite), care nu sunt întotdeauna despărțite prin metode convenționale. De aceea, monodrama este adesea percepută ca nu un lung monolog. Așadar, în mod eronat, uneori diferențele dintre monolog și monodramă sunt atribuite exclusiv lungimi: astfel un lung monolog poate fi considerat, aberant, ca fiind o monodramă, iar o monodramă scurtă este echivalată unui monolog. Există o diferență sensibilă între monodramă și povestire - respectiv monodrama are întotdeauna o situație scenică și vorbitorul are o perspectivă unică asupra reprezentării sau relatării. De asemenea, performativitatea cuvântului este fundamentală în monodramă - cuvântul utilizat trebuie să fie scenic, așa cum se arată în primul capitol al acestei lucrări.

Ca modalitate de comentariu și ca formă de existență scenică, monologul (și nu monodrama) apare odată cu apariția Corului antic, înfloarește în acele perioade ale teatrului când convențiile teatrale devin foarte riguroase (după teatrul antic, în *commedia dell'arte*, teatrul elisabetan, în barocul spaniol, precum și în majoritatea formelor teatrale estice – no, kabuki etc.), el făcând parte dintr-un sistem dramatic mai larg. Dar odată cu nașterea teatrului naturalist – stilului meiningenian – monologul (ca parte a unei drame sau o formă de expresie specială) și monodrama aproape că dispar ca și convenție teatrală sau ca formă directă de comunicare. Ca formă autonomă, acestea revin în teatru în epoca simbolistă, pentru a se regăsi din nou în teatrul absurd și grotesc. Astfel, ele sunt prezente astăzi și în teatrul postdramatic (contemporan) care, ca și formele arhaice, primordiale ale teatrului, este mult mai lipsit de rigurozitate.

Comunicarea în monodramă

Tehnicile teatrului naturalist nu sunt străine monodramei, ca spectacol, aceasta folosindu-le adesea: există piese cu un singur personaj, care se joacă pe scenă, dincolo de al patrulea perete, cel mai la îndemână exemplu fiind monodramele lui Kroetz, respectiv cele trei monodrame pentru femei, din care una, *Melodia preferată*, complet fără cuvinte. (Aici monologul interior al personajului, o sinucigașă, transpare/sau nu – în funcție de gesturile și mimica ei.) Aceasta, ca și cea în care protagonista vorbește cu bebelușul ei sau cea în care o bătrână vorbește cu papagalul său, se bazează pe convenția celui de-al patrulea perete și se petrec într-un decor evidențiat de autor ca fiind de teatru naturalist. La fel, mai recente monodrame ale lui Neil LaButte – aproape filmice, se petrec tot în decoruri naturaliste. Al patrulea perete este subînțeles, de aceea ele au o desfășurare filmică.

Dar o monodramă care presupune un al patrulea perete este o reprezentare bazată pe rigori și convenții. Totuși, din când în când peretele se poate sparge, iar publicul devine un personaj - sau se pot produce intruziuni în realitatea reală, ca la Brecht. Modalitatea de adresare, uneori în cadrul aceleiași piese – fie ea directă sau

indirectă, este oricum bazată pe comunicarea directă, adică pe acel tip de prezență specific teatrului, care include în prezentul reprezentării, realitatea existenței actorului și spectatorului, pe ceea ce face din teatru un mediu "hot", indiferent dacă pe scenă se desfășoară o monodramă sau alt tip de spectacol – teatral sau nu.

Vorbind de conștientizarea prezenței spectatorului, aceasta nu este o condiție pentru monodramă – există desigur piese de teatru în mai multe personaje, care folosesc această tehnică. La scriitorul austriac Peter Handke, în piesa *Scandal cu publicul*, adresarea directă este o condiție a realizării spectacolului. Scandalos, el se sfârșea aproape întotdeauna cu violențe fizice, și din partea actorilor, și a publicului. Vorbim de anii '60, mai precis de 1966. Sau piesa stângistă a lui Clifford Odets, *Așteptându-l pe Lefty*, care militează politic și se bazează pe participarea publicului, în 1935.

Este adevărat însă că majoritatea monodramelor din teatrul de azi invită publicul la o anume participare. Adesea ea este doar mimată, regizată – o iluzorie participare, de fapt mai puțin activă decât cea de dincolo de al patrulea perete, nerelevantă, falsă. La nivel de implicare a spectatorului, rămâne totuși în istoria teatrului experimentul făcut de Schechner, care a reușit să implice publicul în *Dyonisos 69*, făcând din fiecare spectator, un actor (căci aceasta înseamnă, la drept vorbind, participare activă), dar, așa cum arată istoria teatrului, riscurile au fost nebănuite, spectatorul-actor încercând să preia controlul relației propuse de actorul-actor, cu consecințe accidentale nescontate și, mai ales, ne-voite de regizor. Deigur, după cum arată și Jurgis Baltrusaitis în *Homo ludens*, numai ritualul este acel tip de joc și de spectacol, în care spectatorii și actorii sunt aceiași. Acesta ar fi, desigur, un model ideal pentru recuperarea crizei de reprezentare. Dar, după anii '60-'70 și diversele formule, mai mult sau mai puțin experimentale, încercate nu numai de Schechner, dar și de Living Theatre sau Open Theatre, s-au dovedit a nu funcționa la nivel de practică a esteticii spectacolului.

Cu alte cuvinte, s-a demonstrat, fără neapărat o intenție în acest sens, că participarea emoțională nu implică neapărat o participare fizică – și ele nu se află în raport direct proporțional – respectiv, nu este adevărat că participarea emoțională e cu atât mai mare, cu cât cea fizică este mai intensă.

Am putea vorbi, deci, despre o comunicare directă, cu sau fără adresare directă. Cu eventuala nuanțare că, în adresării indirecte, publicul, chiar dacă nu este luat drept partener vizibil, poate fi inclus în spațiul de joc. De exemplu, dacă vedem o monodramă-confesiune ca cea din *Bash* a lui LaButte, în care un tată mărturisește la un pahar, într-un hotel, un infanticid, unui partener întâmplător – cu care stă la masă și care este invizibil – o monodramă extrem de emoționantă și care prin aceasta te invită să participi – putem presupune că, în convenția dramaturgică, toți spectatorii sunt acolo, în barul din foaier – posibili, potențiali parteneri de dialog. Sau într-o altă monodramă-confesiune în care o femeie mărturisește același tip de crimă, la poliție, suntem invitați să ne simțim polițiști. Libertatea spectatorului este să accepte sau nu această invitație.

Dar calitatea comunicării în monodramă poate fi de multe feluri. În primul rând, monodrama poate include în chiar textul său acea formulă care transformă publicul într-un auditoriu (ca în exemplele de mai sus) când noi, cei cărora ni se vorbește, suntem transformați printr-o formulă de compoziție dramatică într-un auditoriu de un anumit fel, un auditoriu concret (juriu, sală de lecție, un anume fel de public etc.). Și în acest fel, monodrama poate să ni se adreseze direct, fără să ne concretizeze: în cazul acesta textul conține o adresare directă, inevitabil un *tu* sau un *voi*.

Un alt exemplu este al monodramelor lui Beckett, în care comunicarea cu un auditoriu este de asemenea conținută de formula de compoziție a textului. Fără ca noi să fim transformați într-un anume tip concret de audiență, totuși, monodrama are clar un auditoriu, un adresat: deseori avem de-a face în monodramă cu texte care par să se nască în fața noastră, sunt scrise în așa fel încât ele să creeze iluzia unui text spontan, chiar improvizat, viu, uneori texte de tip „stream of consciousness”. Această formulă este de altfel tipică prozei secolului XX, statuată de Joyce (maestrul lui Beckett) și a fost numită și „monolog interior”. Spectatorul este, în acest caz, un martor al procesului nașterii unui text.

Dar cu cât comunicarea devine mai importantă în monodramă, cu atât e mai importantă și necesitatea de a intra într-o relație directă cu publicul (relație de provocare, de alienare, de comunitate, de subordonare, de dominare – forme infinite, care depind nu numai de un anume limbaj teatral, ci și de codurile preexistente în epoca teatrală respectivă). Căci monodrama presupune o relație *dinamică* între scenă și public, o relație definită de întrepătrunderea celor două realități (a scenei și a publicului), de mobilizarea realității publicului cu ajutorul spectacolului.

Monodrama și teoria dialogului

Monodrama este o formă *sub specie* dialogică, căci, chiar dacă tradițional, monodrama (și monologul) sunt considerate forme puțin teatrale, adică cu o teatralitate redusă, această idee provine din interpretarea monodramei ca fiind bazată pe singurătatea personajului aflat în situația de ne-comunicare. Dar în monodramă, comunicarea este un scop ultim și accentuat (chiar dacă vorbim de o comunicare *ca lipsă*, în sensul metafizic), de aceea ea poate fi considerată o formă ultra-teatrală, bazată exclusiv și apriori pe dialog. Astfel, paradoxul monodramei este că, deși pare un gen de teatru (ca piesă și spectacol) în care accentul cade pe singurătatea "celui care vorbește singur" (a actorului), ea este o formă vădit dialogică - metafizic dialogică.

Acest paradox al monologului și monodramei deschide o perspectivă inedită a caracterului dialogic al monodramei (prin aceasta ea situându-se fără echivoc în cadrul genului dramatic - și diferențiindu-se de simplul monolog cu varianta lui foarte artificială, solilocviul).

Am putea astfel împărți monodrama în două tipuri: când partenerul se află în sală – respectiv partenerul este sala însăși, în acea abolire a barierelor și a celui de-al patrulea perete, deci *monodrama cu partener vizibil*. Al doilea tip de monodramă ar fi atunci când partenerul sau partenerii se află pe scenă, dar nu fizic, ci prin sugestia, prin măiestria actorului și regizorului, dar situația dramatică este conturată astfel încât avem *monodrama cu partener invizibil*. Cea dintâi are un caracter interactiv, fie el declarat sau nu (uneori actorul vorbește pur și simplu publicului, deci sălii din acea seară - ca în *Buff*a lui Gerhardjan Rjindeers, în care personajul este un critic de teatru care vorbește cu publicul).

Cea de-a doua categorie de monodrame are cu adevărat un caracter dialogic. Fiindcă, dacă mimarea unui dialog cu sala, chiar cu invitarea spectatorului pe scenă, este un artificială, spectatorul fiind invitat "să joace un rol", dar rămânând în continuare convențional, pasiv – în al doilea caz, partenerul de dialog *invizibil* este o provocare nu numai pentru imaginația spectatorului, ci și pentru actor – el trebuie să-l interpreteze și pe acesta, ca și când ar fi activ și *acțiunile sale scenice*, invizibile pentru spectator, s-ar repercuta asupra personajului fizic vizibil.

Actorul în monodramă - seducătorul ultim

În procesul de comunicare cu publicul, scopul ultim este crearea acelui "comunitas" în care realitățile, separate la început (realitățile spectatorului și scenei) devin o realitate sintetică, o *experiență existențială comună*. Monodrama este crearea acestei experiențe prin mijloace teatrale, mai exact cu ajutorul acelei „rame”, care este teatrul. Dacă această experiență nu este existențială și nu este comună, înseamnă că dialogul a eșuat.³⁵

Dar unde este de căutat conflictul în monodramă, din moment ce avem de-a face cu "cel ce vorbește singur"? Conform modelelor piesei cu un singur actor, acest conflict poate fi interiorizat, adică plasat în conștiința (adesea dublă) a vorbitorului, făcând parte din relația eu-eu, deci a dialogului cu sine. Acesta ar fi un model mult mai tradițional al monodramei, pe care l-aș numi modelul schizofrenic, de dedublare a eului.

Dar conflictul poate fi exteriorizat, aflat în afara „celui ce vorbește”, și plasat în relația cu publicul, el reprezentând în acest caz însăși baza procesului de seducție. Modelul de seducție a publicului (care, în acest caz, este un „actor tăcut”, alături chiar forțat să vorbească, să reacționeze etc.) este în aceeași timp și modelul de conflict al monodramei. Să-l numim deci *modelul seductiv*.

Se poate observa, în teatrul contemporan, o trecere a monodramei de la modelul schizofrenic la modelul seductiv. Acest lucru ar putea fi motivat de o criză a reprezentării: pentru că teatrul a rămas ultimul loc unde "omul vorbește direct cu omul", deci are loc o comunicare directă, un dialog direct, dinamic – în comparație cu toate formele de mass media, unde dialogul nu poate fi nici dinamic, nici direct în sensul fizic (pentru că în scopul realizării, dialogul are nevoie de *media*). Dar, prin recunoașterea acestei puteri a teatrului, unde dialogul direct și dinamic poate fi și unul fizic, ne-mediat, monodrama trece de la cercetarea și exploatarea posibilităților de comunicare directă și mobilizantă pentru public, la forme extreme de seducție până la contactul fizic. Aceasta este oferta monodramei pentru actor: de a intermedia un joc, de a seduce imaginația spectatorului, iar spectatorul intră în acest univers al imagerului, condus de actorul-seducător.

În monodramă, mai mult decât în orice altă formă dramatică, cel mai important este drumul personajului, respectiv transformarea lui dramatică și scenică. Întrebarea este însă cum se poate produce această transformare în absența intrigii. Poate doar în relație cu publicul, căci adesea chiar publicul este cel transformat, prin faptul că, intrând în dialog cu actorul, la sfârșitul spectacolului percepția publicului asupra acestuia s-a modificat. Spectatorul vede acum cu alți ochi. Aceasta este provocarea pe care monodrama o ridică actorului care o interpretează – să facă un spectacol care implică participarea spectatorului și mai ales imaginația lui, în mai mare măsură decât drama dialogică.

Cu totul altfel gândește regizorul rus, Nikolai Evreinov, scriind despre monodramă. "Drama mea", cum o numește el, nu este altceva, decât, am spune azi, realizarea scenică a lecturii regizorale. Acea "monodramă" la care se referă sensibilul și inteligentul regizor rus, antinaturalist și antistanislavskiană, se bazează pe o unică perspectivă spectacologică, anume pe cea a regizorului care adoptă, după cum dorește,

³⁵ Desigur, orice tip de spectacol de teatru urmărește să creeze această experiență existențială comună. Însă numai monodrama „seduce” cu acest scop – și seduce printr-un singur om.

punctul de vedere și simțire al unui unic personaj. Dimpotrivă, celelalte personaje, deși prezente fizic, se estompează ca percepție, spectatorului i se cere să se supună total, să "co-trăiască" în "re-perejvania", cum spune Evreinov, toată drama faustică sau hamletiană, printr-o unică perspectivă. Imaginația spectatorului este manipulată, în folosul atingerii unui prag emoțional – cel puțin teoretic, acesta este scopul lui Evreinov.

Transformarea sau transfigurarea prin teatru este cuvântul cheie în teoria lui Evreinov, care vorbește în cartea lui *Teatrul în viață* despre un instinct – care există primordial în om, dar nu este numai specificul omului, ci întregii naturi, de la animale la plante. Acest instinct al transformării (vezi mimetismul în natură) ne duce spre a-l înțelege pe *celălalt* și a empatiza cu el, spre a căuta transformarea și a o celebra. Teatrul este astfel, spune Evreinov, bazat pe instinctul transformării. Spectatorul tânjește după acest lucru. Iar când el este sedus, acest lucru se realizează.

Monodrama este reprezentarea unei singure conștiințe (monologice), care în opera de artă respectivă este înțeleasă ca unică și fără echivalent. Și fiind unică, devine astfel ideologică. Căci nu există altă conștiință egală cu cea a „autorului”³⁶. Această conștiință monologică este cea care se desfășoară pe parcursul piesei/spectacolului și seduce, încorporând publicul în această conștiință monologică, metaforic vorbind, invitându-l să participe ca parte pasivă, feminină, ca partener pseudo-erotic, cu toate consecințele derivate din această paradoxală ofertă de a se lăsa pătruns, condus, emoționat și satisfăcut de actul de seducție activ, masculin, performat de artist.³⁷

Teatrul unei singure voințe

Am văzut cum adresarea directă nu este nici măcar o condiție necesară, nicidecum suficientă pentru definirea monodramei. Cu toate acestea, ea este prezentă în foarte multe spectacole care sunt, de la sine înțeles, monodrame. Putem avea un actor pe scenă care spune poezii sau texte fabricate, adresate direct publicului – și aceasta este o monodramă. De exemplu, spectacolele de cabaret ale lui Hofi Géza – sau *Monoloagele Vaginului*, atunci când sunt interpretate numai de Eve Ensler. *Show-case*-urile actorilor – de comedie sau nu – fie că e vorba de un spectacol cu text vorbit sau nu, fie că sunt jucate de Eddie Murphy sau Ken Campbell – sunt ele monodrame sau nu? Când apare pe scenă un actor care zice bancuri o oră, gen *stand up comedy*, interpretând diferite personaje, putem vorbi de o monodramă – sau nu? Putem susține oare că monodrama ca spectacol teatral are nevoie de componenta textului ca text dramatic, adică de poezia dramatică, de textul ca literatură dramatică? Ceea ce *Monoloagele Vaginului* sunt, pe când cupletele lui Hofi și spectacolele de tip *show-case* – mai puțin. Dar ambele, inclusiv *show-case*-urile, au o trăsătură comună, care ține de partea de "spectacol", și nu de partea de "teatru".

Vorbind despre un text artistic, nu cred este suficient ca el să fie "artistic", dar este necesar ca el să fie scris dintr-o unică perspectivă. În *Monoloagele Vaginului*, această "dramaturgie a perspectivei unice" este asigurată de demersul autentic al autoarei, care se interpretează pe ea, care asigură un "itinerar dramatic", în așa fel încât Eve Ensler-personajul, care a început spectacolul, a trecut printr-o transformare pînă la sfîrșitul acestuia. În spectacolele de cabaret ale lui Hofi, există această unică perspectivă – el vorbește despre CEVA. "Sunt aici ca să vă vorbesc despre CEVA. Un

³⁶ Termenul de *autor* este folosit în sensul larg al cuvîntului: scriitorul, regizorul, actorul – toți sunt autori unici ai operei de artă.

³⁷ Firește că folosim *feminin* și *masculin* în sensul ontologic al termenilor, fără referire strictă la *gender*.

unic CEVA. " – acesta pare să fie subtextul demersului său. Despre steagurile roșii, despre uleiul de măsline sau despre coada de la ceapă. Există CEVA. Actorul trebuie să știe întotdeauna că se află în scenă ca să vorbească despre CEVA.

Altfel spus, actorul trebuie întotdeauna să știe DE CE se află el în scenă.

O structură, compoziție artistică, include în monodramă, mai mult decât în alte tipuri de piese, toate componentele metatextuale, de mizanscenă. Dacă vorbim doar de text, nu putem vorbi de textul teatralizat, pus în scenă. Pe de altă parte există spectacole, pe care le-aș numi monodrame (Nigel Charnock, Ivo Dimcev), care însă au puțin text, au în schimb multă mișcare și muzică – și neapărat o structură, o compoziție artistică. Chiar dacă nu vorbim despre o construcție sau o formulă, ci despre un drum. Această compoziție artistică este a unei unice perspective. Aceasta poate fi descrisă ca ceva specific monodramei.

Însă *stand-up-comedies* au și ele o structură, și chiar foarte strictă). Actorul *stand-up-comedy* vorbește dintr-o perspectivă cunoscută pentru public, de aceea publicul aici nu trebuie sedus, ci „distrat” - dar și aceasta este, la urma urmelor, tot o formă de seducție. Flexibilizând puțin criteriile, să nu excludem din câmpul monodramei un gen anume, deși pop-culture. Dar ce era *commedia dell'arte* dacă nu pop-culture în Italia secolului XVII, când în lumea "bună", noua modă era opera, care avea să înlocuiască teatrul "cult" o bună bucată de vreme? Poate că și *stand-up comedy*, foarte populară în rândul actorilor, adesea autori ei înșiși ai textelor, are ceva de spus în ce privește dramaturgia, actorul, relația cu publicul. Poate chiar ea este urmașa de drept a "teatrului în piață" al cărui scop era, desigur, să "distreze". Dar, datorită specificului, acest gen nu interesează regizorul – și iată că avem cel puțin un autor lipsă, în această formă de - totuși - monodramă.

O idee care poate ajuta la stabilirea unor diferențe specifice este că *stand-up comedies* sunt reunite tematic, și nu de o construcție dramatică. La fel ca *Monoloagele Vaginului*, care nu sunt, la drept vorbind, o monodramă, ci o suită de monoloage reunite tematic. Pentru monodramă e nevoie de ceva mai mult.

Firește că un actor poate susține singur un spectacol, improvizînd și construind o dramaturgie a momentului, regia și dramaturgia topindu-se în construcția scenică a actorului. Dar și atunci vom vorbi de "dramaturgia perspectivei unice", de care nu se poate face abstracție. În sensul în care dramaturgia spectacolului monodramatic nu este întotdeauna sută la sută conținută de text, ea este un construct practic în scenă, chiar dacă nu dramaturgul este cel integral responsabil pentru ea. Pentru a schematiza, am putea spune că dramaturgia este fie structură (construcție), fie formulă (alăturare, preluare de reguli ale jocului), fie drum. Aceasta din urmă tipologie este îndeobște a monodramei.

În ce privește monodrama cu partener invizibil, acolo lucrurile sunt, aș spune, și mai clare. În primul rând, ea este mai riguroasă, mai...auctorială, iar personajul are o poveste de spus, un itinerar emoțional sau narativ de parcurs, fie că uzează în primul rând de cuvinte sau de alte mijloace dramaturgice. Acest personaj, care face introducerea în monodramă, a cărui poveste o auzim pe scenă, chiar dacă nu este el personajul principal – sau nu singurul personaj principal, este conștiința unică, face simțită prezența altor personaje, interpretează chiar alte personaje, acest personaj este, deci, cumva, un fel de alter-ego al autorului, un fel de *personaj-autor*. Și, în același timp, omul-spectacol.

De aici această perspectivă unică, omnicientă, necesară și diferită de perspectiva naratorului/autor obiectiv, din piesele de teatru cu mai multe personaje. Căci este adevărat că, prin prelucrare, orice piesă cu multe personaje poate deveni o monodramă, dacă există perspectivă unică. Să luăm, de exemplu, *Pescărușul*. Dacă

prelucrăm din *Pescărușul* o monodramă, trebuie să împrumutăm imediat perspectiva unui singur personaj, care devine și a autorului. Cum ar vedea Trigorin ceea ce se întâmplă în *Pescărușul*? Sau Zarecinaia? Perspectiva auctorială este a lui Treplev, ne spune bunul simț și critica literară, dar nu avem nici un argument în text pentru acest lucru. Genul dramatic se definește tocmai prin aceasta – că autorul se topește, se obiectivează în personajele sale. Creează astfel *personajul-autor*.

Monodrama pare atunci să fie un gen hibrid – între teatru și literatură. În poezie, avem relația EU-EU, în proză (narațiune) ai relația EU-ACESTA, ca să preluăm terminologia lui Martin Buber, în teatru avem relația: EU-TU. Dar iată că ai o specie, se pare chiar foarte veche, revenind în forță, care re-dimensionează, re-evaluează, re-descoperă relația auctorială în textul - literatură dramatică. Aici autorul devine transparent, în dosul măștii sale – perspectiva sa auctorială are și un purtător de cuvânt: actorul din scenă.

Dar adesea, în teatru, când vorbim de perspectivă, ne referim la perspectiva regizorală, aceasta fiind asociată cu "ochiul". În monodramă lucrurile stau oarecum altfel. Ca să marcăm accentele, condiția necesară și suficientă pentru monodramă este existența unei "voințe unice" în reprezentare, aceea a *personajului-autor*. Mai mult, dacă e să vorbim despre motivația interioară – despre ceea ce ne face să scriem azi monodrame – cred că aceasta poate fi o parte a acestei motivații: direcția mai mare cu care *personajul-autor* poate face auzită vocea autorului. În monodrama cu *partener vizibil*, de multe ori autorul este actorul – vezi *Monoloagele Vaginului*, vezi *stand-up comedy* și *show-case*, cupletele de cabaret (chiar dacă nu sunt scrise de actor, adesea actorul este co-autorul textului și al dramaturgiei spectacolului). Și cred, cu acestea că am ajuns din nou la *limbajul direct al monodramei*.

Eroul monodramei

Eroul monodramei este un fel de zeu solitar, o divinitate singuratică. El are un eu expansiv sau incorporativ (adică un eu capabil să încorporeze – ceva la început străin lui). Prin faptul că el este singur, singurătatea lui ca și condiție existențială și metafizică devine *dominantă*³⁸ monodramei, ea însăși un atac, o bătălie purtată împotriva singurătății. Căci singurătatea acestui erou este una *a priori*, există numai *înainte de monodramă*: ea este un punct de unde într-adevăr se pleacă în scopul intrării în dialog sau ajungerii la el. Dialogul acesta – chiar dacă el eșuează sau se conștientizează în imposibilitatea lui metafizică – este o încercare. Nu există altă formă dramatică pentru care atacul asupra singurătății are o astfel de importanță existențială. Singurătatea eroului poate fi considerată chiar o *metatemă* a monodramei (se poate reflecta sau chiar accentua printr-o structură repetitivă, în care se revine în continuu asupra unor teme).³⁹ Dar cu cât eroul se repetă mai mult, cu atât crede mai puțin în existența Celuilalt, capabil să-l înțeleagă.

Eul care vorbește se află între extreme. El este ori un eu gigantic, un fel de Übermensch, cu un ego infinit, poate cu o biografie extraordinară sau extravagantă, niște monștri chiar; eroul dramatic – ca și în dramă în general – aflându-se, sau mai bine zis ajungând pe parcursul monodramei la un moment de răscruce al biografiei, existenței lui. Acesta ar fi *eu-l expansiv*, care vrea să domine publicul. Acest eu există *înainte de monodramă*, deseori se face referință la existența lui în afara (înaintea) textului, *individuum*-ul lui nu se constituie prin text sau pe parcursul textului dramatic,

³⁸ Termenul îi aparține lui Roman Jakobson.

³⁹ *Celălalt există ca eu să nu mă repet fără sfârșit.* (Jean Baudrillard)

ci există înaintea lui. În această categorie se încadrează figuri existente istoric, personalități, politicieni, artiști sau chiar personaje deja intrate în miturile culturale, despre care nici nu mai știm dacă au existat cu adevărat sau doar în imaginație: Julieta, Ofelia, Clitemnestra etc. *Pre-istoria* acestui erou este crucială pentru text, piesa fiind deseori un conflict al *ego*-ului original și gigantic cu un *ego* prezent în text. Simplificat: conflictul ar fi între trecutul și prezentul acestui *ego*.

Celălalt eu, este un eu gol: un vorbitor fără biografie, deseori fără sex, fără o istorie personală, deseori fără nume, chip etc, fără *pre-istorie*, fără identitate sau naționalitate, fără personalitate sau individualitate, un fel de vacuum, un nimic metafizic, un *ego* inexistent. El se constituie pe parcursul textului. El se scrie, sau: *pe* el se scrie, el fiind *tabula rasa*, este un eu incorporativ. El poate fi tradiționalul „om mic” (din literatura rusă), eroul existențialist (la Beckett) sau eroul postdramatic.

În teatrul contemporan întâlnim mai mult acest al doilea tip de eu (nu numai datorită crizei de identitate a individului, o criză ceva mai veche de o sută de ani), dar și faptului că eroul teatrului postdramatic nu mai poate fi descris folosind categorii tradiționale (sex, naționalitate etc), el fiind un eroul general nu în sensul în care sintetizează ceva, dar în sensul în care goleşte categorii. El nu este un om total (omul total fiind primul tip, acela de *Übermensch*), el este un om-ramă, un om gol, un eu care se poate umple cu orice.

Un al treilea tip, poate cel mai recent apărut în teatrul contemporan, este un om care își aduce propria realitate, biografia lui din afara teatrului. Este un teatru hiper-personalizat, hiper-naturalist, în care existența biografică, biologică a actorului este una concretă, reală (deci nu fictivă) - deși realitatea lui devine fictivă pe scenă, ca orice ajunge acolo. El este de obicei creatorul unic al spectacolului - vezi Evgeni Grishkovetz, Nigel Charnok, Ivo Dimcev, este omul de teatru total (scriitor, actor, regizor), existența lui reală și teatrală nu are granițe, ele se întrepătrund, există simultan. Problema acestui *eu* este că el nu joacă un rol: în acest gen de teatru - personalizat până la paroxism - nu se joacă roluri, teatrul fiind locul unde un *eu* se desfășoară. Problema acestui tip de spectacol este că el nu se poate repeta (decât tehnic vorbind), însă din moment ce există un singur eu real, el se poate repeta doar prin realitatea lui. Acest *eu* nu se transformă: el este echivalent cu sine însuși.

Dacă ne gândim la ideea de „teatru al unei singure voințe”, primul tip (eul gigantic) este o reprezentare a voinței autorului, al doilea (eul inexistent) va fi umplut de aceasta voință, pe când al treilea tip este voința însăși. Avem deci de-a face cu *personajul-mitic* (istoric sau nu), cu *anti-personajul* (eul inexistent) și cu *non-personajul* (de-ficționalizat, actorul este personajul, este omul).

Și dacă tot am ajuns să vorbim despre personaj, trebuie să vorbim și despre intrigă, în termenii a ceea ce înseamnă azi intrigă - deci o succesiune de situații sau acțiuni - sau absența lor.

Non-personajul nu are nevoie nici de regizor, nici de dramaturg, ca și persoane exterioare spectacolului - el se bazează pe actor, pe improvizație, pe calitățile lui fizice, pe ceea ce poate acesta să facă pentru a deveni *omul-spectacol*. Drumul lui acum îl parcurge, în fața noastră, este fierbinte, viu, aproape-realitate. Această prospețime a spectacolului, *display*-ul de calități actricești, mai mult spectacol decât teatru - asta ne atrage în acest caz.

În ce privește *anti-personajul*, el are o poetică mai apropiată de teatrul absurd sau postabsurd, unde personajul nu are "un story", el se și dizolvă în identități diferite, de Jedermann, ajunge până la anti-personaj. Este, cred, generator al unui spectacol în care regizorul poate să-și spună cuvântul mai abtîr decît în celelalte două cazuri. Categoriei acestui al doilea eu, lipsit de direcție, are nevoie de o direcție, de un regizor.

Și, nu în ultimul rând, iată că am ajuns la primul dintre cele trei: *personajul mitic*. Tratarea anacronică, bazată pe conștiința prezentă, a unui mit de orice factură, este o provocare dramaturgică, dar nu poți scrie monodrame, dacă asta te interesează, numai cu asemenea personaje. E interesant să reiei, comentând din alt punct de vedere, un "story" deja arhicunoscut. E prea mult și, totuși, așa cum spuneam mai înainte, prea puțin. Nu te poți abate de la ceea ce toată lumea știe deja despre personaj, el este "dat". Nu poți spune inexactități, nu poți inventa în dimensiunea "story", decât la nivelul "sequel". Desigur că acesta este timpul "sequel"-urilor. Cu toate astea, nu prea te poți juca - decât sub supraveghere. Acest gen de erou este un tip de spectacol care permite fiecăruia dintre cei trei creatori, actorul, regizorul și dramaturgul – să se exprime.

Dar oare astăzi nu căutăm, în primul rând, autenticul? Oare ieșirea din criza reprezentării nu ar trebui căutată în conținut, mai degrabă decât în formă? Conținuturi diferite își creează forme diferite – nu este oare acesta drumul firesc? Nu refuzăm, cel mai des, teatralul și teatralizarea pentru faptul că sunt neautentice, "făcute"? Ca să vorbești autentic despre realitatea de azi nu poți recurge nici la personaje-mitice, nici la anti-personaje. Doar la non-personaje și acesta este cazul când dramaturg, actor și regizor sunt una.

Non-personajul este un mod de a scăpa din criza reprezentării, din moment ce el nu reprezintă nimic (în sensul că nu „falsifică” nimic, nu e "făcut", nu e artificial). El este realitatea în sine însuși. Forțând limitele, ajungem astfel la folosirea non-actorului. Un seropozitiv, un travestit, un om într-un scaun cu rotile, oameni cu nevoi speciale, fizice sau mintale (toate sunt exemple existente pe scenă) au o realitate care există și în afara scenei, deci el nu mai "reprezintă", el "există". dar noi mai suntem oare în teatru sau am pășit dincolo de limite?

"Gestul" teatrului, faptul că el este pe scenă creează o „ramă” teatrală care scoate omul din realitatea lui și îl teatralizează, transformându-l în personaj, ficționalizându-l. Dilema aici este dacă el are sau nu are pe scenă o existență de factură estetică, sau ea este exclusiv existențială. Și mai e o întrebare: în ce măsură este prezent aici momentul transfigurării, transformării – dacă considerăm transfigurarea un moment de factură estetică al teatrului. Acest non-personaj pe de-o parte ne scoate din criza reprezentării, e drept, dar pe de altă parte conține și un moment riscant: prin el renunțăm la teatralitate, la un teatru de factură estetică, în favoarea purei existențe.

Dar în realitate tipurile de personaje se hibridizează adesea. Un exemplu este dat de Lehmann, în cartea sa despre teatrul postdramatic, analizând o monodramă a deceniului trecut. Nu numai că regizorul Bob Wilson a devenit interesat de acest gen, dar într-unul din spectacole joacă el însuși, devenind actor-dramaturg-regizor. Iată despre ce este vorba :

„Unul dintre spectacolele recente ale lui Robert Wilson, *Hamlet – A Monologue*, cu premiera în 1994, este concludent pentru interferența completă/perfectă a noului limbaj teatral care este mai aproape de *performance* și care, la nivelul textului, aduce drama mai aproape de monolog. Prezentarea constă într-o lungă expunere/prezentare monodramatică a dramei lui Hamlet. Preponderența monoloagelor în Hamlet s-a observat adesea și a fost comparată cu caracterul autoreflexiv al personajului principal. Mallarmé a prezentat *Hamlet* ca pe o posibilitate exemplară pentru un teatru de monolog liric, *Hamlet-Machine* a lui Müller a deconstruit drama în monoloage. Wilson joacă Hamlet și unele personaje-cheie ale piesei, într-un text nou-creat (...) *Jocul lui Wilson este atât de lipsit de scrupule și în mod evident distanțat/alienat, încât intonația diferitelor voci feminine este prezentată*

în așa fel încât spectacolul s-ar putea numi Robert Wilson – performance oglindit în personajul Hamlet. El vorbește în diferite registre vocale: răgușit-croncănit, artificial, în falset sau mormăit. Nu lipsesc nici momentele comice – cu intonație parodică, care citează stiluri actricești din generațiile trecute și toate acestea alternează cu ritmul firesc al vorbirii. În orice clipă citarea textului Hamlet este material de bază pentru performerul-Wilson. (s.n.)⁴⁰

Wilson însuși recunoaște, în acest caz, că reprezentația cu Hamlet este pentru el ceva foarte personal, asumându-și riscul de a părea prea bătrân pentru acest rol, dar, după cum remarcă tot Lehmann "formalismul teatrului său s-a diminuat în anii '90, în favoarea exprimării unor emoții personale, care conțin mai multă psihologie și poezie și îi lasă loc și persoanei Robert Wilson să se arate și să se prezinte."⁴¹

În loc de concluzie

Monodrama este un teatru al personalității, poate chiar al unei hiperpersonalități, al unei personalități gigantice. Actorul – pilonul de bază al monodramei este în posesia acestei personalități bogate, pline de conflicte chiar, de contradicții, o personalitate care duce o viață lăuntrică extrem de nuanțată, căci numai el este capabil să creeze un personaj, să susțină seducția, să controleze și să conducă publicul. Actorul de monodramă nu e doar un caracter – el este propriul mit.

Problema cu teatrul postdramatic, spune Lehmann, vorbind despre monodramă, este tocmai faptul că discursul de reprezentare se diminuează în favoarea celui de convingere, ajungându-se astfel la metateatru, la non-personaj, la non-actor. Aparent, monodrama ne poate scoate din criza reprezentării, tocmai refuzând reprezentarea. Dar aceasta nu este, evident, o soluție, doar o speculație, căci teatrul va avea întotdeauna nevoie de reprezentare, așa cum ființa umană va avea întotdeauna nevoie de imaginație.

De altfel, deși posibilitățile de atingere fizică, de aparentă participare a spectatorului la spectacol au proliferat, adevărata participare se face la nivel imaginar. Ceea ce lasă urme am spune că este impresiunea (ca în arta fotografică) minții spectatorului, și nu neapărat iluzia participării – practic imperfectă - la actul scenic. Mai mult, convenția teatrală nu trebuie respinsă cu desăvârșire. Deși monodrama este prin definiție, un gen experimental, ea nu poate exista în realitate (nu doar ca "eveniment" sau "spectacol unic" - am vorbi atunci de happening) fără anumite mecanisme convenționale care protejează conținutul personajului.

În sfârșit, nu putem vorbi despre criza reprezentării fără să vorbim despre criza personajului: el a fost mult timp redus, golit de identitate, pentru că nu mai avea nici "un story" de spus. Aceasta se leagă și de criza narațiunii din avangardă, când discursul literar este pulverizat, iar personajul sare în aer odată cu el. Știm că au existat două drumuri de ieșire din criză: unul a sacrificat personajul în folosul a ceea ce avea să se numească "teatru de imagine", celălalt a omorât personajul, l-a împăiat și l-a adus pe scenă, prezentându-l în goliciunea lui, de care vorbeam mai sus. În ambele cazuri avem de-a face cu o "marionetizare", o manipulare a personajului. Refugiul în realitate este a treia variantă, ieșirea din joc, ieșirea din teatru.

Nu știm unde va ajunge personajul și ce se întâmplă cu actorul, cum se va metamorfoza el din artist care interpretează caractere în povestitor, filosof sau el însuși - pur și simplu. Dar știm cu siguranță că atunci când spectatorul vine la teatru, el vrea să intre în dialog. Nu are importanță între cine și cine se naște dialogul,

⁴⁰ Lehmann, op.cit., pp.126-7

⁴¹ id.

important este ca acesta să existe, iar spectatorul poate fi martor sau partener în dialog, atâta vreme cât acesta există.

Mica propoziție grotowskiană despre teatru ca întâlnire a fost adesea interpretată ca o întâlnire în plan real, dar este vorba, mai degrabă, despre a crea *realitatea de întâlnire*, locul unde, în imaginar, spectatorul recunoaște existența partenerului de dialog. Căci a provoca întâlnirea înseamnă a deschide dialogul, iar el rămâne baza teatrului, chiar și în monodramă.

II. FORMULE DE COMPOZIȚIE ALE TEXTULUI DE SCENĂ

Până acum ne-am referit la structuri dramatice, considerând structura ca fiind o construcție bazată pe intrigă și personaj, cu excepția textului de performance, care depinde de regulile de joc, fiind așadar nefixat și, în consecință, prinzând concretețe doar pe scenă. Este totuși momentul să facem distincția între structură și formulă de compoziție în text, cea de a doua neținând cont de intrigă, situație sau personaj, în sensurile canonice ale termenilor.

Pentru a înțelege cum s-a ajuns la această pulverizare a structurii și înlocuirea sa cu formula de compoziție, trebuie să aruncăm o scurtă privire istorică asupra începuturilor: avangarda și nașterea modernismului.

Trebuie așadar să revenim încă o dată asupra afirmației lui Pfister citate mai devreme, anume că între personaj și intrigă există o interdependență. Dacă intriga creează, prin construcția ei, în mare parte, structura, vom observa și că structurile dramatice au diferit întotdeauna ca formă, în funcție de conținuturile lor. Cel puțin din punctul acesta de vedere Aristotel are dreptate. Pentru a spune un lucru nou (sau măcar altfel decât până acum), ai nevoie, foarte adesea, de forme noi.

Dar între textul de teatru și scenă, cu transformările ei reale, sociale, culturale, există de asemenea o interdependență care face din teatru, în general, o artă foarte influențată de realitate, de viața cotidiană. Practicalitatea pieselor montate la olimpiade era alta decât a comediiilor prezentate în fața monarhului, decât a poveștilor shakespeariene sau a teatrului în piață, improvizat pe o canava. Structura scenei, în cazurile menționate, reflectă structura textului dramatic. Când s-a generalizat scena italiană, textul a început, să capete o anumită formă, riguroasă și precisă, dar mai puțin imaginativă. Iar odată cu avangarda care scoate teatrul de pe scenă, textul își pierde precizia și structura lui se dizolvă, ajungând de la teatrul surreal, existențial și absurd, să capete formele proteice ale pieselor de azi, nemaivorbind de textele pentru scenă sau "de spectacol", care nu pot fi numite piese. Pentru că în secolul XX, textul de teatru, ca și însuși spectacolul de teatru, a mai suferit și influența mediilor vizuale noi: cinematograful și televiziunea, dar și a deteatralizării extreme, ca în teatrul lui Boal.

S-a ajuns astfel la subminarea "piesei" de teatru, la început de către teatrul experimental, care a redescoperit spațiile neconvenționale, cele exterioare (piețe publice, curți interioare) deopotrivă cu cele industriale (uzine, hale) sau sportive (stadioane, săli polivalente), cu cele publice (metrou, autobuz, tramvai) sau private (apartamente) religio-misterioase (pivnițe, bisericiuțe, chiar cripte în, să zicem, explorările trupei poloneze *Osmego Dnia – Teatrul celei de-a opta zi*). Tot experimentul a descoperit și a valorificat spații dezafectate (fabrici falimentare, clădiri abandonate sau gări ruinate, chiar avioane sau vapoare eșuate). Teatru se face peste tot, pe stradă, în săli de clasă, în tren, pe platforme industriale, promiscuu, ar spune Baudrillard, până când realitate și simulare se suprapun sau

până la "ștergerea oricărei scene, a întregii puteri de iluzie, ștergerea distanței, a acelei distanțe care menține ceremonialul sau regula jocului"⁴². După butada unui autentic - deși întârziat - avangardist, creator al *Teatrului oprimaților*, Augusto Boal, teatru poate face oricine, chiar și actorii - și el se poate face oriunde, chiar și în teatru.

Nu mai vorbim despre operă ca "text", în accepțiunea lui Roland Barthes, ci efectiv despre cuvintele din care se construiește scenariul spectacolului. Mai mult, lipsindu-se de personaj, dramaturgia începe să se lipsească tot mai mult de cuvinte, ca o reacție împotriva realismului scenic și, ulterior, împotriva naturalismului. Legat în primul rând de text, actorul se vede pus în situația de a-și schimba setul de tehnici scenice. Vocea nu va mai fi utilizată pentru a comunica un sens al cuvintelor, ci pentru a ritma vorbirea, aproape muzical. Corpul va deveni unul din mijloacele principale de expresie, "poza" actorului de declamație este uitată, se modifică până și felul de a purta costumul în scenă, datorită apariției luminii electrice și dezvoltării tehnicilor de ecleraj. Nașterea unui actor denumit de Craig "marionetă" devine, astfel, iminentă. Iar acest actor, ascultător sub mâna regizorului, se derobează de textul convențional.

Dar cum de s-a ajuns aici?

1. Rădăcinile absurdului

Totul începe cu seara zilei de 10 Decembrie 1896, când a avut loc la Théâtre de l'Oeuvre din Paris premiera cu *Ubu-Roi*, comedie dramatică în cinci acte, pusă în scenă de directorul teatrului, Lugné-Poe, cu decoruri pictate de Bonnard, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Sérusier și Jarry însuși, cel care își desenează și păpușile și își ilustrează și textul, după cum bine se știe. În cartea sa de referință, *Lupta cu absurdul*, Nicolae Balotă spune, citând surse ale vremii: "...piesa a stârnit un scandal, amintind celebra seară Hernani. O zi mai târziu, Antoine nota: "Seară de bătaie-n toată legea"⁴³ Pitorescul lui Jarry, "un fel de găgăuță straniu", după descrierea lui Gide din *Falsificatorii de bani*, inteligența, erudiția, dar și caracterul ludic al personalității sale, artificialitatea sa, "logomahia" cunoscută, invenție absolută a limbajului propriu – toate acestea fac din el o figură emblematică.

Ubu-Roi este de altfel prima piesă notabilă care reabilitează virtuțile comice ale textului de teatru - dacă e să privim lucrurile și din acest punct de vedere - căci literatura de specialitate serioasă nu se ocupa de comedii (lucrarea lui Bergson, *Le Rire* avea să apară abia peste patru ani, în 1900). Dar, desigur, nimănui nu-i păsa de literatura serioasă în cercul lui Jarry.

Scrisă ca reacție plină de vervă umoristică, satirică și parodică la persecuțiile profesorului de fizică, domnul Hébert, sau Père Hébert (Jarry susține că a scris piesa la vârsta de 13 ani!) textul declanșează, prin premiera sa, energii care abia așteptau să se manifeste. Astfel, prietenia lui Jarry cu Apollinaire provoacă, probabil piesa acestuia din urmă, *Mamelles de Tirésias*, considerată de Eslin în cartea sa, *Teatrul Absurdului* ca fiind una din primele piese absurde. Balotă mai notează că "se pot, de asemenea, găsi numeroase corespondențe între farsele tragice ale lui Jarry și textele lui Urmuz. Ubu anunță, apoi, umorul absurd al pieselor lui Ionescu. (...) Mai trebuie să adăugăm

⁴² Jean Baudrillard, 1996, *Strategiile fatale*, Iași, Polirom, p.59

⁴³ Nicolae Balotă, 1971, *Lupta cu absurdul*, București, Ed. Univers, p.115

că bicicleta lui Jarry anunță bicicletele delabrate din universul lui Samuel Beckett?"⁴⁴

Atitudinea față de figura umană în scenă, idee pe care o evidențiam ceva mai sus în cele spuse de Elinor Fuchs, reliefând problema pe care avangarda a avut-o cu actorul, este atinsă și de Balotă în cartea sa: "Jarry reflectă doar tendința reducerii umanului la marionetă. Dramaturgul preferă făptura mecanică, animată artificial, pentru că reprezintă pentru el creatura deplină asupra căreia are puteri suverane. "Numai marionetele, cărora le ești stăpân, suveran și Creator – căci mi se pare indispensabil să le fi construit singur – numai ele traduc pasiv și rudimentar, ceea ce este schema exactității în gândurile noastre". În indicațiile de regie pe care le dă lui Lugné-Poe, Jarry insistă asupra caracterului guignol al lui Ubu. Rachilde (iubita lui Jarry, n.n.) intuise intențiile prietenului ei, atunci când îi propunea lui Lugné-Poe să-și lege actorii de frizele teatrului cu funii, pentru ca să pară cât mai asemănători marionetelor. În *Conférence sur les pantins* (ținută la cercul La libre esthétique din Bruxelles) marionetele sunt prezentate de Jarry ca "un popor micuț cu totul aparte" pe care a avut ocazia să-l cerceteze în numeroase călătorii. Ca un nou Gulliver, el descoperă acest Lilliput, sau, mai exact, ca un nou Swift (cu umorul căruia, propria sa *vis comica* avea atâtea contingente) creează un Liliput imaginar."⁴⁵

Desigur atunci că dialogul se simplifică și se acutizează, acțiunea devine mai directă și se schematizează, iar personajul se aplatizează, devine mască. Ceea ce duce piesa înainte este atunci doar limbajul, adesea inventat, parodizat (căcart!), redescoperind resursele poetice ale limbajului infantil, ale imageriei surrealiste a copilăriei.

Dinamitarea prezenței actorului în scenă se face la toate nivelurile spectacolului. Experimentele Bauhausului, spre exemplu ale lui Oskar Schlemmer, sunt astfel citate de Gropius: "Am fost uimit de "Dansul Gesturilor" și de "Dansul Formelor", executate de dansatori cu măști metalice și costumați în haine supradimensionate, sculpturale. Scena, cu fundal și arlechini negri, era mobilată cu obiecte geometrice și luminate magic: un cub, o sferă, scări; actorii pășeau, se plimbau, se furișau, tropăiau, se năpusteau, se opreau brusc, se întorceau încet și majestuos; brațele cu mânuși colorate se desfăceau în mișcări largi, capetele din cupru și aur...se apropiu, se despărțeau; tăcerea era spartă de un zumzăit terminat într-un bufnet; un crescendo de sunete bâzâitoare culminau cu un trosnet, urmat de o tăcere prevestitoare și panicată. O altă fază a dansului avea violența formală și conținută a unui cor de pisici, până la mieunături și gemete mormăite, minunat accentuate de rezonanța capetelor-măști. Pasul și gestică, corp și recuzită, culoare și sunet, toate aveau calitatea formei elementare, demonstrând din nou problema conceptului în teatrul lui Schlemmer: omul în spațiu. (...) *Limba sa, de asemenea, deși incapabilă de control, era o unealtă expresivă. Vocabularul său era cel mai personal din toate câte am cunoscut. Invenția metaforelor era ineputabilă; iubea juxtapunerile neobișnuite, aliterațiile paradoxale, hiperbola barocă. Geniul satiric al scrierilor lui este intraductibil* (s.n.)."⁴⁶

La fel ca Bauhaus-ul, și mișcarea Dada reunește scriitorii, sculptorii, pictorii și muzicienii. Dar cu totul altfel decât artiștii germani, în Cabaretul Voltaire de la Zürich, pe care, alături de Tristan Tzara, îl mai frecventa și Marcel Iancu, se ținea spre distrugerea totală a artei, emisar al erei convenționale burgheze care produsese

⁴⁴ idem., p.136

⁴⁵ ibid., pp.132-3

⁴⁶ *The Theatre of the Bauhaus – Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar*, 1996, editat de Walter Gropius și Arthur S. Wensinger, Johns Hopkins paperbacks edition, p.21

ororile războiului. Nu întâmplător, spune Martin Esslin în cartea sa, *The Theatre of the Absurd*, peste drum de Cabaretul Voltaire, în aceeași perioadă, locuia Lenin, care "trebuie să fi fost deranjat în fiecare seară de gălăgia de vizavi: cântece, recitări de poezie, scurte scheciuri, din când în când câte o piesă. (...) Prima piesă jucată la o serată Dada (...) a fost Sphinx und Strohmann, de pictorul austriac Oskar Kokoschka (n.1886). Piesa era regizată de Marcel Iancu și tot el făcuse și măștile. Hugo Ball, care juca unul din rolurile principale, descrie ciudatul spectacol în jurnalul lui din 14 Aprilie 1917: "Piesa se juca... cu măști uriașe, tragice; a mea era atât de mare încât puteam liniștit să-mi citesc rolul în ea. Capul măștii era luminat electric și trebuie să fi avut un efect ciudat să vezi, din sala întunecată, lumina venind prin ochii măștii...Tzara, în spatele scenei, răspundea de tunete și fulgere și, din când în când, spunea "Anima, dulce anima" cu o voce de papagal. Dar tot el dădea intrările și ieșirile, tuna și fulgera unde nu trebuia și dădea impresia că era vorba de efecte speciale intenționate de către regizor, o confuzie intenționată de fundaluri..."⁴⁷

După sfârșitul primului război mondial, în 1920, centrul Dada se mută la Théâtre de l'Oeuvre din Paris, locul în care, să ne amintim, a avut loc premiera piesei lui Jarry, Ubu-roi. Acolo sunt prezentate piesele lui Tzara (de exemplu, *Aventurile celeste ale Domnului Antipirin*) și alte texte, inclusiv piese surrealiste în care joacă Breton, majoritatea provocând "succese de scandal", ne spune Esslin. Piesa care s-a bucurat de cel mai mare succes a aparținut tot lui Tzara: e vorba de piesa în trei acte *Le Coeur à Gaz* (Inimă de Gaz), "o ciudată recitare jucată de personaje reprezentând părți ale corpului: ureche, gât, gură, nas, sprânceană. (...) Tzara însuși și-a denumit piesa "cea mai mare înșelătorie a secolului, în trei acte, care va face fericiți numai pe imbecilii industrializați care cred în existența geniului." ⁴⁸O reluare a piesei, în 1923, va provoca "una din cele mai memorabile bătălii ale ultimilor ani ai Dadaismului, cu Breton și Eluard sărind pe scenă și aruncați afară din sală, după ce s-au bătut cu pumnii"⁴⁹

De altminteri, Suprerealismul este continuatorul și moștenitorul mișcării Dada, după cum remarcă Esslin în aceeași carte despre *Teatrul Absurdului*, citată anterior. Dacă nu pentru altceva, această mișcare este importantă mai ales fiindcă găzduiește o perioadă (1924-1926) pe unul din cei mai influenți oameni de teatru ai secolului XX: Antonin Artaud, a cărui influență asupra teatrului secolului XX este arhicunoscută, fie și numai pentru visele lui de distrugere completă a textului de teatru "bine scris". În mod surprinzător Artaud, pe care mulți regizori îl consideră precursorul regiei teatrului postdramatic, este cel care, vizionar, postulează apariția teatrului brutalist sau in-yer-face, prevede violența și revolta noilor texte de teatru ale finalului de secol XX. Dar să-i dăm cuvântul, pentru a ne convinge: "Teatrul are așadar misiunea să creeze o metafizică a cuvântului, a gestului, a expresiei, cu scopul de a-l smulge călcării în picioare psihologice și umane."⁵⁰(...) Și, mai departe, tot din Primul manifest al Teatrului Cruzimii: "Teatrul nu va putea redeveni el însuși (...) decât furnizând spectatorului precipitați veridici de vise, în care gustul său pentru crimă, obsesiile erotice, sălbăticia, himerele, simțul utopic al vieții și lucrurilor, canibalismul său chiar, își dau frâu liber..."⁵¹ Iată cuvinte care ar fi putut fi scrise de Sarah Kane, șaiszeci de ani mai târziu, la premiera piesei ei, *Blasted*.

⁴⁷ Martin Esslin, *Teatrul Absurdului*, 2009, Editura Unitext și FNT, p.326

⁴⁸ Id., 346

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Antonin Artaud, 1977, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinoc Cluj-Napoca, p. 72

⁵¹ Idem., p.74

Dar disoluția piesei de teatru mai avea de așteptat. Șocului avangardei, care a venit și a trecut ca o furtună de vară, i se adaugă cutremurul profund, cu importante consecințe la nivel metafizic și al cunoașterii, provocat de ceea ce Martin Esslin avea să reunească sub numele generic de "teatru al absurdului".

2. Structuri dramatice și formule de compoziție în teatrul absurdului: Beckett, Ionesco, Genet, Pinter

Una din principalele diferențe - și, poate, și cea specifică - dintre "structură dramatică" și "formulă de compoziție" constă în faptul că aceasta din urmă se sprijină pe limbaj, și personaj, pe când structura se constituie în principal din succesiunea acțiunilor și forma intrigii. În ambele cazuri însă, tehnicile de scriere dramatică sunt cele care colorează, reliefează, diferențiază textul de altele și contribuie la personalitatea sa. O altă diferență flagrantă este că adesea, lipsind intriga, personajul, în ipostaza în care acesta trebuie să treacă printr-o transformare, nu are unde să meargă (de aceea stă, și la Cehov, și la Beckett), suferind adesea disoluția fizică, moartea, ca unică schimbare posibilă. Poate de aceea majoritatea textelor bazate pe formule de compoziție sunt extrem de "negre". Dar și asupra acestui lucru vom reveni.

Dacă în foarte multe texte postdramatice sau contemporane de referință, care *nu spun nici o poveste* putem vorbi doar de formule de compoziție (montajul, colajul, fluxul, delirul, comentariul sau povestirea strict epică, fără sau cu ilustrații, metateatrul etc) și arareori de de structuri dramatice, în cele patru cazuri pe care le vom expune mai jos se poate observa trecerea de la structură dramatică la formulă de compoziție, asemenea straturilor fosilizate în care amestecul de cochilii e o dovadă a cronologiei și un argument istoric. Astfel și aici, relieful, vocea specifică a piesei de teatru este o rezultată a binomului de integrare dintre formula de compoziție și structura dramatică.

Vom numi în continuare, ca și până acum, "piesă de teatru", acel tip de text alcătuit din cuvinte, care constituie scheletul spectacolului, care are forța de a genera spectacolul, text conținând calitatea de a fi reprezentabil (reprezentabilitate), dar și literar (literaritate), în măsura în care acestea două, în proporții variabile, sunt însăși substanța, fundamentul genului dramatic văzut ca o componentă a artei literaturii. Iar acesta din urmă termen (i.e. arta literaturii), îl folosim ca adresându-se celui demers estetic care aduce o perspectivă, aruncă o lumină sau deschide o cale spre cunoaștere; înțelegerea cea mai largă a termenului înglobând până și sensul, devenit astfel subsidiar, al cunoașterii filosofice.

Privită din această perspectivă mai amplă, până la începutul secolului XX, structura dramatică se metamorfozează în cadrul și reperele aristotelice ale dezvoltării conflictului, acțiunii scenice și personajului. Căci dacă Aristotel consideră că sufletul tragediei este intriga, personajul fiindu-i secundar, odată cu romantismul și personajul romantic, structura piesei de teatru își schimbă centrul de echilibru.⁵² Nu mai avem de-a face cu acțiunea care antrenează în cursul ei destine, ci cu personaje care iau decizii și declanșează acțiuni. Perioada de glorie a personajului durează câteva sute de ani; prefigurată de teatrul lumii, antiaristotelic, al lui Shakespeare, ea

⁵² Elinor Fuchs, 1996, *The Death of Character, Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp.24-5

își atinge apogeul în tragedia neoclasică, drama eroică și melodramă, urmate de drama psihologică și de piesa de vorbe. Dar toate iau sfârșit odată cu disoluția formei, care are loc în teatru, ca și în celelalte arte. Momentul istoric al dizolvării structurii dramatice este desigur avangarda, urmată de neoavangardă și de ceea ce numim azi teatrul postdramatic sau, așa cum specifică Hans-Thies Lehmann, teatrul după dramă sau teatrul după piesa de teatru.⁵³

Destructurarea piesei de teatru duce așadar la crearea acelor texte de unică folosință, jetabile, mărci ale unei societăți de consum, dar și la apariția marilor texte experimentale, care denotă potențialul de forță poetică a cuvântului, cum sunt piesele lui Heiner Müller sau, astăzi, Rodrigo Garcia. Sau, după alți cercetători, dintre care cel mai notabil este Bernd Stegemann, la dezvoltarea neonaturalismului, a formele de teatru aplicat, documentar sau *docu-fiction*. Dramaturg și profesor de scriere dramatică în Berlin, Stegemann arată în articolul său publicat în *Theater Heute*, la zece ani de la apariția cărții lui Lehmann, cum s-a repliat structura dramatică, adesea integrând unele formule de compoziție și atrage atenția asupra renașterii virulente a naturalismului în forma sa de neonaturalism, brutalism sau *in-her-face theatre*.⁵⁴

Revenind la momentul de certitudine a disoluției, primul care declară oficial (și nu apelând la exemplele experimentale) criza de formă a piesei de teatru este Peter Szondi, în cartea sa *Teoria dramei moderne*, scrisă în 1953, dar apărută în limba germană în anul 1956. Aproape concomitent, George Steiner anunța moartea tragediei, iar Martin Esslin contura atât de controversatul termen de teatru al absurdului. După Szondi, schimbarea - pe care el o numește "stilistică" și pe care noi o asociem cu apariția explicită a unei formule de compoziție în cadrul unei structuri tradiționale - începe cu Cehov și mai ales cu Maeterlinck, cu ale sale drame statice, urmând ca încercările de salvare a structurii să recurgă la formule naturaliste sau ale teatrului politic ca formă de teatru aplicat, ale teatrului epic (Brecht) sau montajului (Büchner) sau ale metateatrului, ca la Pirandello⁵⁵.

Ceea ce scapă instinctului premonitoriu al lui Szondi este tocmai precizarea acestui nou tip de piesă, marcând debutul deconstructurii textului de teatru, moment pe care Esslin îl evidențiază în termenul generic de *teatru al absurdului*⁵⁶ și care se referă la scriitori foarte diferiți ca sensibilitate și tematică, dar pe care îi leagă aceleași formule de compoziție, experimentate în structuri simplificate în forme coplanare care stilizează piramida lui Freitag sau drama absolută, definite prin opoziție față de acestea, prin spargerea celui de-al patrulea perete sau nivelarea temporală și spațială în construcții complet lipsite de respect față de logica aristotelică, decompozite, folosind formule repetitive, ritualice, anarhice.

Ceea ce au în comun Beckett, Ionesco, Pinter și Genet sunt, după cum remarcă Gilman în cartea sa *The Making of Modern Drama*, abandonul acțiunii cronologice, excluderea a aproape oricărui tip de invenție care ar putea semăna cu intriga și crearea unei atmosfere, dacă nu neapărat ilogice, oricum caracterizată prin acumulare și nu prin dezvoltare, așa cum se obișnuia în structurile convenționale⁵⁷.

Mai pe scurt și mai aproape de ceea ce spune Esslin, autorii dramatici ai absurdului au reușit să inventeze piesa fără intrigă, fără acțiune și fără personaje. Dar

⁵³ Hans-Thies Lehmann, 2009, *Teatrul postdramatic*, București, Editura UNITEXT și FNT, p.22

⁵⁴ Bernd Stegemann, 2008, Nach der Postdramatik. Warum Theater ohne Drama und Mimesis auf seine stärksten Kräfte verzichtet, în *Theater Heute* nr. 8/2008, p.16

⁵⁵ Peter Szondi, 1987, *Theory of the Modern Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p.11

⁵⁶ Esslin, op.cit, p. 357 et al.

⁵⁷ Richard Gilman, 1999, *The Making of Drama*, Yale University Press, New Haven and London, p.XV

de structură dramatică tot nu au reușit să scape, ba mai degrabă se poate spune că aceasta a fost singurul lucru care a rămas, ca o ramă conducând formulele de compoziție, iar textele devin astfel extrem de abstracte, la fel ca, folosind o comparație din artele vizuale, arta nonfigurativă a începutului de secol XX, care nu a renunțat la simeze.

Căci Vladimir și Estragon sunt doi clovni de circ sau music hall sau doi vagabonzi sau două ființe umane marginale al căror limbaj, nerealist și necaracteristic acestei categorii, după regulile realiste, este și el stilizat la maximum. Nu degeaba unul din motivele pentru care Beckett scria în franceză era, după propria sa mărturisire, acela de a evita capcanele stilistice ale limbii materne.⁵⁸ Teatrul non-figurativ al lui Beckett are astfel propria geometrie repetitivă – căci repetiția este un prim indiciu al formulei de compoziție, alături de stilizare maximă.

În *Așteptându-l pe Godot*, cea de-a doua scenă reia succesiunea acțiunilor celei dintâi, cu fațete ilogice (pantofii lui Gogo se potrivesc de data aceasta), refuzând orice trimitere alegorică⁵⁹. De exemplu, băiatul care păzește capre, nu oi, este cel pe care Godot nu îl iubește - se refuză astfel paralela biblică la povestea lui Cain și Abel. De asemenea, în mod asumat, este respinsă orice încercare de a da vreun înțeles lumii, într-un tur de forță în care realității i se refuză raționalitatea. După cum observă Gilman, urmând schimbului de replici despre ridichile de lună, Didi spune „Toate devin tot mai neimportante/ This is becoming really insignificant”. La care Gogo replică „Și încă nu-i destul./Not enough”. Anti-raționalismul și anti-intelectualismul piesei sunt probate de reacția notată de Esslin a deținuților de la închisoarea San Quentin, la spectacolul lui Herbert Blau din 1957, reprezentăția trezind emoții foarte puternice și fiind perfect înțeleasă de locatarii penitenciarului din California.⁶⁰

O altă piesă a lui Beckett, scrisă spre sfârșitul vieții și emblematică pentru noua formulă de compoziție, acum perfect asumată, este *Play* – pur și simplu *Piesă*. Cele două părți, absolut identice, ale textului se repetă, absolut identic, iar personajele, două femei și un bărbat, par o reiterare a lui Winnie și partenerului ei din *O ce zile frumoase !* Caracterele lui Beckett sunt și aici simple forme, repetându-se geometric la nesfârșit, într-o anulare dodecafonică a timpului și spațiului. Limbajul lor extrem de eliptic, de stilizat, ascunde emoții prea profunde pentru a putea fi exprimate în cuvinte, de aceea forma în care gândurile și sentimentele lor se verbalizează lipsite de viață, mortificate.

Ionesco, pe de altă parte, deși aplică și el o formulă repetitivă, pare să aprofundeze obsesiv unul din mecanisme din *Godot*: al cizmei care se potrivește – și apoi nu se mai potrivește –fără vreun motiv clar. La Ionesco avem de-a face cu parodia unei structuri de vodevil care, aplicată în anti-teatru, stârnește râsul. Dacă la Beckett nu râdem, căci tragismul condiției umane este reprezentat într-un limbaj sărăcit, sec, eliptic, la Ionesco jocurile de cuvinte și verva umplu de culoare schemele repetitive și formula dialectic – contradictorie a personajelor. La fel de lipsite de biografie ca și la Beckett, personajele lui Ionesco nu sunt amplasate în *no-man's-land*, ci într-o lume aparent identificabilă, dar care își pierde treptat și complet consistența, căci se schimbă permanent și fără nici un sens, devenind astfel complet ireală, la fel de lipsită de date temporal-spațiale ca și cea a lui Beckett.

În *Cântăreața cheală*, personajele spun lucruri contradictorii cu seninătate, se complac în situații imposibile, mai mult, gradația, acumularea și tensiunea, ca momente necesare unei structuri dramatice sunt simulate, tratate ironic, exagerate.

⁵⁸ Esslin, op.cit. p.33

⁵⁹ Beckett, Samuel, 1970 *Așteptându-l pe Godot*, București, Editura Univers și TNB, p.54

⁶⁰ Esslin, op.cit., pp.15-24

Toate acțiunile sunt lipsite de conținut; la fel cum, în *Godot*, îndemnul de a pleca nu duce nicăieri, acțiunile în *Cântăreața cheală* sunt mimate în așa fel încât falsitatea devine efectul predominant pe care această formulă de construcție îl scontează - și îl obține. Dacă mecanica manechinelor și marionetelor era visul scenic al lui Schlemmer, Tzara și chiar Jarry, textul lui Ionesco este, vizibil, cel care pune în practica scrierii dramatice acest tip de sensibilitate practică.

În *Lecția*, o altă piesă ionesciană de referință, avem de-a face tot cu o formulă repetitivă, ca cea din *Play*, doar că există o aparentă structură (luată în completă derâdere), care permite acumularea spre un așa-zis punct culminant - și tot ironic. Procesul învățării este exagerat cu cruzime, finalul este grotesc și halucinant, iar formula de compoziție este tot aceea a exagerării, a aceluia caragialian „văz enorm și simț monstruos”, formulă folosită de o pleiadă de alți autori ai post-absurdului, dintre care poate cel mai semnificativ este austriacul Werner Schwab, acel „missing link” - veriga de legătură - între absurd și neonaturalism sau brutalism. Revenind la Ionesco, personajele sunt groase, acțiunea scenică este mimată, intriga este batjocorită, întorsătura de situație - simulată în răspăr. Dar autorul reușește să construiască magistral, din nimic, momentul de tensiune maximă, transformând crima în necesitate lingvistică. Ceea ce ucide nu e cuțitul, ci cuvântul cuțit, anticipând astfel un întreg teatru al celei de-a doua jumătăți a secolului XX care avea să nu mai fie interesat de conținutul cuvintelor, ci doar de materialitatea lor sonoră, ritmică sau armonică. Ceea ce demonstrează fără dubiu că, dacă teatrul e ceva, el este tensiune, iar în ce privește mijloacele de a o crea, ca în dragoste - și în război, orice e permis.

Cu totul deosebit de Beckett și Ionesco, Genet cultivă structura ritualică, excelând în ciclicitate (ceea ce este altceva decât repetitivitatea lui Beckett). Cea mai jucată piesă a sa, *Cameristele*, este reluarea unui ritual la a cărui întrerupere accidentală asistăm. Spre deosebire de Ionesco, la Genet ritualul reprezintă o realitate periculoasă, mortală, crudă și asupra căreia crima își exercită atmosfera de teroare. Personajele lui Genet nu mimează, au pulsuni freudiene, sexualitatea lor este cea care le conduce pe un drum al plăcerii jocului care se sfârșește în moarte. Lehmann situează figura lui Genet sub semnul ceremoniei, pe care Genet o afirmă explicit, proclamând că "slujba catolică e cea mai înaltă formă de dramă modernă (...)" și că "deja temele sale - dublul, oglinda, triumful visului și al morții asupra realității - trimit în această direcție."⁶¹ Mai mult, "Genet s-a lăsat cucerit de ideea că locul propriu-zis al teatrului ar fi cimitirele, iar teatrul în general ar fi în esență parastas. El, care a avut o deosebită importanță pentru Heiner Müller, se înălnește cu acest autor postdramatic în ideea că teatrul ar fi un dialog cu morții"⁶²

Interșanjabilitatea personajelor lui Genet este, altfel decât la Ionesco, complet asumată, iar structura nu mai este o pastişă ironică la tensiunea și recunoașterea aristotelice, la punctul culminant și *anagnorisis*, ci un joc cât se poate de real, care se joacă după reguli. Din această perspectivă, piesele lui Genet funcționează pe formula *performance*-ului - așa cum definește conceptul Schechner, părintele termenului care este definit de ceea ce regizorul numește „structură deschisă”, spre deosebire de structura închisă, triunghiulară, concepte pe care le-am discutat deja mai sus. Structura triunghiulară, chiar dacă este repetitivă, este cea cultivată în răspăr de Ionesco. Structura lui Beckett, aplatizată, descendentă, poate fi asemănată grotowskienei „via negativă” - și nu întâmplător, în mod declarat, Grotowski o și spune - respectiv admite că a fost influențat, în ideile sale despre teatrul sărac, de piesele lui Beckett.

⁶¹ Lehmann, op.cit., p.87

⁶² Idem.

Și mai evident, o altă piesă a lui Genet, *Negri*, urmează tot tipul acesta de structură: a jocului. Chiar și *Balconul*, deși aparent suprarealistă și onirică, având pare-se și intenția de a caracteriza personajele, se vrea în fond un mit fondator al lumii. Căci formula preferată de compoziție a lui Genet este visul, halucinația, trecerea în suprarealism – locul preferat de întâlnire dintre absurd și expresionism.

Cu totul altfel lucrează Harold Pinter – cel mai aproape de scenă, ca educație și practică a scriiturii dintre cei patru. Diferit de Beckett, piesele lui se petrec la început în spații a căror identitate banală le face indistincte: o cameră într-o casă necunoscută, o bucătărie, un lift pentru alimente sau o pensiune pe malul mării. Cheia pieselor lui Pinter este comunicarea cu exteriorul – element neimportant în piesele celor despre care am vorbit deja. Ușa din *The Room*, chelnerul mut din *The Dumb Waiter* sau emisarii din *The Birthday Party* sunt căi inaccesibile de comunicare cu un exterior îngrozitor, periculos și letal. Cu moartea însăși, care își trimite solii prin nișele în jurul cărora acțiunea se amplifică. Dacă personajele celor despre care am vorbit până acum sunt fie stilizări, caricaturi sau măști (ca la Genet), la Pinter avem de-a face cu unul și același personaj, repetat până la uzare, ca autoportretele lui Schönberg, părintele dodecafoniei, care a pictat toată viața peste o sută de tablouri reprezentând unul și același autoportret. La fel, Pinter se proiectează în toate personajele, care nu vin de nicăieri, nu merg nicăieri, nu au nici o biografie, decât această kafkiană spaimă de moarte care a făcut ca tipologia lor să fie denumită de critica vremii „pinterească”. Dar ceea ce îl mai individualizează pe Harold Pinter în afară de obsesivitatea compulsivă cu care își desenează caracterele, este felul în care folosește limba. Șocant prin colocvialismul său, limbajul lui Pinter este de o banalitate deconcertantă, de fotografie de duminică. Acesta este procedeul pe care britanicul îl ridică la rang de artă și prin care goleşte de substanță o limbă de altminteri foarte poetică, transcriind literal lipsa de conținut a limbajului zilnic, uzat, văduvit de reliefuri al comunicării zilnice, investindu-l tocmai în acest fel cu o poezie unică.

Din acest moment al triumfului absurdului, piesa de teatru cunoaște o erodare vizibilă în structură. De parcă absurdul ar fi creat precedente, relația spectacolului cu textul devine distructivă. Dizolvarea structurii este urmată de anemierea și moartea personajului și de apariția unui gen de actor ale cărui mijloace de expresivitate sunt corpul și emisia vocală, fizicalitatea și masca. Colajul ia locul conflictului, urlul înlocuiește cuvântul.

Dar urmărind drumul teatrului în ultimele două decenii se poate observa că, în aceeași măsură în care aceste explorări dau naștere unor forme spectaculare culminând în teatrul lui Pippo del Buono sau Andrzej Żuławski, structura pulverizată în deja canonizatul teatru postdramatic se repliază.

Căci să ne amintim că, așa cum, în timp ce Beckett scria *Așteptându-l pe Godot*, Osborne debuta la teatrul Royal Court cu *Privește înapoi cu mânie*, la fel și astăzi, când teatrul-dans și teatrul-imagine au devenit canonice, invadând în convenționalismul lor marile scene europene, publicul începe să se întoarcă spre un alt fel de teatru, redus în spații mici, în studiouri, care abordează formule mult mai crude, cu adevărat artaudiene, apelând din nou la *story* ca variantă a conflictului aristotelic și la raporturile brutale cu realitatea, ca variantă a *catharsis*-ului. Este teatrul condus de autorul dramatic a cărui viziune asupra lumii reîncepe să se coaguleze în noi structuri și formule surprinzătoare de compoziție.

3. Teatrul postdramatic

Disoluția structurii dramatice, aceea care susținuse teatrul occidental pe tot parcursul existenței sale, este teza implicită de la care pleacă lucrarea de referință a lui Hans-Thies Lehmann despre ceea ce el numește, cu precizie prusacă, "teatrul postdramatic" sau teatrul după dramă - teatrul după piesa de teatru. Astfel, Lehmann remarcă faptul că din textele care "au încetat să mai fie dramatice", au dispărut "principiile narațiunii și figurării (personajele, n.n.), precum și ordinea unei fabule. Se ajunge la o autonomizare a limbii", la "teatralitate autonomă a suprafețelor lingvistice".⁶³

Admițând că adjectivul „postdramatic” se referă la un teatru care acționează dincolo de paradigma dramatică în teatru, Lehmann observă că acesta păstrează, totuși, structurile dramatice scenice și de memorie ale teatrului dramatic. În acest context și mai departe, Lehmann se referă la conceptul lui Lyotard de teatru schimbat „pe care trebuie să ni-l asumăm, ca să putem concepe teatrul dincolo de dramă. El îl numește „teatru de energii”. Acesta ar fi nu un teatru de conținuturi, ci de forțe, de intensități, de prezențe și afecte. (...) Teatrul de energii ar fi un teatru dincolo de reprezentare – ceea ce nu înseamnă, desigur, lipsit de reprezentare, ci neguvern timer de logica acesteia. Pentru teatru postdramatic e nevoie doar de postulatul acelui tip de semne pe care Artaud îl numește „sfârșitul teatrului și culturii”⁶⁴

Profesorul din Frankfurt folosește termenul de „postdramatic” pentru teatrul european care acoperă cele două decade 1970-1990. Acesta poate fi clasificat în multe feluri, spune el: „teatrul deconstrucției, teatru multimedia, teatru restaurativ-tradiționalist, teatru de gest și mișcare. (...) Cuvintele-cheie care reapar în dezbaterile internaționale despre postmodernism în teatru sunt: ambiguitate, arta ca ficțiune, teatrul ca proces, discontinuitate, eterogen, non-textualism, pluralism, coduri multiple, subversiv, pervers, performer ca protagonist, deformare, text ca material de bază, deconstrucție, anti-mimetic... Se spune despre teatrul postdramatic că nu are discurs, dar e dominat de mediere, gest, ritm, ton. Mai mult: forme nihiliste și grotești, spațiu gol, tăcere.”⁶⁵ Lehmann recunoaște mai departe că paternitatea termenului de „postdramatic” îi aparține lui Richard Schechner, care se referea astfel la happening-uri, dar și la teatrul lui Ionesco, Genet și Beckett în care nu povestea, ci „jocul” devine o matrice generatoare în structura dramatică a unei ficțiuni scenice.

Contextul experimentului regizoral

Un rol important în transformarea textului de teatru o au experimentele regizorale ale celei de-a doua jumătăți a secolului XX. În mod curios, dacă e să observăm care sunt cei mai novatori artiști ai scenei care abolesc textul, de la care pornește curentul teatrului de imagine și care revoluționează arta interpretării actorului, descoperim că aceștia se situează în spatele Cortinei de Fier, în Europa de Est, de unde percepțiile lor se disipează spre America, revenind apoi în Europa Occidentală, cu o nouă încărcătură culturală. Orientarea stângistă a experimentului și experimentatorilor, prin încărcătura de protest față de structurile consacrate (de orice natură, nu numai dramatice) face ca regizorii din țările comuniste să fie foarte căutați de cei din Occident. În Est, explorările estetice, de laborator, ale celor din urmă, erau ușurate de nevoia de legitimare prin cultură pe care regimurile comuniste o resimțeau, dar și, paradoxal, de faptul că, spre deosebire de Vest, aici esteticul fugea de politic,

⁶³ Hans-Thies Lehmann, 2009, *Teatrul postdramatic*, Editura UNITEXT, București, pp. 7-8

⁶⁴ Hans-Thies Lehmann, 2006, *Postdramatic Theatre*, Routledge, pp.37-8

⁶⁵ Idem, p.25

experimentul neavând deloc conotația stângistă care-l definește în America sau în Europa Occidentală.

Dintre toți regizorii care au contribuit la consolidarea teatrului postdramatic, Grotowski este cu siguranță artistul primordial, căci la Teatrul Laborator din Wrocław au ucenicit nu numai Barba și Brook, dar și întreaga avangardă occidentală a anilor '70, tot teatrul experimental, foarte dezvoltat în Statele Unite, de la Schechner la Chaikin. Modelul este cel al "actorului asiatic, a cărui formare era văzută ca "holistică" și ca "un mijloc fundamental al dezvoltării personale", spre deosebire de formarea actoricească occidentală, definită ca "instrumentală" și "dobândită". Idealul lor era să recreeze un proces șamanic, exorcizând "boala" comunității în forma taburilor și a fricii ostile. În America însă, efectul (așa cum observă însuși Grotowski, criticând absența disciplinei în grupurile americane) a fost adesea la limita automulțmirii și a autoexprimării în clișeu. (...) Rezultatul era adesea naiv și narcisist, după cum a observat Schechner. (...) Scopul era transformarea teatrului în psihoterapie. Dar orice efect de această natură părea să fie limitat la grupul însuși și nu prea putea fi numit terapeutic."⁶⁶

Se lucrează pe texte antologice, a căror structură este distrusă complet în procesul de repetiție. În ceea ce avea să numească "arta ca prezentare", Grotowski folosește texte pe care le modifică, pornind de la o ramă generală, ca în *Prințul Constant* sau, mai mult, își compune textele, colându-le: *Apocalypsis Cum Figuris* conține fragmente din Biblie, texte din T.S. Eliot și Simone Weil. Schechner lucrează pe *Bacantele* lui Euripide care duc la *Dyonisos 69* sau, chiar atunci când înscenează piese noi (ca *Tooth of Crime* a lui Sam Shepard), spectacolul conține momente dezvoltate prin alte mijloace, ca dansul, lupta sau improvizația cântată.

Bazate pe metode de training simili-religioase, eșecul experimentelor de tipul *Performance Group* sau *Open Theatre* al lui Joseph Chaikin compromite întrucâtva conceptul de "autopenetrare" grotowskian, conform căruia teatrul este un vehicul, o metodă de autocunoaștere, de autoexplorare, o posibilitate de salvare. Teatrul ca ritual se poate realiza, cred toți acești regizori, doar atunci când actorul se identifică perfect cu rolul său și se ajunge la transa specifică, de altfel comună la actorii teatrului balinez. Să încercăm să observăm în continuare care este tratamentul textului în cadrul acestor experimente teatrale.

a. Open Theatre (1963-1974)

Chaikin a început să lucreze cu Living Theatre și apoi cu Peter Brook la *US* (happening-ul conceput de Brook împotriva formelor "mortale" de teatru) după care îl cunoaște pe Grotowski, în 1967. Lucrează *Șarpele* în 1968 – piesă creată cu ajutorul prietenului său, dramaturgul Jean-Claude van Itallie. Spectacolul, operă de echipă, se baza pe miturile biblice ale Genezei și ale Căderii din Paradis. Creat de corpurile împletite a cinci actori, șarpele era prezentat ca o forță pozitivă, a vieții, în timp ce Dumnezeu (alcătuit după imaginea omului, o inversiune tipică a religiei) era vocea represiunii psihologice din interiorul omului și era reprezentat prin posturi grotești și deformate. Aceste acțiuni sunt emblematic intercalate în spectacol atunci când Cain îl ucide pe Abel sau în reprezentarea asasinării lui Kennedy și a lui Martin Luther King, asemănate, în spectacol, crimei primordiale. În opoziție cu aceste secțiuni negative, există episoade eliberatoare, ca de exemplu trezirea conștiinței, în care actorii intră în public și îi îmbrățișează pe spectatori – sau desoperirea sexului (într-o secvență comparabilă cu *Dionysos 69* al lui Schechner, spectacol contemporan cu *Șarpele*).

⁶⁶ Christopher Innes, 2001, *Avant Garde Theatre (1892-1992)*, Routledge, London, p. 179-80

Dincolo de mere și instrumente muzicale primitive, nu există recuzită sau obiecte în scenă, toate imaginile fiind create de corpurile actorilor; și spectacolul începe cu material contemporan, ajungându-se la existența biblică prin intermediul unei autopsii. Premisa spectacolului este că chirurgia pe creier poate stimula memoria rasei, astfel acțiunea pleacă pe urmele evenimentelor moderne, înapoi spre rădăcinile mitice.⁶⁷

Open Theatre mai montează apoi *Ubu* – și alte câteva spectacole bazate pe legende și subiecte arhetipale sau de interes antropologic. Se despart în 1974, deși spectacolele lor deveniseră foarte faimoase, itinerate și în Europa, inclusiv la cunoscutul festival de teatru experimental BITEF. Motivul poate fi, opinează Innes, faptul că dinamica grupului ajunsese în contradicție cu rolul de director de scenă asumat de Chaikin. De asemenea, "amestecul dintre iluzie și realitate și stressul dăruirii totale, alături de natura subiectivă a evenimentului dramatic, făceau din spectacole o formă de psihoterapie. Adresarea directă, caracteristică, la fel ca și implicarea fizică a spectatorilor poate desființa doar bariere superficiale, din moment ce focus-ul spectacolului este nu atât experiența spectatorului, cât catharsis-ul actorului însuși. În *Șarpele* și *Mutanții*, chiar dacă erau implicați scriitori ca Jean Claude van Itallie, materialul dramatic a venit ca urmare a explorării intime a actorilor înșiși.⁶⁸ Această metodă de lucru, de antrenare a echipei ca mod de asumare a spectacolului, o regăsim, la alt nivel și cu altă miză, în tehnicile scriitorilor britanici Anthony Neilson sau Mark Ravenhill, în teatrul documentar sau, la noi, în modul de lucru al regizorilor-dramaturgi Bogdan Georgescu sau Gianina Cărbunariu.

Reîntorcându-ne la Open Theatre, ei au mai rămas în istoria teatrului cu *America Hurrah* și *Viet Rock*, spectacole politice și protestatare, ultimele jucate și off-Broadway. Iar cel mai fidel colaborator al lui Chaikin este Jean-Claude van Itallie, unul din primii dramaturgi ai lui Ellen Stewart și ai clubului La Mama. De curând, clubul a reluat una din piesele lui Van Itallie, o parte a trilogiei *America Hurrah*, și anume *Motel* – cea care a prilejuit un imens scandal la montarea din 1965.

Spectacolul conține păpuși gigantice care sunt manevrate de actori închiși înăuntrul lor. Cuplul de păpuși distruge motelul, într-un acces de exhibiționism pornografic, iar odată cu acesta, și pe proprietăreașă, un uriaș robot ea însăși. Cei doi distrugători nu scot un cuvânt – iar proprietăreasa are un discurs bâlbâit, în care exaltă calitățile motelului în curs de pulverizare. Acesta este o metaforă a Americii anilor '60, în care țara este recognoscibilă în detaliile culturii ready-made. Iată ce spune proprietăreasa, laudându-și stabilimentul mobilat de-a gata: "direct din catalog...sticle, alămuri, frigidere, fier forjat, învelitori de plastic...murături, lumânări, păpușele, păr din fibre de sticlă, lapte lustruit, bunici amabili, mânji, cărți de Galsworthy, leagăne, veceuri, zornăitoare..." În timp ce femeia – manechin se dă cu ruj pe buze și pe sfârcuri, tovarășul ei scrie obscenități pe pereți. Femeia desenează obscenități. dansează. Se îmbrățișează. Sparg un televizor, strică patul, sparg fereastra, smulg tapetul de pe pereți, o dezmembrează pe proprietăreașă, care continuă să mormăie în timp ce i se smulg membrele și capul. Sirene. Muzică asurzitoare și reflectoare în fața publicului – toate acestea făceau o impresie puternică asupra spectatorilor.

America Hurrah a fost un fanion al protestatarilor decadelor '60-'70. Abia trecut de douăzeci de ani, evreul belgian van Itallie, emigrat cu familia ca urmare a războiului, simte nevoia să-și scrie trilogia care avea să-l facă faimos. Spectacolul a avut peste 600 de reprezentații și, așa cum spuneam mai sus, a fost reluat de La Mama în 2004.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ cf. Innes, op.cit.

b. Robert Wilson

Tot La Mama este cea care lansează un alt regizor important al teatrului experimental: Robert Wilson. Important pentru studiul nostru, Wilson nu este numai un regizor cu un discurs scenic analizabil din perspectiva postdramatică, a folosirii manechinului sau a non-actorilor, a discursului înglobator etc., dar și un artist care alucrat u unul din cei mai semnificativi autori dramtici ai secolului trecut: Heiner Müller.

Dar, la început, după cum arată Innes în excelenta sa carte despre avangardă, Robert Wilson a intrat în teatru ca "urmaș al surrealiștilor", după cum l-a proclamat Louis Aragon. Primii săi colaboratori au fost un surdo-mut și o persoană cu probleme mintale foarte serioase. Făcând cu ei dramaterapie, Wilson descoperă că problemele lor îi fac să perceapă realitatea într-un mod foarte diferit de așa-zișii oameni "normali". Respectiv că relația lor cu cuvintele era alta decât a celor fără probleme. Acest lucru, împreună cu auto-indusul mit personal (anume că până la 17 ani fusese bătut), îl fac pe Wilson să observe că surdo-mutul resimțea sunetele ca pe niște vibrații sau "impresii interioare" și părea să gândească cu ajutorul imaginilor pictoriale. La fel, celălalt își avea propria sa logică, foarte concretă, derivată din "aura" cuvintelor, independent de sensul lor convențional. Iată ce spune despre această percepție însuși regizorul: "Cuvântul Katmandu. Mai târziu avea să fie Cat, pe urmă cat-man-ru. Apoi fat-man-ru, pe urmă fat man...(om gras) Cuvintele erau cu adevărat vii. Creșteau și se schimbau...ca molecule care țâșnesc în toate direcțiile și tot timpul – tridimensionale."⁶⁹

Piesa lui Wilson, *Privirea surdomutului - Deafman's glance* (parte din spectacolul său *KAMOUNTAIN AND GUARDenia Terrace*) exprimă această a percepție a lumii – prin simțuri și corporalitate, mai degrabă decât concepția intelectualizată convențională. Formula spectacolului este muzicală, în sensul că acțiunea este un aranjament arhitectonic de sunete, cuvinte și mișcări, în care imaginile repornesc sau variază pornind de la motive tematice. La un anumit nivel, ritmul și alegerea imaginilor este o reflectare directă a modelelor de gândire autistă. La un alt nivel, spectatorul este sensibilizat la același evantai de nuanțe ca și surdomutul cu creierul afectat. Scena devine proiecția unor stări interioare "anormale", care câștigă forță și sugerează spectatorului propriile fantezii ale subconștientului – iar Wilson vede autismul ca pe un răspuns psihologic din ce în ce mai frecvent întâlnit la stress-ul vieții. "Din ce în ce mai mulți oameni se cufundă în ei înșiși...Poți vedea asta la metrou, unde cu toții suntem masați unii în alții și nimeni nu se uită la nimeni. Toată lumea evadează. Și asta pentru că e atât de multă presiune...și trebuie să supraviețuiești cumva." spune regizorul, într-un interviu din New York Times, în 1975. Doisprezece ani mai târziu, repetând exemplul cu metroul, Wilson avea să atribuie acestei stări valori superioare: "Oamenii visează tot timpul și există imagini interioare acolo. Funcționăm mai tot timpul la acest nivel. Așa că, în teatrul pe care-l fac, poate avem mai mult timp pentru reflecții și imagini."⁷⁰

Scopul lui Wilson este terapeutic, să deschidă publicul către "impresii interioare" – iar rezultatul se vede pe scenă: un colaj audio-vizual de imagini de vis, aparent fără legătură unele cu altele, în care cuvintele și evenimentele se repetă deliberat și obsesiv, într-un ritm foarte lent. *Privirea surdomutului*, prima sa piesă, complet fără cuvinte, dura la început 7 ore și a continuat să se extindă în timp. În

⁶⁹ apud. Innes, op.cit., p.201

⁷⁰ Innes, op.cit.

1972, la festivalul de la Shiraz, *KAMOUNTAIN AND GUARDenia Terrace* a durat 168 ore – adică șapte zile.

În acest spectacol, acțiunea se mută de la o mică scenă de dimensiunile unui tablou, care prezintă un munte prin deschizătura către proscenium, până la prezentarea, în final, a muntelui însuși. Acțiunile sunt extrem de lente, ca mișcare și evoluție, pentru a câștiga acea calitate a visului și a concentra atenția publicului. La un moment dat, singura acțiune era aceea a unei țestoase care traversează scena goală, în timp ce muntele din spate era animat de imagini fără legătură unele cu altele, sub forma unor păpuși plate de carton: arca lui Noe, un dinozaur, păsări flamingo, Acropolis înconjurat de rachete, balena lui Iona, un cimitir, cerul din Manhattan la apusul soarelui. Această ultimă imagine a fost arsă în ultima zi a spectacolului și înlocuit cu imaginea unei pagode chinezești cu mielul lui D-zeu în interior. Se pare că imaginea inițială, cu care autoritățile iraniene nu au fost de acord, era să facă vârful muntelui să explodeze sau să-l picteze în alb, în întregime. Acest colaj apocaliptic nu avea neapărat un sens, cu toate lecturile pe scenă luate din Cartea lui Iov sau Moby Dick a lui Melville. Acțiunile nu aveau legătură cu dialogurile, uneori cuvintelor lui Melville sau celor biblice li se răspundea la întâmplare, în șoaptă sau în falset, cu strigăte sau bâlbâieli sau ca un ecou profund a ceea ce tocmai fusese citit, iar aceste răspunsuri erau date de un Wilson-Dumnezeu, șezând pe un tron în spațiul de spectacol.

Chiar și atunci când dialogul era orientat spre personaj, el semăna cu dicteul automat dadaist: "Călătoria. Bătrânul. Trupul. Poveștile. Bătrânul pleacă. Naștere. Ocean. Naștere. Ocean. Începutul mișcării. Începutul sunetului. Creangă. Bancă. Orizont. Primăvară. Înurmântare de iarnă. Munte alb. Grădină verde. Bătrânul se întoarce. Trupul. Bătrânul. Thatit cotet quantet iatet. Ca tine, cu un tateemânt copiloit, gateit salutit, crescușit, înveșeluit, pentru că așa e ceea ce e. Du coșul ăsta la râu și umple-l, impli-l, primple-l, milmi-l. Ca tine, un bătrân, care plânge după maică-sa, plânge, plânge, fiindcă nu se poate altfel. Balenă, balină, bulenă, bulină pe malul râului de-acolo și coșul tău se va umple din plin. Naștere. Pământ sfîșiat. Negru. Zi. Balenă în camera cubică. Sunt șapte zile. Șapte niveluri. Șapte focuri aprind ziua moare dansând de șase ori până la a șaptea, DUMINICA, ORAȘUL LUI DUMNEZEU..."⁷¹

Conotațiile mitice sunt evidente. Ba chiar, pe alocuri, s-ar spune că amintesc de *Ulysses* a lui James Joyce sau chiar de *Finnegan's Wake*. Moise în coșuleț, Iona, creația și cele șapte zile cât durează spectacolul, "ka" însemnând sufletul, modelul renașterii și morții anotimpurilor etc. Dar, altfel decât la Grotowski, spectacolul nu devine coerent – fiecare spectator trebui să-și găsească imaginile și sensul în acest flux de gânduri și de conștiință vizual, anti-mimetic, ca lumea însăși. Cu toate acestea, repetitivitatea, inerția și combinațiile aleatorii fac imposibilă comunicarea intelectuală, așa că sensul poate fi atins doar la nivel subliminal.

Wilson lucrează la fel și în spectacolele mai mici, doar că imaginile sunt reproduse după arhetipuri sociale, mai degrabă decât religioase. În *Scrisoare către Regina Victoria* (1975), Regina apare costumată din cap până-n picioare și i se citește o scrisoare lungă și lipsită de înțeles. Cupluri îmbrăcate în alb stau la mese de cafea, gesticulând frenetic și scoțând aceleași sunete simultan: "taca-taca-tica-taca". Efectul este dezorientant – doi balerini se rotesc extrem de încet, pe toată durata spectacolului, la fiecare capăt al scenei, în timp ce personajele somnambule vorbesc fără sfârșit. Un lunetist împușcă cuplurile, care cad unul câte unul peste mese și spectacolul se încheie cu un urlat lung. Dar această violență nu este melodramatică, ci

⁷¹ Fragmente din text au fost tipărite în caietul festivalului de la Shiraz, din 1972.

cutremurătoare la nivel psihic. Imaginile se concentrează, ca și în KAMOUNTAIN... pe percepția însăși, mai degrabă decât pe ceea ce este perceput. patru aviatori-Lindberg stau cu spatele la public și privesc un cer animat schimbător, printr-o fereastră uriașă. Un chinez, după o altă fereastră, tot uriașă, se uită la public, închizând și deschizând niște storuri.

Surrealismul scenic și animat devine marca stilului lui Wilson și atinge apogeul în spectacolul *CIVILwarS: a tree is best measured when it is down*, cel mai reprezentativ exemplu al colabărării sale cu Müller. Spectacolul nu are durată fixă – el se întinde între 12 și 20 de ore, este multilingv, multiepic și, deși inițial era gândit pentru a deschide Olimpiada din 1984, au fost puse pe scenă: actul 1, scena b la Rotterdam, actele 1a, 3e, 5a și epilogul la Köln, actul 5 la Roma și cele 13 scurte antracte la Minneapolis, deși două secțiuni au fost repetate la Marsilia și Tokio. Pentru Wilson, întregul depindea doar de contextul internațional de la Olimpiadă, având un scop unic, anume "să reunească oamenii în competiții civilizate."⁷²

Spectacolul recurge la imagini apocaliptice, întrupează fantasme ale imaginarului colectiv. Oameni câine, scribi cu pene-sulițe, Frederic cel Mare și Abraham Lincoln, toate reunite în tablouri asemănate cu halucinațiile sau delirul inconștient. Istoria este văzută ca o halucinație extremă și colectivă, realitatea este deconstruită cu ajutorul tehnicilor animate, simbolismul atinge un grad de universalitate extrem.

Inspirat din fotografii, construind tablouri cu ajutorul corpurilor umane și obiectelor uriașe, lucrând la orice nivel cu manechine și decoruri animate, Wilson folosește în spectacolul său tehnici de animație care se întind de la folosirea costumului de animal, mișcat cu ajutorul mecanismelor, la scenografie animată și cuvinte animate, reduse la sunet și, deci, reificate. Această animare a cuvântului, obiectualizarea sa, îl situează pe Wilson printre poeții teatrului postdramatic.

Principiile și metodele lui Wilson rămân aceleași, și după întâlnirea cu Heiner Müller. În 1982, *Ferestre aurite* e format dintr-o serie de tablouri aproape statice, în care dialogul este complet fără legătură cu acțiunea scenică. Și totuși, colaborarea dintre acest animator al cuvintelor și autorul dramatic Heiner Müller, discipolul lui Brecht, a fost un câștig reciproc. După cum spune Müller, a fost întâlnirea dintre subconștientul german și cel american – și această întâlnire complementară, combinată cu factorul activ care este disjunția dintre cuvinte și acțiunile scenice, tipică pentru Wilson, duce la spectacole ca *Alcesta* (o combinație de texte – o piesă a lui Müller, o adaptare a tragediei lui Euripide și o farsă medievală japoneză!) sau *Cvartetul* lui Müller.

c. Richard Schechner

Autointitulându-se "urmașul lui Grotowski", Schechner este unul din cei mai importanți regizori experimentali ai anilor '70. Cel care, de asemenea, statuează termenul de performance, introducându-l în teatru și în trainingul teatral. "Performance –ul artistic, ritual sau cotidian – este un comportament "de două ori purtat", un comportament "reluat", acțiuni pe care oamenii învață să le facă, pe care le practică și le repetă. (...) Toate acțiunile umane, indiferent cât de mici sau mari, constau din comportamente învățate."⁷³

Dionysus 69, spectacol contemporan cu *Șarpele*, este primul său eveniment notabil alături de *Performance Group*. Revoluția politică, protestul orgiastic,

⁷² Innes, op.cit.

⁷³ Schechner, op.cit., pp.22-3

eliberarea sexuală și marile mișcări studențești – sunt toate prezente în această exacerbarea nudului uman, manevrat conform unui ritual adesea non-verbal, care urmărește conexiunile dintre uman și animal și citează evenimentele religioase primitive ale dramei arhaice.

În caracterul ritual al spectacolelor lui și în acela interactiv Schechner sparge bariera sală-scenă, se naște "teatrul ambiental", bazat pe reacția spectatorilor și derivat din happening-ul lui Kaprow. Adesea spectacolele lui, *Dyonisos 69* sau *Comuna* (1971) duc la scandaluri cu publicul. Invitat să participe la orgie, spectatorul este lăsat în spațiul de joc numai dacă este complet gol – și participă la procesiune și la momentul nașterii lui Dionisos. De multe ori spectacolul se întrerupea și spectatorii negociau cu actorii continuarea – dar participarea este adesea o iluzie, căci ea nu poate schimba ritualul spectacolului, ritual cunoscut însă numai de actori și regizor.⁷⁴

d. Peter Brook

Un alt regizor important al anilor '70 este Peter Brook. Mai degrabă urmaș al lui Artaud decât al lui Grotowski, Brook este un regizor pragmatic. Ca și Barrault, prieten cu acesta de altfel, nu este străin de conceptul "teatrului total". Mai mult, el caută teatrul-ritual pornind de la metoda lui Stanislavski pe drumul expresiei fizice. Poate de aceea teatrul lui Brook este mai articulat și mai tehnic, bazat pe limbajul trupului actorului, depășind ceea ce el numește "implicarea psihologică sau maimuțarea vede-face a comportamentului social"⁷⁵ Căutarea sa începe, ca toate fundamentalismele artistice, de la căutarea primitivului în artă. Rezultatele vădesc tendința sa de căutare a "obiectivului", de depersonalizare a actorului, așa cum ne apare aceasta în *Orghast*, *Conferința păsărilor* și *Mahabharata*.

În *Păsările*, spectacol fără cuvinte, bazat pe onomatopee și prezentat în 1979, o refacere a *Conferinței...* la festivalul din Avignon, Brook folosește măști autentice balineze pentru actori și păpuși balineze atunci când oamenii sunt văzuți din perspectiva păsărilor – dar și scene jucate în stilul teatrului de umbre oriental. Innes notează că "Aceste elemente erau combinate cu gesturi și mișcări simbolice, abstracte: de exemplu suferința și extazul iubirii erau reprezentate de o minge lovită cu o crosă uriașă peste un covor, în timp ce un muzicant care se rotea cânta la vioară. Toate acestea erau făcute în scopul de a transforma spectacolul într-o manifestare de arhetipuri universale și atemporale, apelând direct la imaginația spectatorului."⁷⁶

Mahabharata este un spectacol bazat pe aceleași tipuri de tehnici scenice. Spectacolul-maraton, o epopee, așa cum o cere și mitul original, durează nu mai puțin de nouă ore, textul este aici epic-dialogat. Distribuția includea douăzeci și doi de actori și șase muzicieni - care jucau și ei. Ca și *Orghast*, spectacolul începea la apusul soarelui și se termina în zorii zilei următoare. Fețele pictate, stilul kathakali al dansatorilor, recursul la economia de mijloace pentru accentuare simbolurilor – mai ales acest din urmă procedeu amintește de teatrul cu păpuși. Spre exemplu, în locul unui rege care se chinuie înecându-se, în râu este udat un colț al unei eșarfe roșii. Pentru a sugera fumul și praful bătăliei, actorul aruncă în aer un pumn de nisip. Când

⁷⁴ Trebuie să ne reamintim că Grotowski era împotriva tehnicii participative, a lipsei de disciplină a grupurilor americane și nu a recunoscut niciodată propria sa tehnică în experimentele lui Schechner.

⁷⁵ Peter Brook, 1997, *Spațiul gol*, Editura Unitext, București, p.15

⁷⁶ Innes, op.cit., p.144

unul dintre eroii principali moare, o săgeată este mânuită în scenă, cu delicatețe și o poezie care poate fi regăsită doar în teatrul de animație.

Un alt exemplu de folosire a cuvintelor, altfel decât la Wilson, este fundamental pentru înțelegerea spectacolului *Orghast*, prezentat în 1971 la Persepolis și lucrat împreună cu poetul Ted Hughes. *Orghast* nu este altceva decât o limbă specială, creată pentru a sublinia unitatea dintre conținut și formă, Titlul însuși înseamnă forță creatoare (soare + concepție). Acest experiment de re-creare a limbajului, de întoarcere la origini, poetic și teatral în același timp, amintește de exepimentele Dada cu "sunete plastice", care se adresează subconștientului. Intenția era de a influența la nivel "magic" imaginația spectatorului, așa cum sunetul influențează creșterea plantelor. Sunetele au fost inventate și stabilite intuitiv, într-un experiment teatral de refacere a surselor limbajului. La fel ca și la Wilson, limbajul se refuza înțelegerii intelectuale, adresându-se, în schimb, subconștientului.

Asemenea experimente țin de ceea ce Bonnie Marranca, co-editor al *Performing Arts Journal* numea, într-o introducere la o carte despre teatrul experimental al anilor '60, o abandonare a cuvântului sau teatrului literar. Urmând aceeași tendință anti-naturalistă și anti-realistă, Richard Foreman și Lee Breuer, asociați cu companii avangardiste ca "The Ontological-Hysteric Theatre", "Mabou Mimes", "The Living Theatre" și "San Francisco Mime Troupe", promovează un teatru de imagini produs de artiști care exclud dialogul sau îl folosesc în favoarea unei imagistici auditive, vizuale, verbale, care solicită moduri alternative de percepție din partea publicului.⁷⁷

Ceva mai tehnic, un alt autor care studiază fenomenul teatral în contextul avangardei, Günther Berghaus, pune problema balansului uman în căutarea identității, din perspectiva urbanizării și globalizării postmoderne: „Centrele urbane ale epocii postindustriale au produs societăți efemere și amorse în care individul participă cu greu la experiențele colective. Pentru a compensa acest lucru, individul postmodern, dizlocat, caută întâlniri umane în comunități virtuale on-line și într-un cyber-spațiu devenit agora vieții postmoderne. Rezultatele, „satul global” și „vecinătatea” intermediată de computer recrează un sentiment de familie și de valori comunitare recuperate. În loc de a întreține contactul fizic cu o comunitate organică, subiectul „nomad” se identifică tot mai mult cu simbolurile oferite de cultura electronică. (...) Scufundat într-un peisaj virtual, de rețea, individul plutește într-o mare de semnificații culturale. Dar când identitatea nu mai e o experiență înăscută, inalienabilă și esențială a eului, apar nesiguranța și anxietatea. Industria culturală răspunde nevoii disperate a individului de noi obiecte de identificare, oferindu-i o ploaie de obiecte de consum și distracție. Pop star-uri și vedete arată cum sexul, clasa, rasa etc pot fi reconfigurate și schimbate în funcție de gustul individului. Impresia care se creează astfel este că identitatea este o chestiune de liber arbitru sau – măcar - negociabilă.”⁷⁸

După Berghaus, caracteristicile principale ale artei postmoderne, împărtășite în mare măsură și de teatrul postdramatic. Ele se regăsesc, uneori ca puncte de pornire, în compoziția textelor noi și a spectacolelor generate de acestea:

1. autoreferențialitatea (autoreprezentarea)

⁷⁷ Steve Connor, 1999, *Cultura postmodernă*, București, Editura Meridiane, pp. 238

⁷⁸ Günther Berghaus, 2005, *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, Palgrave& Macmillan, pp.56-7

2. ambiguitatea
3. tehnica citatului
4. ironia
5. parodia
6. amestecul dintre arta înaltă și cultura pop
7. neuniformitatea compoziției
8. pastișa și colajul
9. amestecul genurilor
10. intruziunea multimedia

Odată cu aceste modificări în structura identitară, comunitară și individuală, textul de teatru exprimă în felul lui propriu, mutant, relația dintre sacru – desacralizare – filosofie urbană, care constituie fundamentul demersului lor artistic într-o epocă postmodernă și, cum s-a văzut, postdramatică.

Text și spectacol

Așa cum se poate lesne observa din cele de mai sus, spectacolul de teatru își arogă o maximă libertate față de text, răspunzând în mod direct timpului prezent, prin recursul la formule proteice, la redefinirea teatrului ca mijloc de cunoaștere și modalitate de explorare estetică, adesea ajungând în abisuri riscante, chiar fizic, pentru ființa umană. Teatrul în secolul XX se joacă periculos cu sufletul omului. Actorii ajung adesea în transă, raționalitatea actului artistic cade în plan secundar, unii dintre ei nu se mai pot întoarce de pe drumul scufundării în adâncurile psihice proprii, sub așa-zisa îndrumare a unui regizor care explorează și el.

Poate cea mai simplă explicație a renunțării la structură și la textul canonic este tocmai acest refuz al raționalității care domnește asupra unui secol care cunoaște recursul la libertate deplină, cu toate consecințele pe care le resimțim azi.

În acest context, autorul dramatic nu poate decât să încerce să înglobeze noile realități, iar textele scrise în această perioadă - de către cei care aveau acces direct la scenă - reflectă metamorfozele spectacolului și sunt influențate de acesta.

Literatura de scenă britanică este o excepție, căci teatrul englez (și irlandez) nu a fost niciodată orientat spre regizor (de aceea Peter Brook lucrează în Franța și își găsește pe deplin vocea în magicul Paris al artelor). Dar nevoia de a reînnoi textul de teatru se face simțită și în absența răspândirii domestice a noilor formule de spectacol. Astfel, cel mai puternic curent al deteatralizării (față de teatralizarea excesivă a spectacolului) își are originea în Londra și începe în 1956 cu nașterea Teatrului Royal Court și apoi cu premiera piesei lui John Osborne, *Look Back in Anger*. Avem de-a face aici cu o poetică total diferită de a teatrului postdramatic, asupra căreia vom reveni ceva mai jos.

Dar în Europa - și în America la fel - curentul postdramatic mătură aproape tot ce întâlnește în cale. Autorul dramatic dispare în favoarea dramaturgului, iar în țările comuniste mare parte din dramaturgie (cu toată răspândirea orientării post-absurde) este orientată politic. Există totuși câteva încercări ale autorului dramatic de a ține pasul cu regizorul, cea mai semnificativă fiind cea a lui Heiner Müller.

a. Montajul, colajul și "fragmentul sintetic" - Heiner Müller

Singurul dramaturg german căruia i se recunoaște un statut la fel de important cu cel al lui Bertolt Brecht, Heiner Müller este o vreme discipolul acestuia, școlit deci

în "teatrul epic", de unde învață nesupunerea față de forme și faptul că textele sunt un fel de "Kopien" - care folosesc în primul rând spectacolului. Primele sale piese sunt scrise în modul "epic" statuat de Brecht. Ele pot fi bucăți de "teatru agitprop", genul de scriere pe care Brecht îl încuraja foarte tare în anii '50. Spre exemplu *Corecția* (1957) este o piesă didactică, care emulează ceea ce Brecht numea "teatrul dialectic", promovând o relație morală între adevăr și minciună, care suscită critici la vremea premierei, deoarece neglijează "aspectele pozitive". Müller se pliază la criticile socialiste și rescrie piesa, dând o mai mare atenție "luptei muncitorilor pentru realizarea planului cincinal". Adaugă chiar un monolog final care însuflă publicului dorința de a intra în partidul comunist, asemenea personajului principal, muncitor pe un șantier.

Atitudinea scriitorului este, la vremea ceea, a unuia care crede în comunism - deși cu vremea părerile lui se vor nuanța extrem. În perioada de maturitate se poate spune că, dintre contemporanii lui, cei cu care se aseamănă cel mai mult sunt - după cum remarcă și Carl Weber, regizor și unul dintre editorii lui - "Beckett, Genet și Edward Bond."⁷⁹ Weber aseamănă *Macbeth*-ul lui Müller cu *Lear*-ul lui Bond, iar *Cvartetul* prezintă afinități cu textele lui Genet.

Dar Müller este foarte mult "un fiu al națiunii sale", iar obsesiile și traumele, schizofrenia Germaniei împărțite, sunt și ale sale. Având rarul privilegiu de a circula după pofta inimii între Est și Vest, poetica lui Müller se modifică și datorită anilor de formare și călătorie, mai ales a rezidenței sale americane din 1975, urmată de șederea îndelungă la Universitatea din Texas, la sfârșitul anilor '70.

În orice caz, până în la începutul deceniului 7, Müller respectă un tip de dramaturgie care dezvoltă și extrapolează formula brechtiană, introducând uneori inovații, dar păstrându-se în cadrul teoretizat de maestrul său. Prima abatere de la acesta este *Germania moarte în Berlin* este prima sa abatere de la model, spre forma "fragmentului sintetic", după cum avea să-l numească mai târziu. Scene și părți dispartate din scene sunt combinate fără vreo intenție de a realiza o intrigă coerentă, rezultatul fiind un colaj atent gândit, care deconstruiește orice structură sau anti-structură dramatică. Spre deosebire de piesele scriitorilor absurzi, textele lui Müller nu se definesc nici măcar ca anti-teatru, ele sfidează orice canon sau anti-canon, propunând o formulă poetică asemenea spectacolelor postdramatice.

O vreme, piesele lui Müller sunt compuse din scene dispartate - sau părți de scene aparent fără nici o legătură - dar care se combină fără nici un efort într-un conflict linear, coerent. Rezultatul este un fel de asamblare, asemănătoare unei piese încă aflate în stadiul *work-in-progress*, ca de exemplu fragmentul care ne-a rămas din *Woyzeck*-ul lui Büchner. Dar "fragmentele" lui Müller sunt desigur texte laborioase, "sintetizate" din elemente extrem de diferite, așa cum o demonstrează *Somnul lui Leasing vis țipăt*, *Piesamedeea*, *Hamletmachine* sau *Țărm pustiit/ Medeeamaterial/ Peisaj cu argonauți*.

Trecerea spre mai multă concretețe, aproape spre o formulă muzicală în care dialogurile și micile monoloage se accelerează spre final reunindu-se în mari monoloage de respirație adâncă, o reprezintă *Misiunea. Amintiri dintr-o revoluție*. Piesa a fost regizată în 1980 de autor la Volksbühne, într-o mică sală studio de patruzeci de locuri, într-un teatru care în mod tradițional are și azi reputația de a fi prieten cu textele noi și experimentul. La baza textului stă o povestire de Anna Seghers și un poem mai vechi de-al lui Müller însuși, scris în 1958. Formula de compoziție este a colajului - ea rezultă, după cum spune autorul într-un interviu, din

⁷⁹ Carl Weber, "The Pressure of Experience", în Heiner Müller, 1984, *Hamlet Machine and Other Texts for the Stage*, Performing Arts Journal Publications, p.14

relația pe care o are cu materialul său de lucru. Acesta determină forma dramaturgică a pieselor sale.

Punctul de pornire al textului este Revoluția Franceză, dar nu ca fapt istoric, ci ca model revoluționar care subsumează un adevărat arsenal de forme teatrale. Textul nu are nici o urmă de didacticism, nici un fel de judecată morală nu însoțește construcția personajelor, care nici nu sunt definite ca personaje decât numite ca funcție în text. Didascaliile sunt minime, de altfel piesa nu conține nici o indicație că ar fi un text de teatru, nici personaje, nici indicații de segmentare convențională. Piesa începe pur și simplu cu un text pe care, citindu-l, ne dăm seama că este o scrisoare. Fără nici o numerotare, fără nici o indicație de schimbare de decor etc., apar trei personaje: Marinar, Antoine, Femeie, ale căror denumiri nu sunt nici măcar articulate. Când apar indicațiile, ele sunt cel puțin ciudate: vorbitorii (ca să evităm a-i numi personaje) își toarnă vin în cap, Îngerul Morții apare în timp ce doi dintre ei copulează, Îngerul și Femeia sunt aceiași etc. Monoloagele alegorice alternează cu cele epice, uneori se urmărește protocolul unui vis, iar textul se termină cu o cascadă de imagini surrealiste, sub forma unor lungi monoloage.

Misiunea e un exemplu de retragere a textului în el însuși. Comparativ, *Hamletmachine*, poate cea mai cunoscută piesă a lui Müller, scrisă cu trei ani mai devreme, este un text mult mai complicat, redus la esențialul de nouă pagini, din cele două sute inițiale ale proiectului început, după mărturisirea autorului, în anii '50. Titlul e o întâmplare, spune autorul, la început ar fi vrut să-și adune textele legate de Shakespeare într-o culegere numită Fabrica Shakespeare, dar apoi a dat de o ilustrație a lui Duchamp, iar titlul a venit de la sine.

Lehmann vorbește despre premiera *Hamletmachine* în regia pariziană a lui Jean Jourdeuil ca despre un eseu scenic. De altfel, regizorul francez "are merite importante pentru transpunerea - literară și scenică -, în franceză, a operei lui Heiner Müller" și "de a fi creat o serie de spectacole elegante, spirituale și totodată exacte cu texte ale lui Müller (...) Unele din acestea, prin caracterul lor ironic-reflexiv se situează undeva între o reprezentare de Müller și eseul teatral despre el. Din această categorie fac parte și serile Müller, organizate de Jourdeuil cu autorul în teatrul Odeon din Paris și în cursul cărora Müller citea din textele sale."⁸⁰

Hamletmachine are cinci părți, numerotate sec. Lipsa de didascalii face imposibilă fixarea unui spațiu, dar aceasta alternează cu indicațiile abundente, surrealiste, care cer timp scenic pentru realizarea lor și deci implicare auctorială din partea regizorului (*Hamlet se îmbracă în hainele Ofeliei, Ofelia se fardează ca o târfa, Claudius - acum tatăl lui Hamlet - râde fără să scoată vreun sunet, Ofelia îi trimite lui Hamlet un sărut din vârful buzelor și reintră cu Claudius/Hamlet-tatăl în sicriu. Hamlet pozează ca târfa. Un înger, cu fața la ceafă: Horatio. Dansează cu Hamlet.*⁸¹) sau cu indicații lapidare de interpretare de genul: "*Rupe fotografia. Apar trei femei goale etc.*"⁸² În mod evident, pentru materializarea acestor indicații este nevoie de timp scenic.

Hamletmachine este un text-manifest, al unui scriitor care s-a hotărât să meargă în aceeași direcție cu regizorul postdramatic, explorând irațional imageria subconștientului și notând emoțiile în forma lor vizuală. El nu se poate povesti, decât descrie, glosa, specula - la modul la care notăm amestecul de epoci, citatele culturale, transformările fără vreo motivație causală (asemenea discursului dada), ca aceea

⁸⁰ Lehmann, op.cit., p.157

⁸¹ Heiner Müller, 1984, *Hamlet Machine and Other Texts for the Stage*, Performing Arts Journal Publications, p. 55

⁸² Idem., p.56

finală, când Ofelia este Electra (dar cum ar putea spectatorul să-și dea seama că ea este totuși Ofelia transformată - și nu chiar Electra?). *Hamletmachine* este un text care invită la montare, dar delegă misiunea cuvintelor către un alt tip de estetică.

Heiner Müller și-a făcut însă un titlu de glorie din a-și surprinde nu numai criticii, dar și contemporanii. *Cvartet*, scrisă în 1981, la un an după *Misiunea*, pornește de la antologicul volum epistolar al lui Choderlos de Laclos, *Legăturile primejdioase*. Piesa lui Müller este poate cea mai inteligibilă dintre textele lui de maturitate, dar suscită critici acerbe și acuzații de obscenitate. De data aceasta formula aleasă este foarte clară: cea a jocului, mai mult decât atât, a teatrului. Marchiza de Merteuil și Vicontele de Valmont se joacă unul pe altul, impersonându-și amanții și seducându-se reciproc, sub masca rolului. Dacă personajul era pe moarte în teatrul-teatru, el este la mare cinste în piesa lui Müller, care este și o recunoaștere a nevoii de teatru ca joc, și o invocare a morții, și un amfiteatru de citate culturale, și o ironică meditație la adresa istoriei (Spațiul timp - concesie surprinzătoare făcută vechilor didascalii - este: *Salon în timpul Revoluției Franceze/Bunker după al Treilea Război Mondial*⁸³). Dar adevărata valoare a textului stă în forța lui - în lipsa totală de prejudecăți și în ironia tăioasă, sadică, a verbului poetic. Limba este divin de muzicală, fiecare cuvânt cade la locul lui, imposibil de schimbat, de neatins. Tensiunea crește și nu există nici un moment de respiro - aici este cu adevărat maestru Müller, în a înțelege tensiunea din ce în ce mai mult, fără a atinge un punct culminant și fără a renunța la forța de susținere poetică.

Cvartetul este treapta de la care vor porni alți scriitori, cultivând o poezie mult mai neagră și mai violentă decât autorul german. Această piesă iluminează originile poeticii teatrului in-yer-face, textele lui Müller fiind un izvor de inspirație pentru Sarah Kane, așa cum ea însăși recunoaște.

În afară de *Cvartet*, mai există însă un text care, fără nici un dubiu, îl plasează pe poet în poziția de părinte al brutalismului. Făcând legătura între poetica lui Artaud, din manifestele *Teatrului cruzimii* și piesele tinerilor britanici ai ultimei decade a secolului XX, *Piesamedeea* a lui Müller, (1975) complet fără cuvinte, ar fi putut fi scrisă lejer de Sarah Kane. O reproducem, integral, ceva mai jos:

"Din podul scenei coboară un pat care se ridică drept/ în picioare pe scenă. Două figuri feminine cu măști mortuare conduc în scenă o fată și o așază cu spatele la pat. Mireasa e îmbrăcată. E legată de pat cu cordonul rochiei de mireasă. Două figuri masculine cu măști mortuare conduc mirele și îl așază în fața miresei. El stă în cap, se plimbă în mâini, face roata țiganului etc; ea râde fără să scoată vreun sunet. El o despoaie de rochie și își ia locul lângă mireasă. Proiecție: Actul Sexual. Măștile mortuare masculine leagă mâinile miresei de pat cu fâșii din rochia de mireasă, iar măștile feminine îi leagă picioarele. Din ce rămâne îi pun căluș. În timp ce bărbatul stă în cap, se plimbă în mâini, face roata țiganului etc în fața spectatorilor (femei), burta femeii se umflă până plesnește. Proiecție: Actul Nașterii. Măștile mortuare feminine scot un copil din burta femeii, îi dezleagă mâinile și i-l pun în brațe. Între timp, măștile masculine l-au încărcat pe bărbat cu atâtea arme, încât acesta nu se mai poate mișca decât în patru labe. Proiecție: Actul Uciderii. Femeia își scoate fața, sfârteacă copilul și aruncă bucățile spre bărbat. Rămășițe, membre, intestine cad din podul scenei peste bărbat.

SFÂRȘIT"⁸⁴

⁸³ Müller, op.cit., p. 106

⁸⁴ Müller, op.cit., p. 47

4. Dincolo de postdramatic

Teatrul in-er-face

“Cum poți să-ți dai seama dacă o piesă e “in-er-face”? De fapt, nu e un lucru prea dificil: limbajul e de obicei murdar, personajele vorbesc despre subiecte interzise, își scot hainele, fac sex, se umilesc unele pe altele, resimt emoții neplăcute, devin brusc violente. Teatrul de felul acesta, atunci când e cu adevărat reușit, constrânge publicul să reacționeze: fie că spectatorilor le vine să dea buzna afară din clădire, fie că, brusc, sunt convinși că e cel mai bun lucru pe care l-au văzut în viața lor și vor ca și prietenii lor să-l vadă. E genul de teatru care ne face să folosim superlative, fie în sens laudativ, fie peiorativ.”⁸⁵ Definiția lui Aleks Sierz descrie mai degrabă decât să stabilească o diferență specifică și un gen proximal al scandalosului curent in-er-face, ai cărui exponenți principali sunt Anthony Neilson, Sarah Kane și Mark Ravenhill. Desigur, foarte cunoscuți sunt și Patrick Marber (*Closer*), Naomi Wallace (*The War Boys*), Martin McDonagh (*The Beauty Queen of Leenane*) ș.a.

Temele preferate de acești scriitori sunt situate în universuri până nu demult tabuizate de scenă: pornografia, homosexualitatea, bestialitatea – locuri în care spiritul uman este refuzat, iar violența excesivă se demonetizează prin reprezentare repetată. Categorie, genul acesta de dramaturgie este lipsit de compasiune, anti-melodramatic, alienant și astfel se situează (și) în descendența teatrului epic brechtian, prin distanțarea pe care, implicit, violența explicită o provoacă. Autorii *in-er-face* folosesc tactici (adesea puerile) de șoc și provocare pentru a trezi publicul și a pune probleme de genul: ce înseamnă normalitatea, umanitatea sau ce e natural și ce este real. Șocul este baza a ceea ce Sierz numește “sensibilitate confrontațională” (p.9) sau, ceva mai departe, “teatru confrontațional” sau “teatru experiențial”. Acesta, ca nouă estică a anilor '90, după cum consideră același Sierz, urmărește “să trezească publicul și să-i vorbească despre experiențe extreme, adesea cu scopul de a-i imuniza față de evenimente identice din viața reală.” (p. 239)

După opinia lui, teatrul *in-er-face* are izvoare adânci în tragediile antice și în toată istoria teatrului englez, de la sângeroasele piese istorice shakespeariene, până la vocabularul îndrăzneț al lui Oscar Wilde și insolența lui Bernard Shaw sau la “teatrul catastrofei” al lui Howard Barker. Să nu uităm nici de limbajul blasfemiator - adevărată “artilerie verbală”, cum nota unul dintre cronicari - al lui Jimmy Porter, protagonistul faimoasei piese a lui Osborne. De altfel, încă în 1956⁸⁶, furioșii aveau să lanseze teatrul Royal Court pe un traseu al cărui apogeu se situează fără îndoială în ultima decadă a secolului XX, în violența literalmente artaudiană a mișcării in-er-face. Scandalul, de altfel, este o tradiție a Royal Court-ului, de la *Privește înapoi cu mânie*, la *Saved*, a lui Edward Bond, în care un copil foarte mic este lapidat în cărucior de o bandă de huligani și până la *Blasted*, piesa de debut a lui Sarah Kane, cea care legitimează și dă lumină verde curentului *in-er-face*, prin crearea unui precedent nemăintâlnit până în acel moment.

Spre deosebire de teatrul european, orientat spre regizor, în care acesta este autorul spectacolului, în Marea Britanie, autorul dramatic este tradițional primul creator de conținuturi artistice, și nu “funcționarul regizorului”, ca în teatrul

⁸⁵ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Faber&Faber, 2000, p.5

⁸⁶ Anul 1956 este considerat de Alex Sierz drept “anul zero” al teatrului britanic postbelic (Idem, p. 236)

postdramatic. Nu este scopul acestui capitol de a face o trecere în revistă amănunțită a acestor autori, și multe din piesele lor, chiar și ale reprezentanților principali vor rămâne nementionate, căci această lucrare intenționează să discute câteva tipuri de structuri dramatice și tehnici de compoziție specifice. De aceea am ales două din piesele cele mai cunoscute, antologice deja în studiul dramaturgiei textelor contemporane.

Blasted - delirul poetic controlat

Destinul lui Sarah Kane a contribuit în mare măsură la canonizarea teatrului *in-yer-face*. Căci astăzi, piese ca *Shopping and Fucking* (Mark Ravenhill), *Closer* (Patrick Marber), sau *The Beauty Queen of Leenane* (Martin McDonagh) sunt antologate și studiate în orice școală de teatru care se respectă. Cu atât mai mult, *Blasted*.

Sarah Kane s-a născut în 1971 și s-a sinucis în 1999, la numai 28 de ani. Fiica unui ziarist care lucra la *Daily Mirror*, cunoscut (și multă vreme atipic) tabloid britanic, Sarah Kane joacă, regizează și scrie teatru, conform modelului de educație insular. Face un masterat în scriere dramatică la Universitatea din Birmingham, unde compune primele 45 de minute din *Blasted*.

Intriga piesei are loc într-un hotel foarte scump din Leeds, atât de scump încât ar putea fi oriunde, spun didascaliile, iar acțiunea începe cu intrarea lui Ian, 45 de ani, tip obosit, uzat, ducând un braț de ziare - și a lui Cate, 21 de ani, clasa mijlocie, ușor bâlbâită. Ian bea tot timpul, fumează mult, tușește, are un pistol, e extrem de rasist, urăște handicapății de orice fel. Cate pare retardată, are un frate cu dificultăți de învățare. Cu toate acestea, Ian îi propune să se căsătorească, dar acceptă imediat ideea ei că nu-și poate părăsi mama. Cineva bate la ușă, Ian e speriat, dar nu e nimeni, doar o tavă cu sandvișuri lăsată în prag. Ian vrea să facă sex cu Cate, ea râde și mănâncă sandvișuri. Nu are o slujbă, e întreținută de mama ei. Ian se dezbracă în fața ei, se îmbracă în baie, se joacă cu pistolul, încercându-l și descărcându-l succesiv. Când însă abuzează verbal de Cate, ea începe să se bâlbâie și apoi leșină repetat. Ian e pe moarte, are cancer pulmonar în fază terminală. Nu prea pare să dea doi bani pe viață. Sună telefonul, aflăm că e corespondent de presă. Își dictează la telefon articolul, despre un ucigaș în serie care-și canibalizează victimele în Noua Zeelandă. O nouă încercare de a face sex, dar Cate refuză după ce la început pare că e de acord. Bâlbâiala ei devine evidentă, Ian se sperie să nu leșine din nou. Totuși, insistă ca ea să-i facă un "hand-job". Oricum, ea nu vrea să se culce cu el, spunând că nu mai este iubita lui, căci i-a promis altcuiva (lui Shaun) că va fi iubita lui. Ian îi spune că o iubește. Din nou cineva bate la ușă, din nou Ian se sperie, duce mâna la pistol. Dar tot nimeni la ușă, doar o nouă sticlă de gin. Ian urăște și homosexualii, e un nazist. Își bate joc de Cate care spune că va avea o slujbă. Cate e proastă. De data aceasta, Ian încearcă să o seducă. Nu știm ce va face, căci deși Cate îi repetă că nu-l iubește, scena se termină cu Ian oferindu-i buchetul de flori care la începutul scenei făcea parte din decorul camerei.

Scena a doua: în același loc, cu buchetul de flori rupt și risipit peste tot prin cameră. Cate doarme, Ian s-a trezit, privește pe fereastră, bea și tușește violent. Face o criză. Cate se trezește. E ostilă. Ian se duce la baie, Cate se îmbracă, îi rupe-descoase mânecile hainei lui Ian. Când el iese, ea încearcă să-l împuște, dar nu face decât să se bâlbâie și leșină. Ian simulează un viol, Cate se trezește, râde isteric, apoi izbucnește în plâns, apoi leșină din nou. Vrea să meargă acasă. El îi spune că o iubește, afară o mașină dă rateuri, el se trânteste pe jos, terifiat. Ea râde. El o face din nou proastă. Ea

îl mângâie, îl dezbracă, fac sex, ea deasupra lui, în timp ce fac sex el îi spune că e un ucigaș. Ea îl mușcă de penis în timp ce el ejaculează, apoi dispare la baie. Revine și începe o conversație absolut normală, aproape conjugală, despre slujba lui, de unde Ian ar trebui să-și dea demisia. Ea nu-l mai iubește, dar el nu o crede. Ea îi spune că s-a schimbat, că îl urăște. Ea privește pe fereastră, se bat unii afară. Ea va reveni în Leeds la meciul de fotbal din 26. Se pare că el a violat-o cumplit, căci ea se plânge de hemoragii și dureri. El o consolează. Bătaie la ușă. Amândoi se sperie. Ea se ascunde sub pat. El vrea s-o omoare. Dar la ușă e o altă tavă cu micul dejun pentru doi. Ea intră să facă o baie. Bătăi la ușă. El scoate pistolul și bate înapoi. El înjură un posibil negru de dincolo de ușă, după care deschide. La ușă e un soldat-lunetist. Soldatul îl dezarmează, intră, îi mănâncă micul dejun. Îl legitimează, aflăm clar că Ian e ziarist, apoi Soldatul intră după Cate în baie, dar Cate a dispărut. Soldatul îl delegitimează pe Ian (îi ia pașaport, bani, cheie), apoi se urcă în picioare și urinează pe pat. Scena se încheie cu o uriașă explozie.

Scena trei se petrece în același loc, dar hotelul a fost spulberat de o bombă. O gaură mare se cascadează într-un perete. La început Soldatul e inconștient, apoi își revine, bea, fumează din țigările lui Ian, se pare că e vorba de un război, se pare că nu mai sunt în Anglia, Soldatul devine familiar, aduc vorba despre prietena lui Ian (Cate, desigur), apoi Soldatul îi povestește cum a violat și ucis cu o seară în urmă. Ian e dezgustat. Dar Soldatul îl convinge că e firesc atunci când ți se ordonă și o faci pentru țara ta. Pe deasupra, și prietena lui a murit la fel. Soldatul îi povestește scene cumplite și îi cere să scrie despre el, Ian refuză. După care Soldatul îl violează pe Ian și plânge. Din nou povestește scene macabre și odioase cu refugiați, apoi cere mâncare, Ian nu are, Soldatul îi soarbe ochii, povestind că același lucru i s-a întâmplat prietenei lui, care a fost ucisă bestial.

În scena patru, soldatul s-a sinucis, iar Cate reîntră prin baie, udă learcă și ducând un copil care plânge. Spune că soldații au ocupat orașul, o femeie i-a dat copilul. Ian are un fiu, Matthew. Ian îi cere lui Cate să ia legătura cu el, ea refuză. Ian îi cere să-l atingă. Să-l ajute să moară. Ea îi dă revolverul, după ce îi scoate gloanțele. Toți sunt flămânzi. Ian vrea să moară, dar nu crede în nimic. Se împușcă, dar pistolul nu are gloanțe. Copilul moare. Cate râde isteric, necontrolat.

Scena cinci. Cate îngroapă copilul sub dușumea. Îl acoperă cu o cruce improvizată din scânduri, legată cu o fâșie ruptă din jacheta lui Ian. Copilul era fetiță. Ian va muri și el. Cate nu se va ruga pentru el. Cate pleacă să caute ceva de mâncare. Heblu. Ian se masturbează. Între hebluri alternative, încearcă să se stranguleze, defecă, râde, plânge cu sânge, stă nemișcat, fămând, scoate copilul de sub dușumea, îl mănâncă, prin tavan plouă peste el. Apare Cate cu mâncarea, s-a prostituat pentru ea. Mănâncă amândoi, Ian îi mulțumește, ea își suge degetul. Tăcere. Ploaia. Heblu.

*

Unul din principalele reproșuri aduse piesei lui Kane vine din partea lui Michael Billington, anume anti-naturalismul piesei, căci nu se știe cine cu cine se bate și unde și nu există nici un sentiment al vreunei realități externe, susține cronicarul. Presa a fost împărțită în două, unii apărau violent textul, alții îl desființau. Stephen Daldry, regizor foarte prețuit, pe atunci directorul teatrului Royal Court, azi faimos și datorită numeroaselor premii cinematografice (dacă e să vorbim doar de *The Hours* și *The Reader*, cele mai cunoscute) apăra cu îndârjire *Blasted* și regia lui James MacDonald. Părerea autoarei este că lumea a fost atât de scandalizată tocmai fiindcă piesa este "experiențială" și nu speculativă. Respectiv, în loc să prezinte evenimente

(violente, ca atare) în fața unui public-martor, detașat, protejat, piesa reprezintă violența, provocând publicul la reacție și jucându-se cu neputința spectatorilor prinși, totuși, în convenția sălii de teatru.

În cartea sa, *The Transformative Power of Performance*, Erica Fisher-Lichte relatează una din performance-urile artistei Marina Abramovic, în care aceasta și-a maltratat corpul până la limita rezistenței psihice a spectatorilor, care, după câteva ore, au scos-o pe brațe din spațiul de performing, ducând-o la spital. În cazul pieselor lui Sarah Kane, torturarea spectatorului se face cu suspendarea calității de reacție a acestuia. Experiența spectatorului, dacă într-adevăr există vreuna, în sensul dorit de Kane și brutalități, este nu numai a abuzului verbal sau fizic (prin identificare), dar și una directă, cea a neputinței proprii. *Blasted* este, susține Kane, orientată împotriva violenței pe care o acceptăm atât de ușor în știrile sau documentarele media. Violența devine ireală, se uzează, cuvintele nu mai reprezintă nimic. Viol, crimă, incest, paricid, genocid - nu înseamnă mare lucru, dar a vedea, a avea experiența prezentă a acestora poate duce la o trezire a publicului, fie că spectatorii părăsesc sala (nu suportă neputința de a reacționa), fie că ei sunt bântuiți de imagini și după terminarea spectacolului (au asimilat experiența propusă de autorul dramatic).

Ca structură, *Blasted* respectă unitatea aristotelică de loc, dar abolește temporalitatea și unitatea de acțiune. Chiar dacă în prima parte Ian abuzează de Cate și scenele sunt dure, verosimilitatea nu este atacată în nici un fel. Odată cu intrarea Soldatului însă, peisajul devine coșmaresc, iar cruzimea și abuzurile sunt împinse în zona delirului. Dar tocmai testarea limitelor dincolo de ceea ce este acceptabil, în natură sau artă, este ceea ce salvează textul de la pornografie gratuită și îl situează, fără dubiu, într-o zonă poetică foarte neagră, foarte dureroasă și extrem de nouă la vremea ceea în teatru, deși literatura cunoștea deja un Ian McEwan (*Grădina de ciment* a fost publicată la sfârșitul anilor '70) sau un Irvine Welsh (*Trainspotting* este publicat în 1993). Acest lucru neînsemnând neapărat un tribut adus unor modele, ci unul de conformizare față de un tip de sensibilitate anume, raportarea la o estetică diferită de cea a antecesorilor săi, dar în sincron cu cea a tinerilor dramaturgi de limbă germană, de la Igor Bauersima la Marius von Mayenburg sau Dea Loher.

Revenind la structură, textul este împărțit în cinci scene, din ce în ce mai scurte, accelerând ritmul spre final. Dacă în prima parte (până la intrarea Soldatului) se decelează o oarecare tendință analitică, în partea a doua dominantă este strict imaginea, montajul ca tehnică poetică, prezentarea condiției personajelor, fără intrigă sau conflict. Căci, revenin, dacă în prima parte se întrezărea un conflict spre a cărui rezolvare tind toate așteptările (Ian va fi oare pedepsit? Cate este la fel de bolnavă ca el sau se va răzbuna? Se vor despărți sau dimpotrivă, avem de-a face cu o dragoste bolnavă care se alimentează din depravarea reciprocă etc, etc.), în partea a doua orice tensiune dintre Cate și Ian este uitată, rolul călăului este preluat de Soldat, iar al victimei de Ian, iar tensiunea crește, între alți poli. De altfel, însăși Kane recunoaște că a dorit să introducă în piesă un personaj mai rău decât Ian. Tinzând spre răul maxim, spre violența definitivă, sinuciderea Soldatului devine astfel un gest firesc, de autodevorare.

De notat că textul are mai multe variante, cel al primei producții era împărțit în anotimpuri (ca în textul lui Beckett *What Where*, conform observației lui Sierz⁸⁷) și Ian murea, iar finalul se desfășura după moarte, într-un iad ironic. Aceste notații lipsesc din ediția publicată în 1995.

*

⁸⁷ *ibid.*, p.100

Deși are două părți, diferite ca miză, *Blasted* este scrisă pe o unică dominantă de energie, relația dintre personaje este eliptică, de aceea și replica se dezvoltă scurt, în propoziții a căror valoare performativă este chintesențială:

"Cate: Nu mai sunt prietena ta.

Ian: De ce?

Cate: Nu pot.

Ian: De ce?

Cate: I-am promis lui Shaun.

Ian: Te-ai culcat cu el?

Cate: Nu.

Ian: Cu mine te-ai culcat mai-nainte. Ești mai mult a mea decât a lui.

Cate: Ba nu.

Ian: Atunci de ce mi-ai făcut laba?

Cate: E-e-e-n-n-nu...

Ian: Iartă-mă. Stres, stres. Te iubesc, de-aia.

Cate: Te-ai purtat oribil cu mine.

Ian: Ba nu."⁸⁸

Lipsiți de biografie realistă, Ian și Cate sunt "pinterești" în motivațiile lor, după cum atmosfera generală amintește de Harold Pinter: camera ca spațiu de acțiune, valoarea ușilor ca ieșiri interzise, dar în schimb intrări misterioase și neașteptate, apariția mâncării și a băuturii în lipsa mesagerilor și chiar apariția unui mesager neașteptat, Soldatul, ca o întrupare a morții, a cărui sinucidere nu face decât să accentueze rolul său morbid și, în același timp simbolic. De altfel, moartea care pândește afară, ca în *The Room*, prima piesă a lui Pinter, invadează camera de hotel amplificând tensiunea deja existentă între Ian și Cate. Tehnica amplificării tensiunii este cea care declanșează violența textului: gradarea, atât de familiară scriitorilor absurzi, este dusă până dincolo de limitele admisibilului, din realitate în hiper-realitate, frizând astfel poeticul. Același este procedeul folosit de Ionesco în *Cântăreața cheală*, doar că Ionesco nu lucrează cu situații-limită, doar le parodiază. Dimensiunea livrescă, autoreferențială este exclusă din *Blasted* și înlocuită cu situația simili-realistă, din nou à la Pinter. Doar că, în cazul lui Kane, avem de-a face cu situații-limită, iar tehnica ei exclude una din principalele caracteristici ale tehnicii absurde, respectiv exclude repetitivitatea. Fie că vorbim despre Beckett, Ionesco, Pinter sau chiar Genet (în sensul repetitivității ritualului), fiecare din acești autori surprinde o acțiune eternă, care se repetă la nesfârșit. Repetitivitatea este programatică la absurzi, la Sarah Kane ea este exact ceea ce lipsește din program, iar fiecare acțiune este unică, ireversibilă și definitivă. Implacabilă.

Față de un prezent etern, speculat de dramaturgia mijlocului de secol XX, a cărui "prezentitate", cum ar spune Fisher-Lichte, este anulată de repetitivitate, Kane reușește să reprezinte un prezent implacabil, imposibil de prins, al secunde care se scurge, al secunde dinaintea morții. "Conceptul de prezență" (Fisher-Lichte) este rezolvat de spectacologia anilor '60-'70 ai secolului XX, prin separarea actorului de personaj sau prin experimentele antropologice ale lui Eugenio Barba. Modul în care Schechner, Barba și apoi Wilson sau Grotowski se raportează la prezent este prin intermediul corpului uman al actorului, aducând în prezentul scenic un "illo tempore", pe care spectatorii sunt invitați să-l retrăiască. Inclusiv participarea spectatorilor este

⁸⁸ Sarah Kane, *Blasted*, Frontline Intelligence, Methuen 1995, p.13

dorită (la Schechner, de exemplu), cu riscul asumat ca ei să nu înțeleagă prezentul mitic și faptul că sunt invitați să devină actori într-un ritual, ci să echivaleze prezentul scenic cu prezentul realității. Categorie, toți acești regizori căutau prezentul metaforic, mitic, ritualul repetiției, prezentul magic sau "aura", cum ar spune Benjamin Franklin.

Spre deosebire de ei, autorul dramatic Sarah Kane caută să provoace prezentul așa cum devine el în realitatea reală. Astfel, șirul acțiunilor specificate în didascaliile lui Sarah Kane, care se abat de la ceea ce Pfister numește "text secundar", este inseparabil de dialog și nu poate fi eludat. Spectatorul nu mai este idealizat și invitat la experiențe magice, el este molestă prin interzicerea participării, într-o situație în care, în realitate, morala, decența și umanitatea solicită implicarea directă. Kane interzice implicarea fizică - în felul acesta declanșând experiența torturii. Kane recunoaște filiații cu Beckett (prin imaginea lui Ian, complet cufundat în gaura din dușumea, după necrofagie, cu ploaia căzând peste el), cu Pinter și chiar cu Ibsen (probabil prin latura de teatru analitic a textului). Cu toate acestea, în *Blasted*, condiția umană este prezentată în mizeria ei insuportabilă, nu în derizoriul ei poetic. Lipsită de noblețea abținerii de la acțiune, ca Vladimir și Estragon refugiați în gratuitatea întrebărilor nesubstanțiale, la Kane trivialitatea acțiunii conduce în același loc, pe drumul simțurilor exacerbate, al corpului care "și-a ieșit din țâțâni". De-aici aparentul naturalism al piesei, de la exacerbarea fiziologiei până la pierderea sensului funcțiilor corpului uman și a materialității sale. Din Ian nu mai rămâne decât partea mizeră, i se ia până și dreptul de a se sinucide, iar Cate este incompletă din start, lipsită de sentimentul moralei, o ființă fizică, primară, dar preferabilă poate moralității extreme, de o convenționalitate înfricoșată a rasistului Ian, dar care nu valorizează de fapt umanitatea, rămânând la nivel ideologic o predică dintr-un amvon social. În realitate, în textul lui Kane, bestialitatea este cea prezentată, animalitatea la care este redus Ian făcând din el echivalentul unui câine orb. Și-atunci este inevitabil să te întrebi, unde este sufletul acestor personaje, cărora moartea le este interzisă. Căci ele nu sunt luate solemn de moarte prin deoalarea unor ciocli preexistenți, ca în *Aniversarea* lui Pinter, nu ni se sugerează, ca în *The Room*, că există un mare mister și o mare spaimă frisonantă, romantică sau Nimicul, ca în *Play* sau *Așteptându-l pe Godot*, cu eroziunea sa repetitivă și anularea categoriilor filosofice, a jocului inept al rațiunii. Acțiunea din *Blasted* devine explicită și se exercită pervers asupra spectatorului care nu este invitat să empatizeze, să se identifice cu personajele torturate, ca la Pinter, la Bond, la Beckett. Căci aceștia nu sunt nici pe departe măștrii lui Sarah Kane. Adevăratul ei maestru vine de mult mai departe, este încă neînțeles complet de cultura noastră, dar a fost adulat, emulat și interpretat deja de mai bine de un secol, de artiști, psihologi și filosofi. El se numește Donatien Alfonse François, Marchiz de Sade.

La fel ca Sade, Kane susține că moralitatea piesei nu este un criteriu pentru receptarea ei, la fel ca Sade (care trece prin experiențele sângeroase ale Revoluției Franceze de la 1789), Kane se referă la violența extremă a lumii, la războiul din Bosnia, la violența huliganilor britanici și la faptul că publicul citește în ziar sau vede cu nonșalanță la televizor scene violente și nu se simte scandalizat, pe când la teatru, ultrajul este resimțit ca inacceptabil. Denunțarea psihologiei agresive, masculine, a războiului și violenței, invocată de unii ziariști ca fiind un punct de fugă al piesei, este o interpretare acceptată de Kane, al cărei lesbianism este, posibil, o sursă a detașării de modelele comportamentale feminin și masculin, intrinseci viziunii artistice a atâtor artiști heterosexuali. De altfel, homosexualitatea multor autori dramatici și poeți, azi asumată, este probabil responsabilă pentru distanțarea de modelul contractelor sociale bazate pe heterosexualitate, așa cum este el analizat și deconstruit de Michel Foucault în *Istoria Sexualității*. Atunci când tabu-urile sunt anulate, emanciparea față de

constructul social al heterosexualității duce la iluminarea relațiilor umane în cu totul alte ipostaze. Este ceea ce face un alt autor "scandalos" al anilor '90, Mark Ravenhill.

Shopping and Fucking - contrapunctul ca tehnică de compoziție dramatică

"De fapt, *Shopping and Fucking* respectă tradiția punctului culminant - în ce privește structura, e o piesă demodată."⁸⁹ Afirmția îi aparține însuși autorului acestui hit al teatrului *in-her-face*. Căci, în afară de *Closer*, mult mai puțin brutală, *Shopping and Fucking* este probabil singura piesă care a ajuns să fie montată în West End, pe deasupra și în regia lui Max Stafford-Clark. Așadar Ravenhill știe ce înseamnă succesul - și nu numai cum e să fii în *trend*.

Premiera din 1996 a fost produsă de o companie independentă, Out of Joint, fondată însă de Sonia Friedmann și Max Stafford-Clark, foști angajați ai Royal Court-ului. Spre deosebire de *Blasted*, spectacolul a fost bine primit de presă și savurat de clasa de mijloc engleză, de acel public care face ca teatrul insular să rămână și astăzi o forță culturală de importanță nu numai în Marea Britanie.

*

Piesa are paisprezece scene, de lungime aproximativ egală, cu una sau două excepții. Tempo-ul ei este foarte controlat, scenele tensionate, în care "se arată" alternând cu scene în care "se povestește", uneori autorul lucrând pe două planuri, respectiv în timp ce un lucru este povestit, în prezentul scenic se întâmplă ceva legat de acesta, iar finalul scenei pune accentele. Tehnica lui Ravenhill este a contrapunctului.

Acțiunea începe în apartamentul unde locuiesc Robbie, Mark și Lulu (aparent un threesome). Mark nu vrea/nu poate să mănânce, vomită. E în sevraj. Nu s-a mai drogat de zece zile (heroină). Ceilalți doi îl pun să povestească - pentru a câta oară - momentul întâlnirii, cum au fost cumpărați (ei fiind la cumpărături) de la un grăsan, pe douăzeci de lire sterline, duși acasă la Mark cu care au trăit de-atunci în pace și fericire. După ce povestește, Mark pleacă, probabil să se interneze la detox, lăsându-i fără nici un mod de subzistență. În scena a doua, Lulu are un interviu pentru o slujbă. Brian, cel care o interviează, îi cere să-și demonstreze calitățile de actriță, dezbrăcându-se în fața lui. În timp ce Lulu spune monologul final al Irinei din *Trei surori*, îi cad din jachetă două caserole de mâncare, furate dintr-un supermarket. Scena este segmentată - se termină filmic, cu Brian care spune că va avea încredere în ea și își deschide servieta. În scena următoare, din nou la apartament, Robbie povestește cum a fost concediat de la un fast-food gen Burger King sau MacDonalds, iar Lulu povestește urmarea scenei anterioare. Brian o "testează", vrea ca ea să vândă trei sute de pastile de Ecstasy. Intră Mark, în timp ce Robbie numără pastilele. Cei doi se sărută, dar Mark îl refuză pe Robbie, spunând că încearcă să scape de orice tip de dependență, inclusiv afectivă, așa că nu-și poate permite o relație. Face parte din procesul de dezintoxicare. Dar mărturisește că a avut o scăpare cu un tip la duș, pe care l-a plătit. Robbie nu înțelege de ce trebuie să se abțină, insistă și ia două pastile de Ecstasy, intră Lulu cu mâncarea, dar neavând destulă pentru trei, Mark iese la cumpărături. Scena patru se întâmplă pe marginea unui pat, cu Gary, minor, care e plin de reviste porno și cocaină, îi oferă lui Mark, dar acesta vrea să plece (nu are voie să stea cu drogați). Până la urmă rămâne și îi propune sex lui Gary contra sumei de douăzeci de lire sterline. Negocierile sordide continuă până când aflăm că locul e un

⁸⁹ *ibid.*, p.125

casino, iar Gary e dator la recepție. În scena următoare, într-un pub, Lulu și Robbie își povestesc ziua. Aflăm astfel că Lulu, în loc să intervină, a profitat de un jaf petrecut sub ochii ei la un nonstop, ca să fure o ciocolată. Robbie o trimite la culcare și se oferă să vândă el pastilele de E, promițând că nu va folosi din ele. În scena următoare, Mark vrea să plece fiindcă descoperă că Gary are anusul plin de sânge. Gary îi mărturisește că el are nevoie de un tată care să aibă grijă de el, iar Mark nu vrea să se implice afectiv, dar scena se termină cu Gary în brațele lui Mark. În scena a șaptea, Lulu și Tobbie sunt la spital, la camera de urgență. De data asta Robbie e cel care a fost bătut și fără marfă, iar Lulu, în timp ce-i face un hand-job, vrea să afle povestea care se derulează altfel decât era de așteptat, căci în loc să fie amenințat și să i se fure Ecstasy-ul, Robbie și-a călcat cuvântul și a folosit el primul, așa că le-a dat pe gratis, pe toate, într-un club. A fost bătut fiindcă nu mai avea. Scena următoare pendulează din nou în camera unde Gary și Mark stau pe marginea patului. Gary povestește cum de doi ani e abuzat de tatăl lui vitreg (de aceea are anusul plin de sânge) și îi arată lui Mark o geantă plină de fise de la jocurile mecanice. Apoi îl invită la cumpărături. În scena a noua, Brian le pune lui Lulu și Robbie o casetă video cu fiul lui cântând la violoncel, apoi o altă casetă cu un tip torturat pentru că, la fel ca ei, pierduse marfa. În scena următoare, Lulu și Robbie încearcă să recupereze cele trei mii de lire cu sex-on-the-phone. Scena unsprezece se desfășoară într-o cabină de probă a unui magazin de unde Mark și Gary își cumpără haine. Cei doi se apropie sexual, Gary are un pumn de cărți de credit și aflăm că are paisprezece ani. În următoarea scenă Lulu și Robbie au făcut peste două mii de lire - apare Mark și li-l prezintă pe Gary. Este punctul culminant al piesei. Robbie și Gary se ceartă, dar Robbie își dă seama de masochismul lui Gary, care nu e mulțumit de blândețea lui Mark. Robbie îi promite că-l ajută. Scena treisprezece e cea a deznodământului: se joacă un joc: adevăr sau minciună. Mark povestește o scenă grosieră de sex în toaletă cu Prințesa Diana și Fergie, iar Gary solicită reprezentarea unei scene de viol. Este violat de Robbie și Mark, după care Gary cere să fie violat cu un cuțit. Scena a paisprezecea, ultima, îi găsește pe toți în apartament, cu Brian care le arată caseta cu fiul lui cântând la violoncel. Își primește banii, dar îi returnează lui Robbie și Lulu, căci ei au învățat lecția: banii sunt în spatele celor mai importante lucruri. Le arată monologul lui Lulu pe bandă, e un fel de Cehov întors, apoi Brian pleacă și Mark termină piesa cu un scurt monolog sci-fi, o parabolă a ceea ce i-au făcut lui Gary. Urmează cina din caserole.

*

Shopping and Fucking este o piesă bine scrisă, cu o structură de secol XIX. Freitag ar fi fost mândru de felul în care se dezvoltă acțiunea și se punctează momentele intrigii. La început ni se prezintă o situație, apoi se întâmplă ceva care dezechilibrează *status quo*-ul, intriga se dezvoltă, există un punct culminant, intriga este împinsă spre deznodământ, după care se revine într-o situație similară cu cea de la care s-a pornit, ușor modificată. Personajele sunt realiste ca sumă a acțiunilor lor în realitatea cotidiană, nu ca biografie; ele sunt însă verosimile și actuale. Se păstrează unitatea de acțiune (tematică) și asemănarea cu modul de derulare a teatrului sintetic. Tehnica lui Ravenhill este foarte bună. Replicile scurte alternează cu monoloagele, scenele unde se prezintă evenimente cu cele în care evenimentele sunt reprezentate, dramaturgul lucrează excelent cu surpriza, fiecare scenă fiind construită "dramatic" - surpriza este la sfârșit. O scenă simplă și care poate fi plicticoasă, cea în care Lulu povestește cum a furat ea ciocolata de la nonstop, e construită cu mare măiestrie. Începe prin replica lui Robbie care observă că Lulu are sânge pe față. Ceea ce Robbie vrea să spună se pierde treptat, pe lângă povestea fetei. Finalul este dramatic, pune o

problemă morală (a furtului, uciderii și abandonului aproapelui). La fel și scena în care Robbie povestește cum a pierdut marfa. Felul în care este condusă acțiunea amintește de Tarantino, de altfel acolo trimite chiar figura lui Brian, de om cu valori tradiționale (copilul lui e talentat, va face o carieră), dar care nu se sfiește să predice supremația răului și să acționeze în consecință, ca un dascăl în negativ, care îi învață pe Robbie și Lulu nu ce e binele, ci să respecte răul și să-l înțeleagă. De aceea îi și răsplătește în final, lăsându-le banii. Ravenhill nu vorbește nicăieri despre vreo filiație cu Tarantino, dar stilul său amintește de nonșalanța malefică a personajelor din *Reservoir Dogs* (1992). Mai mult, felul în care scenele alternează, modul în care ele sunt montate, duce spre cinema. Piesa este gândită ca o acumulare de episoade, o suprapunere de "cărămizi", fiecare scenă fiind o construcție independentă și, cu una sau două excepții, rezistând în sine. Ceea ce autorul recunoaște însă este că, înainte de a scrie *Shopping and Fucking* s-a retras și a făcut doar exerciții de scriere timp de opt săptămâni - după care a început să lucreze la piesă. Se observă într-adevăr o foarte bună versatilitate a scriiturii: autorul caută în permanență să surprindă, dezvoltând acțiunea în mod nebănuit. Momentele de tensiune alternează cu cele de monolog, care comprimă însă acțiunea, pentru a o destinde într-o detentă și mai accentuată. Mark este motorul piesei, dar povestea e a lui Gary, copilul abuzat de paisprezece ani. Poate de aceea, deși textul este centrat pe sexualitatea homo, publicul (britanic, dar nu numai) nu l-a receptat ca fiind tipic pentru cultura gay. Căci în felul lui ironic și caustic, Ravenhill este un moralist. Angoasele generației sale, lipsa de sens a vieții și ușurătatea morală, alături de brutalitatea unei lumi în care banul înseamnă civilizație - și nu e o vorbă în vânt din partea unui englez - se reflectă foarte precis în această piesă naturalistă, mult mai aproape de *Penetrator* al lui Anthony Neilson⁹⁰ decât de *Blasted* sau *Cleansed* ale lui Kane.

Pe frontul de Est, nimic nou

Teatrul Royal Court nu are numai o importantă capitală în ce privește apariția teatrului in-ye-face dar, printr-o reală - și tradițională - politică de *propaganda fide*, echipa din Sloane Square a ajuns destul de repede pe scena estică - practic un spațiu gol, după ridicarea Cortinei de Fier -, penetrând terenul fertil pe care mai putrezeau încă rămășițele unui teatru postabsurd. Realitatea în care se formau tinerii scriitori era procesul amețitor de tranziție din țările postcomuniste. O nouă estetică avea să hrănească literatura dramatică din Rusia, Polonia, Ungaria, Bulgaria, Serbia, România. Iar teatrul Royal Court avea să fie parte din aceasta.

Desigur, o mare influență asupra textului nou o are dramaturgia germană, cu Mayenbourg, Loher - sau formulele nordice, experimentele lui Fosse. Dar, economia acestei lucrări nepermițând nici explorarea fenomenului Garcia (cu formulele sale de spectacol, diferite flagrant de textul scris), nici aprofundarea noii dramaturgii germane, ne rezumăm la a studia întrucâtva curentul Royal Court și influența sa în spațiul nostru cultural. Se întâmplă astfel un proces de interes aproape dialectic, respectiv dacă, în a doua jumătate a secolului XX, Estul exportă în Vest poetici regizorale iraționale și estetici postdramatice, a sosit momentul în ultima decadă a secolului, ca același Est să importe din Vest un dram de pragmatism și raționalitate de la experiența britanică și germană a organizării lumii în raport precis cu realitatea.

⁹⁰ Deși este, în ordine cronologică, primul dintre brutalisti, Neilson nu e atât de prizat ca Ravenhill sau Kane. De altfel însuși Sierz recunoaște că acesta nu a dat încă piesa "deplină", deși textele lui au fost adesea subiecte de dispută. Neilson lucrează destul de mult în teatrul german, bucurându-se de o bună reputație.

Rușii

Regizorul Kiril Serebrennikov, cel care a adus pe scenă textele lui Vasili Sigariiev și ale fraților Presniakov, enumeră cinci caracteristici ale textelor noi rusești: structura brută, neprocesată, absența finalului, limbajul colocvial, cel mai adesea frust, dispariția personajului în favoarea figurii dramatice, cel mult schițate, uneori de-abia numite cu un biet prenume și, în fine, predominarea limbajului discursiv asupra celui al acțiunii (scăderea în valoare a cuvântului performativ). De asemenea, există un interes vădit pentru teatrul documentar și tehnica *verbatim*.⁹¹

Totul începe în 1999, odată cu crearea Teatr.doc., cu sprijinul Royal Court-ului și debutul Festivalului Noii Dramaturgii, în cadrul festivalului Masca. A existat un sprijin constant din partea autorităților pentru scrierea de texte noi - și din partea unora din oamenii de teatru, ca de exemplu a lui Oleg Tabakov, pe-atunci directorul faimosului Teatru de Artă din Moscova, care pune la dispoziția noilor texte o mică sală numită "Tabachera".

La început noile texte, rusești și străine, au lansat regizori de aceeași generație cu autorii - dar treptat, aceștia din urmă au început să-și pună singuri în scenă textele. Contestând dominația regizorului, ei cred că scrierea dramatică este o profesie totală, care include și mizanscena. De asemenea, noii autori dramatici cred în relația directă cu publicul, într-un teatru "adevărat", cât mai apropiat de realitate. Unul din teoreticienii (și practicienii) acestui gen de teatru este Mihail Ugariev (unul din fondatorii Teatr.doc, alături de Elena Gremina), cunoscut pentru piesa *Moartea lui Iliia Ilici* (2002) pusă în scenă cu titlul *Oblom'off*.

Dar cei mai cunoscuți dintre toți noii autori sunt Ivan Viripaev, Vasili Sigariiev, Evgheni Grishkovetz și frații Presniakov.

*

Dintre toți aceștia, cel mai provocator ca și formulă este Viripaev, a cărui carieră începe în prima decadă a acestui secol: scrie texte de teatru și scenarii de film și joacă el însuși în primul său mare succes, *Oxigen*.

Textul a inaugurat Teatr.doc, deși el se bazează de fapt pe un limbaj eminamente poetic și nicidecum pe tehnica *verbatim*. El nu are personaje individualizate sau construite realist, formula în care textul se dezvoltă este una vădit muzicală, de altfel "scenele" se numesc "compoziții" și sunt zece la număr. Ele includ songuri cu strofe, refren și "finale", iar motto-ul piesei este "Acesta este un ACT care trebuie asumat aici și acum." Compozițiile au câte un titlu: Dansul, Sașa o iubește pe Sașa, Nu și da, Rom de Moscova, Lumea arabă etc. Cei doi protagoniști, El și Ea se numesc la fel, Sașa. La început ei se adresează direct publicului, expozitiv, pentru ca spre final să dialogheze în replici scurte, tensionate. Calitatea poetică a limbajului este cea care duce piesa înainte - *Oxigen* este, cu siguranță, o "piesă de limbaj". Iată un exemplu:

"Song

EL: Când am întrebat-o pe prietena mea "Ghici unde-i cea mai mare roată de bâlci din lume?" ea a zis "nu Știu" și eu i-am zis că era în Londra și asta-i precis adevărat, fiindcă-am fost acolo chiar eu cu niște prieteni.

⁹¹ Marie-Christine Autant-Mathieu, 2010, *Les nouvelles écritures russes*, Domens, p.16

EA: Când l-am întrebat pe prietenul meu unde era Valea Morții el mi-a zis că nu știe și eu i-am zis, în Kamciatka, și asta-i precis adevărat fiindcă am fost chiar eu acolo cu un elicopter.

EL: Și când prietena mea a-ntrebat care era cea mai mică roată de bălci din lume, eu i-am zis că nu știu și ea a zis e la mine-n palmă și mi-a arătat o pastilă mică în palmă după care a-nghițit-o.⁹²

*

Un alt scriitor de interes este Evgheni Grishkovetz, iar primul lui succes, *Cum am mâncat un câine*, este o monodramă, genul în care el se simte cel mai bine. Alegerea sa este nu numai argument în favoarea caracterului experimental al monodramei, dar și un prim pas spre "noul sentimentalism", opus durității și cinismului altor scriitori ai generației sale. Grishkovetz a inventat practic un nou tip de adresare scenică, între *one man show*, *performance* și spectacolul tradițional. El folosește elemente de pantomimă, improvizație, uneori spectacolul născându-se chiar în timpul reprezentației, foarte lejer, începând înainte de așezarea publicului în sală, când Grishkovetz privește spectatorii, simte energia sălii. După un mic preambul, intrând într-un joc de verificare a tehnicii de scenă, "eul" său devine personaj. Este un exemplu în care spectacolul și textul interferează ca structură, acesta din urmă impresionist, ironic. În 2006, televiziunea națională i-a produs propria emisiune de două minute, "Amuzați-vă cu Grishkovetz". Un adevărat "povestăș", lipsit de virulența congenerilor săi, Grishkovetz a personalizat spectacolul de teatru, aducând contribuții semnificative la practica și teoria, cu precădere, a monodramei. Se apleacă și asupra structurilor mai convenționale în piese care zugrăvesc viața de familie, dar cele mai realizate sunt, totuși, piesele sale pentru un singur actor.⁹³

*

Frații Oleg și Vladimir Presniakov sunt foarte diferiți de cei doi scriitori de mai sus. Ei nu vin din teatru, ci din zona literelor și a psihologiei și sociologiei, cu studii aprofundate (doctorat) și pregătire intelectuală susținută. Poate de aceea ei nu își pun în scenă propriile piese, lăsând regizori ca Serebrennikov sau Olga Subotina să o facă. Piesele lor simulează o structură, căci simulează un tip de narațiune, dar nu se ajunge niciodată la o intrigă propriu-zisă, căci piesele lor nu sunt liniare. Episoadele sunt "montate" în așa fel încât spectatorul înțelege abia în final fabula textului, așa cum se întâmplă în *Terorism*. Personajele sunt plate, tipologii bizare, ca într-o galerie sau în benzile desenate. Subiectele lor sunt luate de la "faptul divers" jurnalistic, legate de un fir narativ invizibil.

Și în piesele lui Vasili Sigariiev putem vorbi de o raportare la structură. Există în *Plastilina*, cea mai cunoscută dintre ele, un fir narativ, iar personajul, Maxim, nefiind un personaj realist, desigur, este construit după regulile a ceea ce am putea numi "neonaturalism" - și se transformă, fără îndoială. El are un tip de psihologie sadică, aseamănându-se cu personajele scriitorilor in-yer-face, mai ales ale lui Ravenhill. De altfel, *Plastilina* este produs mai întâi la Royal Court, iar Sigariiev face

⁹² Ivan Viripaev, *Oxygen*, p. 27, s.a, s.l.

⁹³ apud. Marie-Christine Autant-Mathieu, 2010, *Les nouvelles écritures russes*, Domens, p.118-119

și parte, cu brio, din pleiada de autori care se raliază la poetica realului emanată de acest cetaceu al textului nou care este teatrul britanic Royal Court.

Plastilina este o piesă cu impact și care se adresează timpului prezent. Convențiile și elementele de structură sunt însă reinterpretate, astfel încât, față de structurile foarte aerisite sau formulele de compoziție aleatorii ale congenerilor săi, piesa lui Sigariev are și personaj, și acțiune, și narațiune, și situație (mai ales situație!). Există, până la urmă, dacă e să forțăm puțin limitele, chiar și un cor, format din babe, bărbați diverși, oameni din cartier. Există și o idee morală, care face spectatorul să participe la destinul lui Maxim. Toate acestea sunt însă subsumate conținutului piesei, alegerii subiectului. Avem de-a face inclusiv cu didascalii ample, ca în teatrul analitic, în care se descriu acțiuni, trasee, detalii de spațiu. Spațiile se schimbă rapid, fără nici o concesie, limbajul este foarte colocvial, adesea dur, brutal. Iată un exemplu:

"5.

Lioha: Cică te zboară. (*pauză*) Max!

Maxim : Și?

Lioha : E pă bune.

Maxim : Și?

Lioha : Te doare-n pulă...

Maxim : Are boală pe mine, pizda aia. Ca ce chestie?

Lioha : Ca chestie că i-ai tras-o-n freză lu' ăla, cum căcat îl cheamă?

Maxim : Și? (*pauză*) Ce căuta-n vestiar pân' hainele altora? Ca să dea vina pă mine p-ormă? Un lăbar.

Lioha : Da treaba e că lăbaru' e nepo-su' lu' pizda.

Maxim : Și? Știu.

Lioha : Păi, da.

Maxim : Dă-o dracu'. Dă-o mai prind la budă, vede ea...

Lioha : Vrei să te piși pe ea?

Maxim : Ar fi o idee. Nu, mai bine-mi fac o pulă din plastilină de vreo juma' de metru, să vedem cum îi ies ochii din cap, ca la melc.

Lioha : (*râzând*) Să mori tu!

Maxim : Pe bune.

Lioha : Juma' de metru?

Maxim : Îhâ.

Lioha : Hâ, hâ, hâ... Vrei?

Maxim : (*uitându-se la înghețată*) Neee.

Lioha : Hai la un film. Știi ce-au băgat? „Caligula”. Mi-a zis Bogatka că l-a văzut pă video. Cică-i porno.

Maxim : Mmh.

Lioha : Pe bune.

Maxim : Pro'abil că i-au scos toate...

Lioha : Nu cred. Au fost ai mei și l-au văzut. Știi cum făcea patu' dup-aia? (*Imită un scârțâ-it apocaliptic*). Deci... nu cred că au scos nimic.

Maxim : Cum vrei.

Lioha : (*Uitându-se la ceas*) La șapte? Tre' să bag ceva la ghiozdan. Mi-a făcut colțunași cu carne. Hai, pa.

Maxim : Pa.

Lioha iese luând-o la goană. Maxim privește băltoaca de scuipat pe care a făcut-o între picioare. Îi curge o picătură de sânge din nas. Pune mâna la nas, pe mână are sânge. Își dă capul pe spate și privește cerul. Vede niște păsări. Dau din aripi agitate zburând de colo-colo. Maxim închide ochii."⁹⁴

*

În aprilie 2009, Festivalul Noii Dramaturgii a încetat să mai existe. Noua dramaturgie a încetat și ea să mai suscite dezbateri, să fie obiect de scandal. Dar și-a câștigat dreptul de ființare în cadrul instituționalizat al teatrului rus - și acesta nu e puțin lucru. O cale mult mai lungă a avut de parcurs (și încă mai are) noua dramaturgie românească, despre care va fi vorba ceva mai jos. Dar, deocamdată, să încercăm să rămânem tot dincolo de granițe și decelăm alte câteva modele de lucru estice.

Polonezii

Criticul de teatru Roman Pawlowski crede că dramaturgia poloneză de azi și-a schimbat statutul, devenind căutată abia începând cu primii ani ai acestui secol. În decada anterioară, generația nouă de regizori, debutind în anii nouazeci (Grzegorz Jarzyna sau Krzysztof Warlikowski), se exprima fie cu ajutorul repertoriului clasic adaptat la realitatea contemporană, fie cu ajutorul pieselor brutalistilor din Vest, scrise în cu totul alt sistem social. Realitatea poloneză nu fusese încă explorată. O etapă nouă începe în momentul când dramaturgul Tadeusz Slobodzianek înființează la Varșovia *Laboratorul de dramă*, un fel de masterat de scriere dramatică, asociind studiul cu practica scenică. Se nasc apoi mai multe programe care sprijină dramaturgia nouă și tetrele încep să se deschidă spre aceasta.

Pawlowski decelează astfel, în prefața la antologia de teatru contemporan polonez, *Made in Poland*, două strategii dramaturgice: cea neorealistă și cea postdramatică.⁹⁵ Cea dintâi este ilustrată de Przemysław Wojcieszek și de piesa lui, *Made in Poland*. Scrisă în 2004, piesa este o istorie despre indivizi marginalizați scrisă de un tânăr regizor de film și scenarist - lucru evident, căci tehnica utilizată, aceea a montajului cinematografic este motorul narațiunii. Fără să aducă nimic nou în materie de scriere dramatică, piesa are forță în tratarea unor subiecte mai puțin atinse de dramaturgia poloneză, până nu demult destul de înghețată, după cum remarcă același critic citat anterior. Era nevoie de o asemenea piesă, în care un anarhist își tatuează pe frunte "fuck off" și începe să distrugă mașini, dar se confruntă cu adevărata realitate a mafiei de cartier, în timp ce-și caută un mentor ba în preotul catolic, ba în fostul profesor alcoolic, de literatură polonă.

Dar inovatoare ca formulă de compoziție este piesa Mariei Spiss, *Copilul*. Scrisă tot în 2004, an bun pentru piesa nouă poloneză, protagoniștii ei sunt doi tineri care fac parte din clasa de mijloc a Cracoviei, extrem de urbani, sunt educați și câștigă amândoi foarte bine. Concentrați pe carierele lor, nu mai au timp să comunice, ies la cumpărături, în cluburi și planifică vacanțe pe care nu le fac împreună. Când femeia începe să se gândească la un copil, căsătoria lor nu rezistă și ei se despart.

Remarcabilă ca formulă, compusă sub forma alternării de dialoguri scurte, de replici ca niște pași de dans, piesa Mariei Spiss nu are nici o didascalie, spațiul fiind

⁹⁴ Vassili Sigariev, *Plastilina*, traducere de Vlad Massaci și Cristian Juncu, s.a., s.l., p.9

⁹⁵ Roman Pawlowski, "Teatrul de după Revoluție. Dramaturgia poloneză la răscrucea vânturilor", în s.a., *Made in Poland*, editura ART, 2008, pp.16-17

conținut de cuvinte. De fapt, nici măcar nu contreză spațiul, ci felul în care se dezvoltă, cu hiatus-uri și obstacole, relația dintre cei doi, dedesubtul cuvintelor. Dacă dialogul are logică atâta vreme cât se discută despre lucrurile mundane, în momentul în care el sondează posibilitatea unei poezii, atingerea vreunui adevăr, dialogul se transformă în monoloage intercalate. Comunicarea este astfel refuzată total. *Copilul* este o piesă sensibilă, foarte îndrăzneată, condusă cu energie și multă forță controlată, în care cuvintele ascund comunicarea, dar tot ele sunt cele pe care te poți baza ca să construiești și să comunici în scenă.

Iată un exemplu al dialogului eliptic, dar extrem de poetic tocmai prin eludarea oricărei poezii:

EA: Te-ai trezit.

EL: E amiază. Am dormit prea mult. Pun de cafea.

EA: Gem de căpșune?

EL: Am cumpărat un borcan mai mare. Cu 20% mai ieftin.

EA: rentează. Îmi place gemul de căpșune cu un corn proaspăt.

EL: Cornurile sunt în dulăpiorul de deasupra chiuvetei.

(...)

EL: Cafeaua asta nu se poate bea. Ai încercat?

EA: Vars-o.

EL: N-are aromă.

EA: Din blocul de vizavi a ieșit în fugă o fetiță. Vântul i-a zburat căciula. A fugit după ea. E haioasă.

EL: Mănâncă și tu cu mine.

EA: N-a prins-o."⁹⁶

Un alt text important pentru noua dramaturgie poloneză este *Călătorie la Buenos Aires*, de Amanita Muskaria. Monodrama, deja faimoasă, tratează boala, bătrânețea și moartea unei bătrâne bolnave de Alzheimer. Formula sa este aceea a unei realități scenice în care personajul încearcă să-și amintească propria existență, pentru a nu uita de sine. Repetiția, visul, rememorarea sunt tehnici deloc exterioare textului, făcute plauzibile de tipologia personajului.

Ungurii

Teatrul maghiar a fost întotdeauna deschis spre text, găzduindu-l pe scena de repertoriu. Dar la fel de adevărat este și că tradiția realistă a scenei, cultivată de dramaturgi ca Spiro György a început să lase loc unei expresii mai libere, mai adecvate unei perioade a deconstrucției dramatice. Apariția unor regizori care scot spectacolul de teatru din această zonă stanislavskiană este importantă și pentru scrierea de teatru. Iată ce spune criticul de teatru Andrea Tompa, în acest sens:

"În Ungaria nu există nici un teatru consacrat exclusiv dramaturgiei contemporane. Sînt teatre însă care lucrează direct cu un dramaturg-playwright, acesta fiind angajat, ca oricine din "staff". (...) Unul ar fi Teatrul Barka, unde doi dramaturgi tineri și de primă clasă lucrează ca angajați. Kárpáti Péter a avut două premiere în acest teatru (piesele All-wave Receiver; Tótféri), Tasnádi István la fel (el a mai avut premiere și la Teatrul Kamra și la Teatrul din Kaposvár). Ei reprezintă două modele de creație diferite: Kárpáti, unul clasic, el scriind texte independent de teatru și

⁹⁶ Made in Poland, p.171

companie, Tasnádi însă lucrînd texte care s-ar putea numi “de improvizație comună”, care se nasc în procesul repetițiilor. Acest model caracterizează mai mult companiile alternative, textele născîndu-se exclusiv pentru o situație teatrală concretă, pentru regizori, actori concreți, neavînd nici o șansă să fie jucate și în alte teatre. Diferența însă este că, spre deosebire de teatrele alternative, aici improvizațiile sînt prelucrate de un dramaturg profesionsit cum este Tasnádi. Un teatru important pentru dramaturgia contemporană maghiară este Teatrul Kamra, de fapt studioul faimosului Teatru Katona József din Budapesta, unde au avut loc importante premiere ale pieselor *Portugal* de Egressy Zoltán și *Inamicul public* de Tasnádi István ("adaptare originală" după piesa lui Kleist, Michael Kolhaas).⁹⁷

Una dintre formulele cele mai folosite de Tasnádi István, care de curînd a început să-și regizeze textele, este aceea a reinterpretării, a adaptării marilor teme ale literaturii dramatice. *Fedra Fitness*, ultima sa piesă, prezentată la Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Budapesta în 2009, face uz de tehnici de compoziție muzicale, dar există și scene dialogate, și monoloage foarte bine scrise, căci piesa explorează relația omului cu corpul său.

O altă modalitate explorată în sensul în care teatrul postdramatic anulează conștiința auctorială, făcînd din spectacol munca unei echipe, este cea folosită de Árpád Schilling în *Fekete Ország* - Țara neagră, unde regizorul lucrează tot cu Tasnádi, dar unde termenul folosit pentru creditarea spectacolului, îi egalizează ca realizatori/compozitori pe toți membrii echipei și, în mod evident Tasnádi a lucrat și aici ca dramaturg, nu ca și autor dramatic.

Spectacolul este compus plastic și muzical, nu are personaje, doar mici scenete aproape anecdotice, parodice și ironice la adresa spiritului maghiar, politici și istoriei, chiar și geografiei maghiare. Bucățile de text sunt interșanjabile, tensiunea se construiește efectiv cu mijloacele scenice - muzică, ritm, tempo. Este un exemplu, la nivel de scriere dramatică, a ceea ce numim *random dramaturgy*.

O altă formulă de text prezintă într-un spectacol al unui autor important, Kárpáti Péter - și echipa - se bazează pe improvizație și pe apropierea de public, pe relația mai mult decît directă cu acesta, pe provocare și realizarea chiar a mici momente improvizate cu spectatorii. Kárpáti realizează, împreună cu studenții lui la scriere dramatică și actorie, un spectacol într-un apartament închiriat în Budapesta, numit *Petrecere-surpriză*, în care personajele organizează o petrecere pentru ziua de naștere a unui tânăr care are probleme serioase în a duce o relație cu vreo fată. Se joacă extrem de aproape de public, uneori chiar în relație directă cu spectatorul care devine astfel aproape-actor, în final lumea e invitată să stea și să bea un pahar etc. Relația de împrietenire a spectatorilor cu realizatorii spectacolului nu este nouă - de altfel și Ariane Mnouchkine își hrănește spectatorii pe care-i ține șapte ore la Cartoucherie. Ceea ce este nou este utilizarea spațiului și momentele de improvizație care depind exclusiv de măiestria actorilor.

Românii

De la Nietzsche care proclama moartea lui Dumnezeu la final de secol XIX, pînă la anii '70-'90 ai secolului trecut, s-a tot deplîns cîte o moarte și o reîntoarcere: a autorului, a actorului, a romantismului, a personajului, a istoriei însăși, a textului dramatic, a evoluției, a tiparului, a cărții ca obiect, ba, de curînd, a firmei Microsoft sau a Internetului.

⁹⁷ Andrea Tompa, Cine are nevoie de dramaturgie contemporană în Ungaria, în *revistarespiro* 2000-2002

Și totuși, de la Dumnezeu la Internet, valorile reprezentate de aceste denumiri continuă să supraviețuiască în ciuda mutațiilor, adesea flagrante, survenite în însăși esența lor. O asemenea transformare a suferit, în ultimele două decenii, și dramaturgul în România – iar semnele ei, propagându-se mai lent, dar la fel de implacabil ca virusul gripei, au devenit vizibile și în cultura noastră teatrală.

Anul 1990 este resimțit de români ca o uriașă ruptură ontologică. Actori și regizori se înscriu în partide, fac și desfac mișcări de stradă și bătălii ideologice. Cu toate acestea, scena rămâne și pe mai departe separată de politic, de realitate, iar aceiași oameni care apar la televizor susținând diferite partide sau implicându-se în lupte mediatice, sunt mult mai cuminți pe scenă decât în realitate. Faptul că *Hamlet*-ul lui Tocilescu cu Ion Caramitru în rolul principal a fost imediat publicitat în Occident ca o emblemă a rezistenței prin teatru nu anulează realitatea că spectacolul era văzut doar în București și că mulți români de-abia dacă auziseră de el, Caramitru fiind mult mai cunoscut pe plan național ca recitator din poeziile de dragoste și patriotice ale lui Eminescu, acompaniat de talentatul pianist, Dan Grigore sau ca actor de film.

Ubu cu scene din Macbeth al lui Silviu Purcărete este al doilea spectacol în care Occidentul voia cu tot dinadinsul să citească o sublimare a experienței totalitariste românești, fără ca presa internațională, entuziastă, să ia în seamă nemulțumirea regizorului la analogiile politice care vindeau atât de bine spectacolul în Vest. Căci, deși aluziile, „șopârlele” și vorbirea cu dublu sens fuseseră prezente în mai toate spectacolele în timpul comunismului, viziunile regizorale în substanța lor nu aveau nici o legătură cu protestul politic. Pe atunci, spre deosebire de alte țări est-europene, în România implicarea artistului în prezent, în politic, prin discursul său artistic, era considerată nedemnă, chiar dacă implicarea sa ca om, purtând cu sine prestigiul de imagine a artistului, era mai puțin stigmatizată.

Astfel, cei care așteptau revelația cutremurătoare a sublimării estetice a tragicei experiențe a totalitarismului, au avut surpriza de a viziona, timp de aproximativ patru-cinci ani după căderea Zidului Berlinului, fie spectacole abstract-intelectualiste, pline de simboluri și semne iconice trimițând la o realitate absurdă, într-un prezent în care absurdul fusese depășit de haos, fie produse teatrale refăcând experimentele ritualice, deja datate în teatrul occidental. Erau însă recuperări necesare, căci în anii '50-'70, apăsăți de realismul socialist, românii nu parcuseră perioada absurdă, și nici perioada marilor experimente. Mai nimeni nu auzise în România de *The Life and Times of Joseph Stalin*, *Orghast*, *Dyonisos in 69* sau *1789*. De aceea, spectacole contemporane cu acestea, ca de exemplu *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban devin importante restituții culturale, chiar dacă ele nu au nici o influență asupra teatrului românesc în ansamblul său. Reveniți din exil, regizorii autohtoni își prezentau opera deja celebră în alte părți, spectacole faimoase, jucate inițial cu actori americani, francezi, elvețieni sau danezi și refăcute, după douăzeci-treizeci de ani, cu actori români.

În acest context, dramaturgia nu putea decât să se situeze sub aceleași auspicii. Trebuia restituit culturii române un dramaturg important ca Matei Vișniec, dar și titluri încă nejucate ale absurdului, piese de Mrozek, Ionesco, Różewicz, Arrabal, Spiro, Albee, Kopit. De asemenea, montări după textele lui Shakespeare, Peter Schaffer, Peter Weiss sau Cehov au marcat recuperările personale ale regizorilor talentați care nu apucaseră să-și înfăptuiască opera în timpul comunismului și aduceau la viață acum spectacole suprapurtate, nenăscute la timpul lor.

În anii '90, Vișniec este prezent aproape în fiecare teatru din România cu titluri diverse, iar *Angajare de clovn* este probabil cea mai jucată piesă a sa, în lume ca și în țara natală. Dar dinamica nevoii de nume noi duce la ridicarea în lumină a unor

autori cu viață politică - însă care, asemenea actorilor anterior pomeniți, sunt foarte cuminți pe scenă. *Evangheliștii*, piesa Alinei Mungiu, o piesă bine scrisă, nu aduce nimic nou în scrierea dramatică, iar activitatea politică a autoarei nu determină directorii de scenă să monteze textul. Vlad Zograf, un alt nume, propulsat la recomandarea unei figuri pariziene importante a dizidenței și intelighenției românești, deși montat inițial cu o piesă de o incontestabilă valoare literară, rămâne totuși un dramaturg al anilor '70. De la această distanță se poate observa din nou falsitatea clișeului că textul are o viață mai stabilă și mai lungă decât spectacolul, căci recuperările în materie de literatură dramatică nu sunt atât de posibile ca cele ale spectacolelor nenăscute la vremea lor. Textele de teatru, nepurtate de spectacole viabile, nu ajung adesea nici măcar în pagină, darămite în scenă (este cazul, de exemplu, al unui excelent și necunoscut dramaturg al anilor '70, Ștefan Zicher) – dar este deocamdată prea devreme pentru o asemenea ipoteză scandalooasă, căci aceasta realitate va fi conștientizată abia de autorul dramatic al mileniului trei.

Între 1990-2000 se mai montează, sporadic, piese de Dumitru Solomon sau Iosif Naghiu – singurii care mai țin pasul cu transformările scenei românești - dar mai scapă pe ici pe colo și texte anacronice ale dramaturgilor anterior agreeți de cenzura comunistă, împreună cu piese anonime ale clienților directorilor de teatre. Astfel, statistic vorbind, conform unui studiu realizat pe baza *Anuarului Teatrului Românesc*, la sfârșitul anilor '90 se montau în teatrele românești cam 30-35 de autori pe stagiune, din care peste jumătate nu aveau nimic de-a face cu scena, textele respective fiind fie veleitare, fie accidentale.

Nevoia de a crea un context pentru dramaturgia nouă era recunoscută și invocată de mediul artistic românesc, așa cum era el, angrenat în recuperări și lupte politice pentru putere, mai ales în zona criticii de teatru, dar și în cea a numirii și destituirii directorilor teatrelor importante din București și a celor șase Naționale din țară. UNITER-ul devine o structură progresistă, deschisă la nou, pe când Uniunea Scriitorilor se situează la celălalt capăt al spectrului, găzduind frustrările și nemulțumirile scriitorilor care speraseră că, odată cu deschiderea politică și culturală, vor găsi în teatru un mediu potrivit pentru a-și face auzite vocile. În absența acestei disponibilități a scenei românești de a agreea texte intelectualiste sau prețios-literare, singurul canal rămas deschis era publicarea pieselor, girată cel mai adesea de Uniunea Scriitorilor. Apare astfel, în această perioadă enorm de multă carte de teatru, dar drumul din pagină spre scenă rămâne aproape complet obturat de lipsa de incisivitate și de conformizare la noua realitate a scriitorilor – intelectuali.

Au fost lansate și concursuri de dramaturgie. Cel mai vizibil dintre acestea, datorită implicării criticului și profesorului Marian Popescu și a Casei Regale a României, era Piesa Anului. Dar deși încurajau dramaturgia autohtonă, nici unul din aceste programe nu a mers atât de departe încât să producă piesele premiate sau măcar să finanțeze producerea lor.

Primul program orientat spre producerea textelor noi de teatru a fost Dramafest, înființat în 1997. Susținut de fonduri provenind de la Fundația Soros și de programele Uniunii Europene, Dramafest a început printr-un concurs de texte în care regizorii care decideau textele câștigătoare urmau să le și monteze în teatre românești de repertoriu, producțiile urmând a fi reunite, împreună cu alte spectacole internaționale, în primul festival de gen din România, întâmplat în 1998 la Tîrgu-Mureș, co-organizat de Teatrul Ariel, Fundația Dramafest și Teatrul Național din Tîrgu-Mureș, conținând discuții cu paneliști, workshopuri și o conferință internațională menită să atragă atenția asupra nevoii de texte noi, care să trateze teme

care au de-a face cu realitatea interioară a omului la răscrucea dintre milenii și cu un anume *Zeitgeist*, a cărui adiere începea să se simtă chiar și în România.

Încă de la început, Dramafest a ouat un ou de aur. Andreea Vălean, pe atunci studentă la regie, a scris o piesă atât de solidă și de inedită, încât spectacolul cu *Eu când vreau să fluier, fluier*, a reprezentat de îndată România la *Bonner Biennale*, la vremea cea mai importantă dintre festivalurile de texte noi, azi transferat la Wiesbaden. Regizat de Theodor Cristian Popescu la Teatrul Național din Tîrgu-Mureș, cu studenții Academiei de Artă Teatrală, acest spectacol, într-un limbaj scenic direct, actual, european, aducea un aer proaspăt, de racordare la valorile internaționale și deschidea spațiul provincial al unui oraș închis din punct de vedere cultural. În următorii doi ani, sub umbrela Dramafestului și-au făcut simțită prezența scriitori care aveau să jaloneze peisajul destul de sărac al dramaturgiei românești. Astfel, au lucrat la Tîrgu-Mureș Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Dumitru Crudu alături de regizori ca Radu Afrim, Theodor Cristian Popescu sau Teodora Herghelegiu, dramaturg și regizoare, aflată în Dramafest în ambele ipostaze, deși nu în cea care le reunea pe amândouă, cea de autor dramatic. Această poziție era încă minată de prejudecata că un dramaturg nu are voie să îndrăznească a gândi să-și monteze propriile texte.

La trei ani după prima sa ediție, Dramafestul și-a încetat activitatea ca festival și a început să producă piese noi, românești și străine, lansând, cu sprijinul Fundației pentru Dezvoltarea Societății Civile, în pivnița Teatrului Ariel din Tîrgu-Mureș, un program numit „underground”.

Este aici momentul să subliniez un lucru care mi se pare emblematic pentru destinele noii dramaturgii și anume faptul că la prima jurizare, în 1998, piesa Andreei Vălean a suscitat atenția a doi regizori care au montat ambii același text. Primul spectacol, care avea s-o lanseze pe autoare în lumea teatrală, este, așa cum spuneam mai sus, al lui Theodor Cristian Popescu. Al doilea, regizat de Irina Boeriu la Teatrul Național din Iași, era prăfuit, greoi și s-a jucat foarte puțin. Nu întâmplător doresc să accentuez acest lucru care mi se pare decisiv pentru soarta unui text nou. Piesa Andreei Vălean despre care știm azi că a fost montată de nenumărate ori, în România și internațional, a fost tradusă și publicată în multe limbi, avea șanse foarte mari să cadă în desuetudine, să devină un alt avanpost al înaintării dramaturgiei românești pe un drum care nu duce nicăieri. Cu siguranță că tânăra și talentata regizoare și-a dat seama imediat de pericolul evitat printr-una din acele întâlniri miraculoase care fac din teatru un loc magic și privilegiat, iar acest lucru a făcut-o să ia inițiativa creării unei noi platforme pentru textul nou, mai stabilă și cu o detentă mult mai bună decât Dramafestul, de pe care noua dramaturgie românească avea să decoleze spectaculos.

Oricum, în anul 2000 Dramafest își îndeplinise deja rolul și era momentul unui pas înainte, pe care îl face dramAcum, proiect născut în grupul de regizori-studenți al Universității de Artă Teatrală și Cinematografică din București și inițiat, în principal, de cea care fusese vedeta Dramafestului, regizoarea-studentă, Andreea Vălean. Cu sprijinul unui profesor deschis și competent, azi decanul facultății de teatru, Nicu Manda, dramAcum este în mod asumat inspirat de Dramafest, dar duce mai departe și mai radical ideea regizorului care își asumă total textul, până la a-l traduce sau a-l scrie el însuși, ideea că o cerință esențială pentru promovarea noii dramaturgii este ca aceasta să se dezvolte într-un cadru de regizori interesați în acest sens.

Încă de la crearea sa, dramAcum este un prim pas spre coagularea ideii de autor dramatic în teatrul românesc. Nu trebuie să se înțeleagă cumva aici că dramAcum, prin faptul că Andreea Vălean sau Gianina Cărbunariu scriau și regizau piese noi, alături de Radu Apostol sau Ana Mărgineanu, a dus de îndată la crearea unei pleiade de regizori-dramaturgi. Dimpotrivă, a trecut mult timp până când

Andreea Vălean și-a regizat o piesă (monodrama *Convorbire în Sinagogă*), ea aplecându-se cu precădere asupra textelor dramatice noi internaționale. La fel s-a întâmplat și cu ceilalți regizori care au introdus în circuitul teatral românesc piese de Luis Alfaro, Xavier Durringer, Isaac Horovitz sau Havar Sigurjonsson, Jose Riviera, David Mamet, Neil LaBute, Martin McDonagh, Ivan Vyripaev, Oliver Bukowski. În felul acesta ei au ajuns să se familiarizeze cu discursul mai puțin convențional al textului nou de teatru, să știe ce să ceară și cum să lucreze cu tinerii scriitori care răspundeau concursurilor inițiate de dramAcum. Consider că acest lucru este o primă contribuție la relaxarea imaginii dramaturgului și transformarea sa în autor dramatic.

Este aproape un loc comun faptul că, pentru schimbare e nevoie mai întâi de o deschidere spre schimbare. Traseul grupului dramAcum a început astfel cu punerea în circulație a textelor traduse, prin spectacole-lectură sau pur și simplu prin introducerea de traduceri manuscrise în biblioteca universității. De asemenea, regizorii români au stabilit legături cu proiecte similare din regiune, cum ar fi NADA, în fosta Iugoslavie sau Festivalul Dramaturgiei Tinere de la Lubimovka, Rusia și cu scriitori ai generației lor din Bulgaria, Croația, Macedonia, Ungaria. Dar traducerile și schimburile culturale ale grupului de tineri entuziaști se întâlnesc în mod fericit cu un alt proiect, inițiat de criticul și traducătorul Victor Scoradeț și susținut de Goethe Institute, având ca rezultat destigmatizarea spectacolului-lectură, văzut până atunci ca o culme a plictiselii în cultura teatrală românească.

Spectacolele-lectură organizate în primul teatru particular din București, respectiv Teatrul ACT s-au impus imediat ca o realitate a dezvoltării interesului pentru textul nou. Lecturile erau urmate de discuții și, în scurt timp, s-a format un public nou, tânăr, care asculta, calitate esențială pentru textele noi care trebuie nu numai să fie văzute dar și să fie ascultate și discutate.

Suflul nou pătrunde astfel în teatrul românesc pe aceste două căi importante, la care se adaugă efectul prezenței teatrului Royal Court în cele două ediții ale Dramafestului. Începând cu 1998, în fiecare an un dramaturg sau un regizor român participă la rezidența internațională a celui mai mare campion al textului nou de teatru, teatrul britanic Royal Court. Programul s-a dovedit influent, formând profilul câtorva autori dramatici români, cea mai cunoscută fiind Gianina Cărbunariu. Șirul îi include pe Ștefan Peca, studiind în New York și Londra arta scrisului dramatic, Maria Manolescu, o scriitoare specială, cu voce unică prin prospețime și inteligență în definirea și construirea conflictului dramatic, Bogdan Georgescu, Vera Ion, Teodora Herghelegiu, Mihaela Mihailov ș.a.

O a doua mutație în raportarea scriitorului la scenă și trecerea dramaturgului spre statutul de autor dramatic este schimbarea accentelor în ce privește temele de interes ale pieselor de teatru. Prejudecata anilor '70-'80 care spunea că scriitorul nu se poate apropia de teatru decât după patruzeci de ani este sfidată de vârsta tot mai fragedă a autorilor care au ceva de spus pe scenă. Poate și fiindcă textele, prin structura lor, se definesc mult mai des ca poezie scenică, iar poezia e un gen literar mai energetic, care a suferit mutații semnificative în ultimul secol, apropiindu-se de genul dramatic prin elaborarea unei forme de compoziție și introducerea personajului. Poeticul și ludicul, ca formă, cruzimea și hiperrealitatea, ca și conținut – sunt cele care definesc noile piese ale începutului de mileniu. La fel ca și în restul Europei, și în România scena se contaminează de imediat, de prezent. Iese din estetic, pentru a intra în politic. Căci scena trebuie cucerită, iar autorul începe simți dorința de a lua puterea după ce fusese detronat de forța auctorială a regizorului. Însă așa cum regizorul se trage din dramaturg, la fel autorul dramatic începe să se arate, *in statu nascendi*, în regizor.

Începutul anilor 2000 găsește scena românească mult mai politică decât cu un deceniu în urmă - și nu în sensul intrării în politica de partid, ci al asumării a ceea ce se petrecea pe scenă ca având de-a face cu publicul viu, care trăia și respira în sală. Prezentul spectacolului începe să se suprapună peste prezentul publicului spectator mai ales odată cu montarea textelor noi în spații alternative, deteatralizate, ca de exemplu Green Hours sau Teatrul Luni, un club de jazz care, alături de teatrul ACT devine unul din puținele centre care găduiesc noile demersuri scenice ale tinerilor artiști. Teatrul Foarte Mic, un alt spațiu marginal în teatrele bucureștene, începe și el să producă texte noi. La scurtă vreme, teatrul Odeon lansează un program de spectacole lectură, în care introduce, pe lângă textele străine, și texte românești, aducând astfel și alte categorii de spectatori în sala convențională de teatru. Desigur, mai există și teatrul pentru copii și tineret Ariel din Târgu Mureș, care duce aceeași politică de promovare a textelor noi, organizând în colaborare cu UNITER, Goethe Institute, Consiliul Britanic sau Fundația Felix Meritis spectacole lectură sau producții ale noilor texte, creându-și un public nou și lărgindu-și sfera de interes, de la teatrul de păpuși și animație, către spectacolul viu, care se adresează publicului tânăr și sensibil la provocări și noutate. Curând *trend*-ul se extinde și spre alte teatre, unele de repertoriu, care încep să-și construiască sau să-și revalorifice spații de tip studio, dedicate publicului tânăr, așa cum se întâmplă de exemplu cu sala Euphorion a Naționalului clujean.

Totul pornește însă de la modul în care se modifică percepția asupra scriitorului de teatru care devine, dintr-un simplu funcționar al regizorului, creatorul viziunii scenice. Acești autori, care adesea își montează propriile texte, împărtășesc problemele și spaimele scriitorilor occidentali din aceeași generație și le transferă, nu fără motiv, într-un București balcanic, încă tinzând spre un mod viață cu adevărat metropolitan. Prin personajele lor violente, fără maniere și cu limbaj vulgar ei au creat o formă autohtonă a unui „in-yer-face theatre”, repede intrat în trend și aliniind scrierea dramatică românească celei europene. Ceea ce îi separă însă de dramaturgii mai bătrâni decât ei este tocmai asumarea spectacolului din text, faptul că aproape toți sunt și regizori. Astfel, ei devin din dramaturgi, autori dramatici.

Cazul Gianinei Cărbunariu merită aici o atenție specială. *Irealități din estul sălbatic imediat*, prima ei piesă publicată, e o pastişă irelevantă a unor texte învechit postabsurde, dovedind totuși abila mână a unor registre literare (la vremea ceea autoarea era studentă la litere). Două lucruri i-au schimbat viața: înscrierea la facultatea de regie și rezidența la teatrul Royal Court. Încă studentă, scrie și regizează *Stop the tempo!*, produsă la teatrul Luni de la Green Hours, a doua piesă românească într-adevăr nouă care avea să participe la Bonner Biennale. Urmează apoi *mady.baby.edu* (redenumită *Kebab* în producția de la Royal Court), montată la Teatrul foarte mic după ce fusese respinsă de teatrul ACT, datorită conținutului ei considerat obscen. O mișcare proastă din partea ACT-ului, căci spectacolul avea să se bucure de un mare succes internațional.

Deși piesele ei au fost regizate în străinătate și de alți directori de scenă, Cărbunariu nu lasă pe nimeni să se apropie de ele în România și se consideră în primul rând regizoare, nu scriitoare. O atitudine emblematică pentru ceea ce are – sau nu – de oferit teatrul românesc autorului dramatic. Gianina Cărbunariu regizează și alte texte noi, predând scriere dramatică la Universitatea de Teatru și Film din București. Ultimul său spectacol, *20/20*, în zona docu-fiction, referindu-se la conflictul româno-maghiar din 1990 din orașul ardelean Târgu-Mureș, arată, pe lângă gradul de maturitate artistică atins de regizoare, o bună manevrare a clișeelelor și rețetelor de scriere dramatică, în registre ba parodice, ba melodramatice.

Un alt autor dramatic cu o voce proprie este Ștefan Peca. La început, piesele lui erau atât de pline de obscenități, încât era extrem de greu să decelezi o structură în desişul de înjurături și provocări. După ce Peca studiază la New York, își perie textele care încep să capete strălucire. Ele sunt produse la Green Hours și la Teatrul Foarte Mic, iar în ultima vreme scriitorul lucrează cu regizoarea Ana Mărginean, pe teme docu-fiction, producând spectacole la Baia Mare și Piatra Neamț, nu numai în București. De asemenea, scrie scenarii de televiziune.

După success-story-ul de la sfârșitul anilor '90, Andreea Vălean mai scrie o piesă, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, care nu a fost reprezentată, dar pe care ea o transformă în scenariu de film. În montarea lui Cătălin Mitulescu, filmul îl lansează pe acesta din urmă pe orbita unei cariere internaționale. Vălean continuă să organizeze proiectul dramAcum, sprijinind tinerii scriitori către o carieră de autori dramatici.

Printre regizorii care scriu, apropiindu-se de literatură din direcția scenei, se mai numără și Vera Ion sau Bogdan Georgescu, al căror limbaj nu diferă de al congenerilor lor. Și ei interesați de docu-fiction, se ocupă, alături de alți câțiva foarte tineri scriitori, de teatrul comunitar sau alte forme de teatru aplicat.

Peisajul scrierii dramatice românești nu este însă dominat în întregime de autori dramatici. Mai găsim și dramaturgi pentru care literaritatea textului primează (Radu Macrinici, scriind din ce în ce mai puțin, Mihai Ignat, în plină ascensiune, Dumitru Crudu, producând constant sau Lia Bugnar, prezentă de asemenea în peisaj) și care scriu pentru beneficiul directorilor de scenă. La fel, o voce puternică, provocatoare și sfidând regulile convenției scenice, asemenea poate textelor lui Rodrigo Garcia, este Nicoleta Esinencu, originară în Republica Moldova, care, ca și Dumitru Crudu, este asimilabilă culturii teatrale românești.

O voce nouă, imatură și încă greu de definit, dar destul de populară, poate și datorită statutului discutabil (ca deontologie) de critic de teatru și selecționar de festival este Mihaela Mihailov. Textul ei, *Cum a traversat Barbie criza mondială*, scris împreună cu Alexandra Badea și câțiva actori, este asumat ca un experiment teatral, dar cu toate acestea, în mod neașteptat, prezent pe scena mare a Teatrului Național din Timișoara. Alături de *Interzis sub 18 ani*, produs de Teatrul Mic din București (a doua piesă a autoarei - după *Complexul România*, Piesa Anului 2006, produs la Teatrul Național București) – spectacolul inexplicabil de la Timișoara este a treia producție a unui teatru important pe textele unei scriitoare foarte ambițioase.

În mod firesc, următorul pas determinat de popularitatea crescândă a textelor noi a fost includerea lor în curricula școlilor de teatru. Începând cu UNATC și, de curând, cu Universitatea de Artă din Tg. Mureș, au fost create masterate de scriere dramatică, răspunzând unei nevoi de profesionalizare a scrisului pentru scenă. Căci nu putem ignora faptul că literaritatea acestor texte ne dezamăgește adesea. Spre deosebire de piesele de teatru occidentale, care rezistă și în pagină, multe dintre aceste texte noi suferă de o lipsă de meșteșug literar, de platitudine, didacticism și mimează doar tragicul pe care piesele congenerilor lor occidentali îl ating din plin.

Era greu de prezis, acum douăzeci de ani, că multe teatre de repertoriu vor deveni, treptat, interesate de noua dramaturgie, creându-și spații alternative în subsoluri sau săli studio inedite, pentru a permite textului nou de teatru să fie produs cu riscuri mici. Vorbim de un proces în curs de desfășurare, principalul motiv fiind poate faptul că noile texte aduc publicuri noi și cu o medie de vârstă mult mai mică în sălile de spectacol. Spectatori interesați de lucruri care au de-a face cu ei. Dar, cu toate acestea, mediul predilect pentru textele noi nu este scena convențională ci spațiile alternative. Devine tot mai clar faptul că dramaturgul nu se va întoarce în

teatru niciodată, pentru că nici teatrul, nici dramaturgul nu mai sunt aceiași ca în momentul rupturii.

Teatrul documentar

Există multe feluri de a face teatru documentar. Reportajul teatral a devenit una din cele mai percutante forme de expresie pe scenele românești, dar și în Polonia, Rusia, Serbia, ca structură bazată pe metoda britanică *verbatim* și pe aceea promovată de teatrul rus Teatr.doc.

În Polonia, Teatrul Wybrzeze din Gdansk realizează timp de două stagii un proiect numit Teatrul Urban Rapid, în cadrul căruia au apărut spectacole documentare despre soțiile soldaților polonezi din Irak, despre prostituatele din Est, despre neo-naștii polonezi, despre lumea interlopă a avorturilor și despre cei fără adăpost. Textele au fost lucrate deopotrivă de dramaturgi și de ziariști, spectacolele sunt jucate în apartamente particulare, iar piesa despre oamenii fără adăpost, chiar într-un imobil autentic destinat acestora. Un precursor al teatrului documentar polonez fusese Teatrul Helena Modrzejewska din Legnica, unde a fost pusă în scenă, încă din 2000, o poveste bazată pe cercetare documentară: istoria unuia dintre cartierele interzise ale orașului. *Balada despre Zakaczawie* de Jacek Glomb, Krzysztof Kopka și Maciej Kowalewski vorbește despre soarta Legnicei, acest oraș deosebit, fostă bază militară a Armatei Sovietice și, totodată, despre soarta Poloniei postbelice. Un proiect asemănător a fost realizat de către Teatr Nowa Łąka din Nowa Huta, cartier muncitoresc al Cracoviei. Grupul de dramaturgi, numit G8, folosindu-se de amintirile culese de la locuitorii cartierului, a scris un ciclu de miniaturi ce formează portretul unui cartier construit în anii 50, gândit ca un oraș socialist eșalon - și devenit o mahala.

Și în Republica Moldova, *A Șaptea Kafana*, text scris de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu, pornește de la experiența moldovencilor traficate de mafia prostituției, ocazionând un spectacol de mare impact.

În România, centrul *La Bomba* din Rahova, un cartier al Bucureștiului, se ocupă cu adresarea acestor probleme, în formă de reportaj sau eveniment comunitar, dar s-au construit spectacole importante pornind de la tehnica documentării - Radu Apostol lucrând cu copiii străzii sau, de curând, și cu scriitoarea Maria Manolescu în *Ca pe tine însuși*, explorând problematica socială, dar și de existență a acestor zone defavorizate. La fel, Gianina Cărbunariu în *20/20* prezintă la distanță de douăzeci de ani confruntările etnice din Tîrgu-Mureș. La fel, proiecte de documentare a cazului Roșia Montană sau Valea Jiului sunt în continuare pe lista de priorități a regizorilor și autorilor dramatici români.

Dar de unde a început totul?

Teatr.doc.

Moscova, 1999. Există resurse pentru crearea unui teatru, cu sprijinul Royal Court-ului. Logistica aparține directorului (în retragere) teatrului Stephen Daldry care ține câteva seminarii și conferințe, explicând metoda *verbatim*, cum a lucrat în spectacolul *Body Talk* (1996). Metoda constă nu numai în a se inspira din realitate, dar a utiliza cuvinte, expresii, discursuri reale în fabricarea teatrului. La întâlniri participă scriitorii Ekaterina Narshi, Elena Gremina, Aleksandr Rodionov. Mihail Ugariev ș.a., toți autori dramatici sau scenariști de film sau televiziune consacrați. În cadrul acestor seminarii se lansează peste douăzeci de proiecte de spectacole-

document, reunindu-se în anul 2000 în primul festival de teatru documentar, în care workshopurile și prezentările de work-in-progress, sub formă de lecturi sau mize minimale în spațiu.

Unul din proiecte îi aparține lui Evgheni Grishkovetz, se numește *Bazinul de cărbune*, iar tehnica *verbatim* este combinată cu metoda de lucru concepută de însuși Grishkovetz în anul 1990, la Teatr Loge. Aceasta se bazează pe improvizație colectivă, căci textul spectacolului este recompus de actori în timpul repetițiilor, pentru a expune cotidianul, mentalitățile și universul sentimental, familial și cultural al minerilor din bazinul Kuzbas. Versiunea definitivă a piesei ajunge să fie fixată după foarte multe reprezentații.

Teatr.doc este inaugurat în 2002, ca centru al textelor noi și sociale - un teatru foarte mic, amenajat de înșiși dramaturgi, fără nici o finanțare pe producții. Cu toate acestea, numai în primul an se produc treizeci de proiecte. Echipa teatr.doc intră în penitenciare realizând spectacole despre această zonă socială: *Crime pasionale* sau *Cartofii* (despre relația mamă-fiică) sau Doc.tor la Sodoma și Gomora, despre experiența medicală a unui tânăr medic de provincie. Temele prezente sunt și cele din războiul din Cecenia, Afganistan sau din culisele politice și ale mass-mediei ruse.

Iată ce spune criticul de teatru Tania Moghilevskaia despre formulele de compoziție folosite în realizarea textelor de teatru documentar:

"Ar fi o naivitate să credem că, pe plan estetic, în materie de scriitură, forma pe care o iau textele documentare este un montaj primitiv din care travaliul artistic este absent. *Verbatim* propune o mare libertate de ontare a materialului original. Ca și subiectele, forma textelor este de asemenea extrem de diversă. În fața unui material adesea enorm, e necesară găsirea unui procedeu care va conduce montajul și va genera maniera proprie a scriiturii. O construcție dominantă, care să asambleze elementele compozite. Fragmentarea și discontinuitatea sunt în largul lor în aceste piese. (...) Fără să opună radical montajul fabulei, artiștii ruși inventează un "montaj dinamic", care nu are nimic "mecanic". Montajul vizibil, jocul de rupturi care se intercondiționează nu ecranează sensurile ci, dimpotrivă, se combină într-o păstrare a forței dramatice, moștenire a unei abordări tradiționale a dramei. Montajul tematic se combină astfel cu cel al liberei asociații, iar unele teme devin lucrative chiar în timpul recoltei, decriptării și "digestiei" materialului. Montajul tematic este și acesta o posibilitate de organizare și structurare a piesei. Principiul liberei asocieri însoțește cercetarea tematică și influențează structura piesei."⁹⁸

Elena Issaeva și Ekaterina Narshi folosesc formule ale compoziției muzicale și ritmice și, uneori, în aceeași piesă, își permit libertatea de a folosi mai multe criterii de ordonare. Uneori apelează la modele extra-teatrale, ca oratoriul sau cabaretul. Solo-uri combinate, modelul manualului de învățarea limbii străine (ca Narshi în *Scufundarea*) fac din aceste texte construcții nu dramatice, dar inspirate din alte modele cum ar fi: povestea autobiografică în care se practică inserturi ilustrative de conversații, vise, cuplete satirice.

Theater-Realität

Membrii echipei regizorale *Rimini Protokoll* au fost colegi de facultate la Institutul de Arte Aplicate al Universității din Gießen, o școală cu reputație elitistă, unde și-a petrecut studenția mare parte din avangarda teatrală de limbă germană. Helgard Haug, Stefan Kaegi și Daniel Wetzel și-au început primele proiecte în teatre

⁹⁸ Tania Moghilevskaia, "Le nouveau théâtre documentaire", în *Les nouvelles écritures russes*, Domens, p.187

marginale, alternative, dar începând cu anul 2006 au fost invitați să lucreze și în cadru repertorial, în teatre ca Schauspielhaus din Zurich. Dar proiectele lor sunt mai ales finanțate de Goethe Institute Inter Nations.

Acestea constau în adevărate "protocoale" teatrale, numite astfel pentru că spectacolele lor (impropriu spus) se desfășoară după scheme, reguli, etape și duc la atribuirea de roluri, asemenea protocoalelor. În viață reală, protocol are, de exemplu, spune Kaegi într-un interviu, cutia neagră a avioanelor, unde se păstrează o documentare a manevrelor piloților, iar nu imagini sau sunete.

Dar ceea ce fac cei de la Rimini Protokoll este să reinventeze teatrul - sau cel puțin bazele lui, respectiv situația, relația, actorul. Fiecare din proiectele lor este bazat pe realitate și se desfășoară pornind de la o situație concretă, într-o locație specifică, pe baza unei cercetări exhaustive. Grupul folosește întotdeauna, în loc de actori, așa-numiții "experți", care se joacă pe ei înșiși - textele lor fiind proprii, ușor editate de unul sau doi din cei trei, în ipostază de dramaturgi. Aceși experți sunt găsiți în decursul procesului de cercetare și sunt extrem de bine antrenați.

Impactul primul proiect de anvergură al echipei se datorează președintelui parlamentului german la vremea ceea, Wolfgang Thierse. Având titlul "Germania 2", cei de la Rimini Protokoll au propus refacerea - în clădirea abandonată a fostului parlament german de la Bonn - a adunării parlamentare care a avut loc în clădirea Reichstag-ului din Berlin, în data de 27 iunie 2002. Discursurile urmau să fie ținute de cei pe care parlamentarii îi reprezentau, respectiv oamenii "obișnuiți". Thierse a refuzat să permită acest lucru, invocând "demnitatea parlamentară" și declanșând astfel o dezbatere acerbă despre libertatea artei, relația dintre artă și politică, granițele dintre teatru și realitate. Până la urmă proiectul a avut loc la teatrul din Bonn, modificat față de cel inițial.

Un alt proiect care a stârnit un val larg de interes a fost reinterpretarea piesei lui Schiller, *Wallenstein* - și a fost finanțat de Festivalul Schiller de la Mannheim. Regizat de Haug și Wetzel, ei au distribuit în rolul titular un non-actor, un expert, respectiv un tânăr politician care a fost ridicat de partidul său în vederea alegerilor și apoi, după pierderea lor, abandonat complet. Și de data aceasta realitatea era reprezentată în relație cu ficțiunea, în așa fel încât textul lui Schiller și discursul real se împleteau fără fisură.

Rezultatul acestor "protocoale" gândite de echipa celor trei regizori-dramaturgi este că realitatea și ficțiunea devin foarte greu de separat, ele se întrepătrund, inversează și suprapun. Să luăm, de exemplu, unul din primele lor "protocoale", *Call Cutta* (un joc de cuvinte între Calcutta, cunoscutul oraș din India și call - a suna, plus particula "cutta"). Proiectul a fost subintitlat și "o piesă telefonică internațională". El constă în oferirea a câte unui telefon mobil, fiecărui membru al "publicului" care este pus în legătură, în acest fel, cu câte un operator. Spectatorii pot fi în Calcutta sau în Berlin sau într-o cameră de hotel din Londra. Experții sunt operatorii care sunt antrenați să-și conducă partenerii pe străzile orașului și să le spună istorisiri, unele chiar personale, incluzând detalii - sunt lucruri pe care ei nu le-au văzut niciodată, dar despre care povestesc cu nonșalanță celuilalt. Adesea se ajunge la comunicare foarte intimă, operatorul-expert cântă cântece de leagăn și provoacă confesiuni. Uneori așa-zisul spectator poate provoca diferite reacții în operator, îndoindu-se de calitatea acestuia, pretinzând că este ceea ce nu este (de exemplu povestind despre sine minciuni, atribuindu-și o altă meserie etc). În felul acesta, teatrul devine o piesă în doi, în care imaginea și imaginația sunt lucruri diferite, comunicare este reinterpretată, relația actor-spectator-text de asemenea, nici măcar nu e clar cine e actor și cine e spectator - ceea ce rămâne constant aici este jocul, adesea

masca pe care o au cei ce participă la el. Astfel, într-un alt fel dar fundamental același, ceea ce provoacă "teatrul-realitate", cum le place celor trei să-l numească, este exact acel "teatru experiențial", opus celui "speculativ", acel teatru pe care miza și îl dorea Sarah Kane.

Un alt proiect, "Cargo Sofia" (regizat doar de Kaegi), îmbarcă spectatorii într-un camion uriaș, preparat pentru ca ei să aibă vizibilitate (unul din pereții din spate este complet transparent sau se poate transforma în ecran), iar pe parcursul itinerariului (la fel de lung ca cel obișnuit al șoferului), li se proiectează filmulețe, li se prezintă lumea acestor șoferi de tir care brăzdează Europa în lung și-n lat, transportând mărfuri între Orient și Occident, intră în relație cu cei doi șoferi bulgari care conduc pe rând camionul, află detalii despre viața lor, familiile lor, ascultă muzică etc.

Dar poate cel mai cunoscut proiect al echipei de la Rimini Protokoll este "Capitalul" - pe baza celei mai faimoase (după Biblie) cărți din cultura lumii. Spectacolul se desfășoară pe scena convențională, cu publicul în sala luminată, spectatorilor li se dă câte un volum din opera lui Marx, li se prezintă destinul cărții în diferite traduceri și culturi, este adus de la început un expert orb, care citește cartea în Braille, se organizează un concurs telefonic pe baza întrebărilor din Capitalul, se proiectează filmulețe din perioada proletcultistă, apoi din Germania comunistă, se lucrează atent cu memoria spectatorului, iar la sfârșit sunt rugați să utilizeze cartea, să caute citate în ea, să participe la spectacol.

Lucrând în tot felul de combinații provocatoare, cei trei explorează neîncetat posibilitățile și subiectele realității. "Deadline" (Haug/Kaegi/Wetzel) a fost creat într-o locație care urma să fie distrusă, la Neues Cinema, un spațiu de joc utilizat până atunci de Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Pe scena care în curând avea să înceteze să fie scenă, au fost chemați un număr de experți a căror viață avea legătură directă cu moartea într-un fel sau altul: un primar, care era obligat să vorbească la înmormântările personalităților din oraș, un cioplitor de pietre de mormânt, un student la medicină, oameni care au trecut prin moarte clinică - toți au vorbit despre atitudinea în fața morții. Textul era montat atât de inteligent încât alcătuia un tablou amplu și inteligibil al atitudinilor contemporane asupra morții.

Alte teme abordate de Rimini Protokoll includ destinul celor concediați de la marea linie aeriană belgiană Sabena sau alte aspecte ale vieții reale, cu implicările sociale inerente, dar și afective și, finalmente, de cunoaștere a realității. Astfel, ei au devenit figurile centrale ale teatrului documentar german - și nu numai. Căci uimitor la Rimini Protokoll este uriașa inventivitate de a re-crea fundamentele teatrului. Nici unul din protocoalele lor nu seamănă cu celălalt, dar fiecare impresionează, provoacă, suscită reacții. Pe bună dreptate se poate spune că la ora actuală nu există nimic asemănător cu ceea ce fac ei în teatrul lumii, și nimic care să aducă publicul atât de aproape de realitate, prin teatru.

On the Road

Există o tradiție semnificativă și un interes real față de teatrul documentar în Statele Unite, la fel ca în Marea Britanie. Foarte multe trupe, adesea înființate ad-hoc, urmăresc reprezentarea și dezbaterăa unor evenimente emblematică sau cu caracter-cheie în viața comunității. Acestea sunt trăsături care țin de tipul de cultură pragmatică și extrem de reactivă în care se dezvoltă, spre exemplu, în Marea Britanie, *Theatre Workshop*, al lui Joan Littlewood, în anii '50 - '60 - până la *verbatim*-ul promovat de Royal Court, dar și de felul în care incidente politice sau crize sociale

sunt luate în discuție de dramaturgi care "ficționalizează", ca Edward Bond sau Howard Brenton, ca să numim doar doi foarte cunoscuți.

Același lucru se întâmplă și în Statele Unite, unde teatrul documentar duce la crearea unor mișcări puternice în societatea civilă. *Monoloagele vaginului*, culegerea de monoloage despre femei a lui Eve Ensler a dus la crearea unei organizații de ajutor pentru femeile abuzate și la instaurarea unei Zile Internaționale împotriva Violenței asupra Femeii, care coincide cu Ziua Îndrăgostiților, 14 februarie.

Tehnica folosită de cei care lucrează în teatrul documentar este foarte aproape de *verbatim* - iar una din campioane este actrița Anna Devere Smith care dezvoltă de mai multe decenii un program larg, numit *On the Road - A Search for American Character*. Actrița povestește că, atunci când a început acest program, la începutul anilor '80, intervieuva oamenii spunându-le "Dacă-mi dai o oră din timpul tău, te invit ca să te vezi jucat la teatru."⁹⁹ Ceea ce urmărea era un studiu al limbajului, accentelor, dialectelor, ajungând în felul acesta să creeze personaje. Dar tot Devere Smith arată că e o diferență mare între a interpreta un personaj fictiv, în maniera realismului psihologic stanislavskian și a interpreta un om viu, pe care-l ai ca model, ale cărui cuvinte le rostești și care, după toate probabilitățile, se poate afla în sală. *On the Road* se referă la drumul de la sine (sau sinele actorului) către celălalt și este o bazat pe o metodă personală de interpretare și folosire a monologului în reprezentare. Artista joacă orice fel de personaje, cu o versatilitate și o mobilitate de expresie excepțională, atingând performanțe extreme, aproape magice.

În cartea ei, *Fires in the Mirror*, purtând titlul unui proiect - parte din *On the Road* (documentarea și reprezentarea scenică sub formă de teatru documentar a conflictului între populația neagră și cea evreiască din Brooklyn, în 1991), actrița descrie modul în care lucrează și formulele pe care le abordează în tehnica cel mai des folosită, aceea a monologului. Ea descrie, de asemenea, modul de desfășurare a spectacolului, accentuând importanța discuțiilor de după vizionare. Pentru ea, acest tip de teatru este important fiindcă "a) aduce oameni laolaltă, oameni care în mod normal nu ar sta împreună și b) atrage la teatru oameni care nu merg de obicei la teatru"¹⁰⁰

Există multe personalități care se ocupă de teatrul documentar - materialul existent ar putea cu ușurință constitui o altă lucrare de dimensiuni considerabile. Dar scopul menționării acestui fel de a face teatru, azi, este aici studiul formulelor de compoziție care, alături de teatrul-ficțiune, conduc la elaborarea și influențarea textului dramatic și a spectacolului. Relație care, așa cum sperăm că am reușit să sugerăm, este întotdeauna reciprocă.

III. TREI ESEURI DE EXPLORARE A TEXTELOR ANTOLOGICE

O structură concentrică: Nora, ca piesă de Crăciun

Nora poate fi ușor citită ca o piesă feministă, cu toate că Ibsen însuși n-a încurajat niciodată acest tip de lectură, susținând că textul are de-a face cu "drepturile

⁹⁹ Anna Devere Smith, 1993, *Fires in the Mirror*, Anchor Books, Random House, p.xxiii

¹⁰⁰ Idem., p. xxxvi

omului"¹⁰¹, ceea ce, am spune azi, la urma urmelor nu contrazice deloc ideea feminismului piesei. Șocantă la vremea ceea, *Nora* sau *Casa păpușii/Casa cu păpuși* (încă nu s-a convenit asupra unei traduceri definitive a titlului) e o piesă care pune în discuție familia ca bază a societății și genderul, ca determinare socială. Dacă acceptăm această perspectivă, *Nora* poate fi citită ca o piesă iluminând tipul de familie tradițională, de middle class, în relația sa de putere care o caracterizează intern și care și astăzi se menține în societatea umană, bazată pe contractul social al căcătoriei și familiei, care stipulează heterosexualitatea ca necesitate permițând organizarea statului de drept.

Ca structură, textul are trei părți pe care Ibsen le numește "acte", în interiorul cărora intrările și ieșirile personajelor nu prilejuiesc fragmentări secundare în scene sau tablouri. Acest lucru este răspunzător de o cursivitate fără obstacole și un ritm a cărui accelerare finală este astfel asigurată. Unitatea de loc este respectată, ca și unitatea de acțiune și cea de caracter - în felul acesta piesa îndeplinește toate condițiile teatrului aristotelic, fiind și un exemplu de piesă analitică.

Ceea ce declanșează criza - căci piesa analitică este o piesă a crizei - este exterior scenei: numirea lui Helmer, soțul Norei, în postul de director al unei bănci. Helmer este avocat - a lucrat în Minister - putem presupune astfel că legăturile lui politice și sociale sunt destul de suspuse pentru a prilejui această numire în preajma Crăciunului - căci acesta este timpul obiectiv al acțiunii. Am putea plasa Crăciunul între actul I și actul II, iar între actul II și actul III se poate presupune că balul la care participă Thorvald Helmer și soția lui, Nora, este un bal de Anul Nou. Acest lucru face din *Nora* o piesă de Crăciun. Față de așteptările momentului duios al familiei idealizate, moment în care mama, copiii - pe scurt, familia, se adună în jurul bradului și își primesc cadourile, moment în care nimic rău nu se poate întâmpla, Ibsen contrapune cruzimea cu care, exact înainte de Crăciun, nou-numitul director Helmer concediază angajați, doctorul Rank află că este pe moarte și alege pe deasupra și să-și declare slăbiciunea pentru Nora, Krogstad împinge șantajul până la ultimele lui consecințe, iar Doamna Lind se hotărăște să se sacrifice pentru salvarea prietenei ei, oferindu-și mâna lui Krogstad și întemeindu-și o nouă familie.

La modul absolut, pe Helmer nu-l interesează decât propria lui imagine, soția lui face parte din ea, ca și familia lui - în momentul în care ea nu mai întrunește criteriile de frumusețe, obediență, căldură, calinitate - nu mai este ciocărlia, veverița lui, nu-i mai oferă afecțiunea necondiționată a unui "pet", soțul o pedepsește surghiunind-o din însăși familia pentru care ea a sacrificat inclusiv bunul nume al soțului ei.

Căci Nora a exagerat, iubindu-și prea mult familia - nu și soțul, care o plictisește, cum singură recunoaște într-o conversație cu doctorul Rank. Dacă Helmer are dreptul la a se bucura de frumusețea Norei, în mod explicit, ținând sub control energia și forța ei de a se bucura de viață, Nora nu pare să aibă acces la sexualitate în alt fel decât în scena dansului care, dacă e să ne luăm după reacțiile personajelor, ajunge aproape penibil de intimă, dezvăluind natura ascunsă a Norei. În afara de această scenă și, poate, de aparenta rezolvare a crizei prin reunirea lui Krogstad cu Doamna Linde, majoritatea acțiunilor care contribuie la criză se întâmplă în afara a ceea ce spectatorul vede - noi urmărim consecințele acestora. Nu suntem martori nici la numirea lui Helmer, nici la seara de Crăciun, nici la balul unde Nora dă măsura puterii ei de a trăi. Totul s-a întâmplat deja sau se întâmplă altundeva. Singurul moment care ar fi putut schimba accelerarea evenimentelor spre ruptura finală este încercarea lui Krogstad de a reveni la *status quo*, în momentul în care Doamna Linde i

¹⁰¹ Gilman, *The Making of Modern Drama*, p.64

se oferă, compensatoriu: va avea și el un mic regat în care-și va putea exercita puterea. Nu mai are nevoie de postul de la bancă. Nu mai are nevoie să șantajeze. Dar însăși Doamna Linde îl oprește: lucrurile trebuie date pe față, spune ea. Familia Norei este testată astfel, iar Helmer nu trece examenul.

Ceea ce atrage atenția la felul în care își compune Ibsen personajele este lipsa lor de verosimilitate, în sensul realist al termenului. Surprinzător, așa cum remarca și Steiner în cartea sa fundamentală, *Moartea tragediei*, interpretarea scenică a fost dată în spate câteva decenii de faptul că și Cehov și Ibsen au fost considerați scriitori realiști.

Căci, în *Nora*, o femeie care în actul I este înspăimântată de faptul că ar putea să-și piardă copiii, care trece prin suferințe mari și muncește ascunzându-se de cei dragi, tocmai pentru, în mod paradoxal, a-și salva familia, renunță cu destul de multă ușurință la aceasta tocmai în momentul în care este "iertată" și poate reintra în "normalitatea" relației. Din punct de vedere scenic, există o explicație simplă, respectiv Nora este cumplit de nefericită în această familie și se simte foarte vinovată pentru acest lucru. Toată discuția ei cu Doamna Linde din actul I susține o imagine ironică: a unei familii fericite cu un soț fragil, care se îmbolnăvește, cu mari probleme financiare, cu economii la sânge și muncă pe ascuns. Evident, Nora bravează. La fel ca Helmer, ea și-a construit o imagine: a iubitei soții, mamă perfectă, care face orice pentru soțul și copiii ei. Dar ceea ce ea spune și faptele evocate de ea sunt extrem de contradictorii. Fie că personajul "se îmbată cu apă rece", ca atunci când deplânge faptul că Doamna Linde nu a rămas nici măcar cu un copil după căsătorie (dar ce poate fi mai greu, să te întreții pe tine sau să mai întreții și un copil), deși ea spune că nu și-a iubit bărbatul, dar Nora nu pare să dea importanță acestui lucru. Căci Nora nu numai că nu-și iubește bărbatul, nici măcar nu dă vreo importanță, în timp ce - foarte des - își afirmă convingerea și încrederea în sentimentele lui de dragoste pentru ea. Când acestea i se retrag, ea rămâne o clipă față în față cu propriile ei sentimente - și nu găsește nimic acolo. Căci dragostea este sentimentul celui care iubește, nu al celui iubit. Iar cel care iubește este răspunzător pentru propriile afecte. Nu putem să nu remarcăm cât este de de Nora lipsită de empatie pentru suferințele celorlalți. Doctorul Rank este pe moarte, dar acesta e un lucru printre altele. Ea pare lipsită complet de imaginație, o ființă instinctuală, pragmatică, egoistă, frivolă și care-și merită claustrarea.

Dacă Nora l-ar fi iubit pe Thorvald, ea ar fi acceptat poate să revină la idilismul inițial. Nu lipsa de valoare morală, nu lașitatea, dezgustul față de lipsa de caracter a soțului o motivează pe Nora, ea nici nu e capabilă deocamdată - și nici nu pare natura ei - să judece faptele altora. Momentul de ruptură este interior, este momentul în care imaginea ei de "femeia care este iubită" se dizolvă, nemairămânând nimic. Nora nu pleacă fiindcă îl judecă pe Helmer, așa cum s-ar putea crede la prima vedere, ci pentru că descoperă un lucru important despre relația cu ceilalți, anume că sentimentele ei sunt predeterminate, că nu sunt ale ei. Nora a fost o oglindă - un raisonneur al iubirii pe care Helmer o simțea pentru ea. Dacă această iubire nu mai există, oglinda e goală.

Helmer - în mod evident, nu înțelege nimic. Nu pricepe de ce a luat soția lui o asemenea hotărâre. El nu a făcut decât să-și exercite prerogativele conform contractului social de care s-a achitat onorabil până în acel moment. Căci rolul lui este să judece, să stabilească anumite coordonate morale, în funcție de cerințele mai înalte, ale valorilor sociale. Este director și bărbat - poziții de putere care-i cer o anumită conduită. Poate fi amuzat-superior la imaturitatea soției lui, pe care o tratează ca și când ar fi copilul lui - minte de vrăbiuță sau ciocârlie, nu mai mult decât fetița

lor. Nora nu poate fi luată în serios, ea trebuie sfătuită, el știe mult mai bine ce e bine pentru ea, îi alege până și costumul de bal. Modelul paternalist este dincolo de orice explicații - problema lui Helmer este că nu se îndoiește nici o clipă de acesta. Își iubește el oare soția? Neîndoielnic, în măsura în care se iubește pe sine - sau mai bine zis imaginea sa despre sine. Atacul cel mai perfid și mai substanțial pe care-l poți aduce însă unui om este să-i distrugi imaginea, să-l ataci în identitatea sa. Marile războaie s-au purtat doar aparent din cauza banilor sau credinței, de fapt, de la cruciade până la Kosovo, toți se ucid pentru identitatea lor, care subîntinde ființa și existența fizică. Aici a fost lovit Helmer de plastografia Norei, de ideea că ea îl poate salva pe el, de expunerea la șantaj și umilința de a ceda, de a nu mai fi cel mai puternic (nici în relație cu ea, nici cu personalul băncii), iar asta, expunându-l, îi distruge complet imaginea, identitatea - și atunci, desigur, Thorvald nu pricepe nimic din ce i se întâmplă, nu înțelege nimic din ce face Nora.

Anti-idilizarea este semnul sub care își plasează Ibsen piesa. Crăciunul și Noul An, ironic alese ca perioadă a acțiunii, contribuie la acest efect. De aceea, în atmosfera de pace și veselie a sărbătorilor de iarnă, subtextul acțiunilor personajelor este important - ceea ce se întâmplă, se întâmplă în interiorul lor. Tensiunea este obținută știind dinainte care este evenimentul care a declanșat criza (polița Norei). Acesta este centrul comun, invizibil, al cercurilor concentrice care constituie palierele ascendente de desfășurare a acțiunii. Avem de-a face aici cu o structură concentrică, în care acțiunea se devoalează treptat, până la ruptura finală, implozia.

Perspectiva pe care spectatorul este invitat să o împărtășească este a Norei - el știe tot ce știe ea, dar și ceva mai mult; totuși, ea este cea care intermediază comunicarea în acest caz. Procesul de identificare cu protagonistă este manevrat astfel în mod explicit, anulând orice posibilă calificare a lui Ibsen de a fi total "obiectiv" sau "realist" - cel puțin în acest text. Mai degrabă, luând în considerare cruzimea personajelor, fluxul energetic ascendent al piesei, conducând spre finalul descendent, pulverizant, am putea să-l considerăm pe autorul norvegian ca aparținând naturalismului de nuanță expresionistă.

Trei surori liniare - un Godot rusesc

Poate cea mai cunoscută piesă a lui Cehov, *Trei surori* este structurată pe o unică dominantă existențială, aceea a așteptării unei schimbări. Piesa nu are scene, are patru acte (este subintitulată de altminteri "dramă în patru acte"). Scrisă la răscrucea dintre secole, ea anticipează o condiție de existență umană pusă în relief cu precădere de dramaturgia absurdă a mijlocului secolului XX.

Dar să observăm care sunt punctele de sprijin ale celor patru acte.

Actul I începe pur și simplu pe 5 mai, ziua Irinei, sora mică - se împlinește un an de la moartea tatălui celor patru copii (cele trei și Andrei, fratele cu prospecte importante de a pleca la Moscova). Dar nu asistăm la un parastas de un an, ci la un prânz festiv. E duminică, zice Kulâghin și adie aerul de revoluție din chiar spusele lui Tuzenbach, care zice că se apropie "vijelia cea mare și binefăcătoare". Solionâi îi spune că probabil într-o zi o să-l scoată din sărite și o să-i tragă un glonț în cap (anticipând astfel finalul din actul IV, când exact acest lucru se și întâmplă)

Medicul familiei e probabil îndrăgostit de Irina, dar acest lucru nici măcar nu se declară pe jumătate, ca în Nora. Însă darul lui Cebutkin de ziua Irinei, un samovar, e foarte scump - e mai degrabă un dar de nuntă. Apariția lui Verșânin la cei 42 de ani ai lui, e tot o reîntoarcere în memoria moscovită. Nu numai că le știe pe cele trei de când erau micuțe, astfel că Mașa, sora mijlocie, îi spune că a îmbătrânit (era un don Juan

mereu îndrăgostit de care se vorbea ca “maiorul îndrăgostit”, deși era locotenent), dar apariția lui catalizează o discuție ireală despre idealuri. Verșânin nu este singurul care are idealuri și o gândire pozitivă (ca a lui Astrov din *Unchiul Vania*), chiar și Tuzenbach - un baron tânăr, sub 30 de ani, care îi face curte Irinei și vorbește despre marile merite ale muncii. Se apropia Revoluția, nu e de mirare că personajele vorbesc astfel. Scena se încheie cu sărutul și cererea în căsătorie Andrei-Natașa.

În actul II e seară, întuneric, e ianuarie, imediat după Anul Nou – vin “mascații”, oamenii petrec. Dar Natașa și Andrei au un copil foarte mic - Bobik; Andrei e tot mai gras și e secretar la zemstvă în loc să fi ajuns profesor la Universitatea din Moscova, Irina lucrează la telegraf, Mașa-Verșânin sunt în amor. Mașa fluieră tot timpul. Doctorul Cebutkin a fost îndrăgostit de mama Irinei, îi spune lui Andrei asta – relația cu Irina apare astfel într-o nouă lumină. Nevasta lui Verșânin e depresivă – suicidală, se otrăvește tot timpul. În finalul actului Natașa iese la plimbare cu troica, împreună cu Protopopov (șeful zemstvei, unde Andrei cel capabil e doar membru). Pe Olga, sora mare, o doare mereu capul.

Actul III se petrece la distanță de patru ani. A fost un incendiu – e gripă în oraș, Natașa mai are un copil, o fetiță, Sofia și a preluat complet puterea, s-a transformat într-o dictatoare, e complet inumană. Olga și Kulâghin sunt colegi la liceu, Olga are șanse să devină directoare. Doctorul Cebutkin e beat după doi ani de abstenență – e derutat și crizat de moartea unei paciente, zice că Natașa are o aventură cu Protopopov, dar ceilalți se fac că nu aud. Aflăm că Mașa, care fluieră mereu, încă din actul I, e o pianistă talentată (de la Tuzenbach, care se pricepe). Andrei a ipotecat casa, e dator vândut, Natașa a luat banii și nu se știe ce a făcut cu ei. Irina plânge din senin, pare, își dă seama că nu mai pleacă la Moscova. Aflăm acum că au trecut patru ani de la cele prezentate în actul II, ea lucrează la zemstvă, nu la telegraf

Olga o sfătuiește să se mărite cu Tuzenbach, care și-a dat demisia (deși e atât de urâtel...) și lucrează la fabrica de cărămizi, probabil, așa cum și-a dorit. Andrei cere de la Olga cheița de la dulap – ce dulap, cu bani? - apoi se confesează, recunoaște că a ipotecat casa, are remușcări că s-a ratat, nu știe nimic de Natașa - sau nu vrea să știe, nimeni nu-i spune - dar pe urmă regretă și își retrage confesiunea. Irina o imploră pe Olga să plece la Moscova. Noaptea e nebună, plină de crize tăcute – doctorul e beat, bate în podea.

În actul IV garnizoana pleacă, Verșânin se retrage. Scena începe cu un rămas bun, Fedotik face poze. După ce i-a ars aparatul în incendiu, se presupune că a avut destul timp să-și ia altul. Olga e deja directoare la liceu, s-a mutat acolo cu Anfisa, dădaca bătrână și persecutată de Natașa. Irina a devenit profesoară și se va căsători cu Tuzenbach care se va bate în duel cu Solionâi, care o iubește pe Irina, dar e un om grosolan și neplăcut. Andrei zice că prezentul e înfiorător, dar viitorul va fi minunat – pentru copiii lui (un fel de discurs naiv comunist, ca și al lui Tuzenbach). Verșânin și Mașa își iau rămas bun, evident au avut o relație. Kulâghin zice tot timpul că nu o să-I reproșeze nimic Mașei, că viața merge înainte. Apare doctorul Cebutkin care o anunță pe Olga că baronul Tuzenbach a fost ucis în duel. Irina plânge. Hotărăște să se sacrifice și să muncească pentru copii, ca profesoară. Pentru un viitor mai bun.

Cebutikin citește ziarul și, iar Olga termină piesa cu o replică evazivă “Dac-am ști!”

De fapt, ce se întâmplă în *Trei surori*? Totul - ca și când n-ar fi fost nimic. Dacă putem vorbi de un decupaj temporal, în sensul de cronologie a fabulei, acesta este arcul de timp scurs între sosirea (garnizoanei) lui Verșânin în oraș și plecarea acestuia. Putem vorbi, probabil, de aproximativ cinci ani în care se consumă o poveste pasională între Mașa și Verșânin - material de melodramă pe care Cehov îl sugerează, dar de care nu se atinge - se construiește și se erodează o familie - Andrei-Natașa - se

ratează mai mulți oameni, se naște o poveste de dragoste finalizată cu o moarte. Nici una din aceste "story-uri" nu este prelucrată de Cehov la modul așteptat, construind un punct culminant sau vreo confruntare. Nici una din confruntări nu se petrece în scenă. Piesa trece în felul acesta pe lângă piesă. Realitatea exterioară a personajelor trece și ea pe un plan îndepărtat. Energia textului este aceeași cu cea din *Godot*-ul lui Beckett: "La Moscova!" strigă Irina, dar nimeni nu pleacă. "Să plecăm", spune Gogo, dar nimeni nu se mișcă. Didi spune „Toate devin tot mai neimportante” iar Cebutkin, în finalul piesei, la moartea lui Tuzenbach “E totuna, e totuna”.

Textul se construiește din acumulare, nu din vreo gradare dramatică, la drept vorbind el este complet anti-dramatic, căci orice încercare de a produce vreun dezechilibru, vreo tensiune prin acțiuni, este anulată încă din fașă. Surorile trăiesc fie în trecut, în amintirea idilică a unei perioade moscovite, fie în viitor, care va fi cu siguranță mai bun. Prezentul este ignorat, el bălțește. Cehov păstrează unitatea de spațiu și de acțiune (în măsura în care se poate vorbi despre acțiune), dar se joacă liber cu timpul. De aceea, *Trei surori* devine astfel o piesă despre timp, complicată pentru că în scenă, prin definiție, nu putem vedea decât prezentul - căci acesta este teatrul, o artă a prezentului. Dar cum să reprezinti un prezent de care toată lumea fuge?

Cehov alege ca tehnică dramatică să-și facă personajele să vorbească despre ele - foarte mult și adesea foarte nepotrivit cu situația. El ne arată astfel modul în care aecstea comunică. Monoloage paralele dau impresia unui dialog. Lucruri importante au exact aceeași relevanță în conversație ca cele neimportante. De la zahărul pentru ceai se ajunge fără bruschețe la viitorul omenirii, dar nimănui nu-i prea pasă de nici unul. Nimic nu se consumă fiindcă totul s-a consumat deja.

Singura care are dimensiunea prezentului, ca un alt Lopahin, este Natașa. Propozițiile ei sunt în priză directă la realitate, ea vrea ceva, cere ceva, protestează împotiva a ceva. Creează dezechilibre, mișcă lucrurile, de aceea este singura care obține ceva. Treptat, le scoate din casă pe cele trei surori, fără măcar ca ele să-și dea seama. Rămâne stăpână pe casă, ca Lopahin pe livadă - și, în timp ce surorile își reîncep la nesfârșit așteptarea, ea își instaurează familia dominantă, după toate regulile, în casa din care cele trei se retrag. Căci nici una nu are familie în sensul social al cuvântului: Mașa nu are copii, Olga nu se mărită, Irina nu se mai mărită. Toate trei sunt în așteptarea lui Godot, care le-a promis că le va duce la Moscova.

Liniaritatea structurii vine tocmai din această acumulare constantă a reluișilor, acumulare care nu duce la nici un punct culminant, deși există, așa cum spuneam, material tragic pentru conflicte și rupturi. Dar ele nu se întâmplă și pentru că personajele nu sunt construite realist. Aparent existând într-un spațiu cuantificabil, cele trei surori nu se diferențiază prea mult; nici măcar Mașa, care aparent își caută scăparea dintr-o căsătorie banală, nu are forța să iasă din ea; finalmente, ea și Verșanin sunt la fel de legați de traseele prestabilite social ale rolului lor în viață. Căci nici unul din aceste personaje nu iese din destinul său, nu schimbă nimic, nu ajunge la criză. Aceste opintiri de a crea o criză, de a produce o schimbare sunt cele care forțază tensiunea piesei. Așteptarea este jalonată de încercări eșuate - iar spectatorul așteaptă la rândul lui rezultatul acestor încercări. La Cehov, nu ne dăm seama, așa cum se întâmplă la Beckett, că Godot n-are să vină. Jocul este reluat, repetat, cu aceeași bunăcredință și veselie, de fiecare dată. Căci nu se poate spune că personajele lui Cehov nu sunt pozitive. Dimpotrivă, depresia lor constă tocmai în acest pozitivism, această blândețe care minimalizează orice.

Există aproape un cor în *Trei surori* - de fapt este un anti-cor al ofițerilor care vin în casa surorilor, căci două din ele sunt nemăritate. Olga nu este curtată de nici unul, ea este mai degrabă o figură maternă, ca soră mai mare - iar Irina se decide să se

mărite doar foarte târziu, atunci când "îi vine timpul", dar timpul vine și trece pe lângă ea, de aceea Cehov hotărăște să marcheze și mai evident felul în care personajele sale trec pe lângă prezent.

Din această dimensiune temporală s-au născut adesea spectacole în care ritmul scenic era extrem de lent. Dar, dacă citim cu atenție textul lui Cehov, observăm că tempo-ul piesei nu este lent, dimpotrivă, este foarte bine susținut și adesea vivace, tocmai pentru a se genera sentimentul acestor posibile începuturi ratate, dar care se vor relua cu veselie la prima ocazie.

Așteptarea nu este, la Cehov, un proces constant, o plictiseală, ci reluarea eternă a unui început. același și același început, ca și când personajele ar fi uitat că au mai făcut asta și altă dată. Căci finalul Irinei este tot un început ratat - angajamentul ei solemn de a munci și a se sacrifica pentru ceilalți este de aceeași manieră, care se repetă la nesfârșit, a discursului celorlalte personaje. Aici se întâlnesc din nou Cehov și Beckett - la amândoi personajul este unul și același, repetat în ipostazele lui fundamentale: pozitivismul minimalizant, speranța ca mijloc de negare a prezentului, acțiunea sufocată, veșnicul început fără capacitatea de a finaliza ceva. Nu putem vorbi astfel de o ciclicitate, ci de o liniaritate - căci aceste încercări succesive întrețin, pe sistemul loteriei naționale, promisiunea reușitei. Dar, ca și în cazul acesteia, câștigul se reportează mereu. Totul nu e decât o eternă înșelătorie, o promisiune falsă. Exact ca în *Godot*.

Woyzeck - montajul ca formulă de compoziție documentară

Vorbim despre *Woyzeck* ca despre o piesă a secolului XX, dar dacă nu ar fi fost expresioniștii, în speță Wedekind și, înaintea lui, Hauptmann, Büchner ar fi rămas, probabil nedescoperit, căci modul lui de a scrie nu era nicidecum adecvat timpului său, respectiv primei jumătăți a secolului XIX. Dar să nu uităm totuși că *Woyzeck* nu este o piesă terminată, iar forma în care este ea astăzi, după editări și combinări (există vreo trei variante ale textului), e posibil să nu fi fost, în cazul în care autorul ar fi avut răgaz s-o termine, cea finală. E posibil, deci, ca formula aceasta relaxată, liberă și foarte curajoasă pe care ne-am obișnuit s-o luăm de-a gata, să nu fi fost deloc ceea ce a dorit Büchner. Dar ea a creat precedente și a ajuns exemplară, tocmai pentru că și-a găsit timpul și a putut fi experimentată. Mai mult, ea are formidabila calitate de a se susține dramatic, aproape indiferent de ordinea montajului.

Mai întâi de toate trebuie să punem în prim plan faptul că, prin segmentare și montare, piesa capătă o dimensiune narativă foarte puternică. Ea nu are situație dramatică, ci un șir de întâmplări dialogate. Această dimensiune narativă nu este liniară - ar fi total greșit să credem că narațiunea este o povestire având un singur fir, pe un singur plan. Dimpotrivă, ea atinge carnavalescul, prin prezentarea de tablouri care se succed, se suprapun, uneori sunt simultane sau simbolice. Întreaga încărcătură de conținut a textului are, de altfel, o componentă simbolică. Povestea Nebunului și a Curvei care înlocuiesc cuplul de eroi obișnuiți ai dramei - lipsiți de noblete (Woyzeck spune că virtutea e un lux pe care nu și-l poate permite, iar Mariei nu-i pasă cu cine se culcă), ba chiar scăldându-se în promiscuitate, încadrați într-o formulă de organizare cu propriile sale structuri de putere (cazarma), găsindu-și locul într-o lume făcută din manechine. Personajele sunt schițate - puternic, cu trăsături adânci, dar totuși schițate, unele au privilegiul unui detaliu, altele sunt doar umbre, căci economia textului nu permite (și nici nu necesită) dezvoltări: Căpitanul, Doctorul, Tamburul Major, primul Ucenic, Subofițer, Bătrânul, Strigător la bălci, Fetița, Persoana unu, Voce etc. Puține

personaje au nume - Woyzeck și Maria sunt cuplul principal, Andres, prietenul lui Woyzeck și Käthe, fata care - poate - va lua locul Mariei, într-o altă poveste, apare spre finalul piesei. De asemenea, copilul, Christian și nebunul Karl mai au privilegiul de a fi numiți.

Dincolo de calitatea fotografică a tablourilor nenumerate (ele au, totuși, un titlu, ca mici scheciuri sau crochiuri), de felul în care ele pot fi montate (ordinea poate să difere, căci nu neapărat cronologia definește alcătuirea întregului), piesa urmărește o patologie - ceea ce o include de îndată în categoria textelor expresioniste, a căror poezie neagră succede în timp nașterea textului lui Büchner. Căci despre dragoste nu se vorbește. Maria este capabilă mai mult de exprimarea instinctului sexual (dar și matern), iar Woyzeck pare că acționează în virtutea unor reflexe condiționate social, nedându-și seama, până când nu i se spune, că femeia nu este a lui, poate nici copilul, așa cum am putea deduce din scena cu Idiotul Karl, în care, după ce a ucis-o pe Maria, el pare pe punctul de a ucide și pruncul. Căci patologia personajului este clară - el aude voci și este diagnosticat de Doctor, astfel Büchner refuză să dea o turnură logică actelor sale. Fără altă motivație decât cea a vocilor, fără a judeca sau a manipula în vreun fel receptarea textului, acesta se sprijină pe calitatea obiectivă a ceea ce ne arată autorul. Căci există o zonă clară a explorării patologicului, a interesului față de subuman, de morbid și bestial, zonă pentru care răspund nu numai studiile medicale ale autorului, dar și orientarea unei întregi poetici și sensibilități anti-romantice, care începuse să se nască.

Nu trebuie să uităm un detaliu foarte important care motivează însă tipul de formulă de prezentare ales. Faptul că piesa este ficționalizarea unui fapt autentic (nu foarte departe, deci, de teatrul documentar - iar cultura germană are o mare atracție spre acest gen) care a produs mare vâlvă în statul german Saxonia, pe la 1820.¹⁰² Faptele reale spun că acest Johann Christian Woyzeck, fără educație și orfan la vârsta de treisprezece ani, intră copil de trupă și își continuă existența ca soldat. La vârsta de treizeci de ani pleacă din armată, descoperind că iubita lui, cu care avea și un copil, îl înșela cu alți soldați. Se încurcă apoi cu o văduvă, numită Woost, pe care o bate repetat din pricina numeroaselor ei infidelități. În noaptea de 21 iunie 1821 ea nu vine la întâlnire, având un rendez-vous cu un soldat. Woyzeck o așteaptă și o înjunghie. Un medic numit Clarus este rugat să examineze deținutul, care este condamnat la moarte. Woyzeck predindea că auzise voci care i-au cerut s-o ucidă pe femeie. Totuși, sentința nu a fost revocată, iar el a fost decapitat în piața publică din Leipzig, pe 27 august 1824, în fața unei "mulțimi festive de spectatori gălăgioși"¹⁰³.

Raportul cinic al medicului Clarus - în care acesta declară că din cauza vieții indolente, a beției și a desfrâului, Woyzeck a ajuns un degenerat, că era responsabil pentru crima sa și merita condamnarea - a suscitat dezbateri, căci se înțelegea din observațiile medicului, că Woyzeck era psihotic, deci nu avea răspunderea faptelor proprii.

Cu siguranță că Büchner a folosit datele existente în elaborarea textului său, iar formula aleasă este cea dominantă în genul teatrului-reportaj, după cum avea să se probeze peste mai bine de un secol.

¹⁰² apud. Gilman, op.cit., pp.30-31 și urm.

¹⁰³ idem

IV. CÂTEVA EXERCII PRACTICE DE SCRIERE DRAMATICĂ

Scrierea dramatică nu este o disciplină care se poate învăța, tot așa cum nici un fel de scriere artistică sau vreun alt fel de talent de expresie artistică nu se poate crea din nimic. Nici actoria nu se învață, nici regia nu se învață, nici scenografia și nici compoziția muzicală. Și totuși, toate acestea sunt subiectele unor cursuri vocaționale care dezvoltă calitățile pre-existente, stimulează talentul și ajută artiștii să se cunoască pe sine, să comunice mai bine cu ei înșiși și între ei. Învățarea este un proces practic aici, înveți lucrând efectiv la obiectul pe care trebuie să înveți să-l produci. În cazul autorului dramatic, e vorba, în primul rând, despre un obiect de cuvinte.

Așa cum exercițiile de improvizație sau de concentrare ajută actorul ca o gimnastică interioară, exersarea fanteziei și a capacității de ordonare artistică a discursului este un exercițiu de disciplină pe care autorul dramatic îl poate învăța și care îi creează certitudini.

Dar, spre deosebire de celelalte meserii din teatru, "a scrie" presupune un efort în plus: acela de "a citi". Prima nevoie a scriitorului e să cunoască, să fie curios, să citească și să înțeleagă sensibilitatea și discursul celorlalți scriitori. A doua este să fie atent. Nu e vorba aici de a se concentra sau de a medita, ci pur și simplu de a fi atent la spațiile, oamenii, natura și evenimentele din jur. Cea de-a treia, la fel de importantă ca primele două, este să asculte. Autorul dramatic este "un ascultător". Ritmurile, melodia, discrepanțele, asperitățile sunetelor articulate sau nu din jur merită conștientizate cât mai des. Ele fac parte din noi, le includem în melodia noastră proprie, interioară.

Un alt lucru important despre scrierea dramatică este că, spre deosebire de roman sau eseu sau poezie, ea este o meserie practică. Presupune cunoașterea scenei, a metabolismului actorilor, descoperirea plăcerii de a trăi în teatru sau de a gândi sau re-gândi lumea ca teatru. Marile texte vin din regândirea permanentă a relației, a dialogului care, fundamental este principiul de existență al teatrului și al vieții, în general.

Exercițiile pe care le conține acest capitol nu sunt pentru începători, avansați sau foarte avansați - uneori un exercițiu simplu te poate debloca mult mai rapid decât un exercițiu sofisticat. Ele sunt simple exerciții - dacă uneori se constituie în puncte de plecare pentru texte de scenă, cu atât mai bine! Mai mult, oricine le poate face și se va alege cu ceva - sau nu - în funcție de ce găsește în sine, de cât de adânc și sincer își permite să meargă pe drumul propus de acestea. Căci ele sunt niște trasee posibile, care vă fac să conștientizați spațiul și materia discursului dramatic. Dar, până la urmă, fiecare își poate face propriile exerciții, căci și acestea au fost gândite tot de autori dramatici, de regizori și, uneori, chiar de actori.

Ele se împart, totuși, în două categorii: individuale sau de grup, respectiv cele unde e nevoie de un moderator și o comunitate de scriitori, care să asculte, să aibă reacție și cu care să discutați textul exercițiului.

Pentru a avea o "ramă", o formă în care să încadrăm aceste exerciții - și nu din alte motive - am ales cronologia unei săptămâni. Adesea însă un workshop de scriere dramatică poate să țină mai mult (sau mai puțin) - dar, din experiența proprie, e nevoie de o pauză după primele trei zile, pentru ca lucrurile să se așeze - exact ca pauzele necesare în repetiții, când actorii și regizorul au obosit și nu mai "văd" ce au de făcut. Dacă se instalează oboseala, e bine să luăm o distanță față de ceea ce facem - ne vom schimba centrul de preocupare și vom reveni cu mai mare plăcere să terminăm, rescriem sau edităm textul la care am lucrat până atunci.

Ziua 1

Partea I

1. Explorarea.

Participanții fac cunoștință. Fiecare își spune numele și, în câteva cuvinte, ceea ce vor ca ceilalți să știe despre ei.

Parcurg spațiul, acoperindu-l - și se salută sau iau cunoștință unul de celălalt în punctele de întâlnire. E important ca să ajungă să stabilească o relație, spunând fiecare ceva personal și pozitiv sau neutru, nicidecum negativ despre celălalt (ce observă la cel pe care-l întâlnește, de exemplu, îmi place tricoul tău, ai pantofi ca soră-mea sau aranjează-ți cămașa, vezi că ți-ai pătat fusta etc) - în felul acesta se vor cunoaște mai repede și își vor asuma spațiul ca spațiu de lucru și se vor mobiliza să observe detaliile.

Participanții sunt invitați să scrie titlurile a trei piese de teatru, trei filme, trei piese muzicale și trei cărți de ficțiune pe care le preferă. Se citesc. Nu se discută, se urmăresc reacțiile.

2. Memoria.

Memoria, alături de imaginație, este principalul instrument al scriitorului. Ea nu trebuie să fie exactă, ci precisă. Exercițiul constă în:

- A.
 - a. rememorarea a zece detalii concrete despre realitatea înconjurătoare, observate pe drumul de acasă până la teatru/locul desfășurării atelierului;
 - b. lărgirea cadrului detaliului și includerea spațiului înconjurător, a obiectului sau categoriei de obiecte;
 - c. lărgirea și mai mult a spațiului, până la includerea perspectivei asupra obiectelor;
 - d. micșorarea totală - detaliul detaliului - până la epuizarea substanței vizuale;
 - e. alegerea unei singure imagini din acestea, cât mai complete, chiar dacă e minimalistă - și păstrarea ei;
- B.
 - a. Scrieți zece cuvinte - cele care vise par acum cele mai frumoase (sunet, ce evocă, relație personală etc)
 - b. Scrieți zece cuvinte - cele care vi se par acum cele mai urâte (sunet, ce evocă, relație personală etc)
 - c. Pe baza a două numere aleatorii, de la unu la zece, alegeți câte un cuvânt din fiecare listă;
 - d. cele două cuvinte, împreună cu detaliul anterior constituie baza scrierii unui text - pe loc.

Se scrie în limită de timp - 30 de minute.

PAUZĂ

Partea II

1. Comunicarea

Textele alcătuite sunt citite - cei care nu au terminat sunt rugați să dea o imagine asupra finalității textului, în momentul respectiv. După fiecare text, sunt solicitate părerile participanților. Bune - rele.

2. Documentarea (temă pe a doua zi)

a. Aduceți zece propoziții, expresii, cuvinte - culese pe stradă, în cafenea, în căminul studențesc etc.

b. Aduceți fiecare câte o fotografie care vi se pare atrăgătoare ca și conținând un sâmbure dramatic: un personaj, o situație, o relație sau o emoție.

Ziua 2

Partea I

1. Explorarea

Se parcurge spațiul din nou, observându-se ce s-a schimbat din ziua anterioară. Pentru "trezire", obiectele din spațiu sunt numite altfel decât sunt ele cunoscute îndeobște, de exemplu masa - portocală, fereastra - ridiche, proiectorul - cal etc. După zece minute, se reface cercul și participanții sunt rugați să spună dacă li se pare că spațiul/realitatea s-a transformat întrucâtva. dacă simt ceva. (Exercițiul îi aparține lui Keith Johnstone și are drept scop "prezentizarea")

2. Comunicarea

Sunt prezentate cuvintele, expresiile culese și fiecare e invitat să-și noteze, dacă îi place, și din cele culese de ceilalți;

Sunt prezentate fotografiile - fiecare e rugat să spună în cuvinte unde este sâmburele dramatic în fotografie, iar ceilalți să-l discute.

3. Pe baza materialului cules și expus, se scrie o scenă. Ea poate fi continuarea a ceea ce s-a scris cu o zi înainte sau ceva cu totul independent. (30 de minute)

PAUZĂ

Partea II

4. Comunicarea

Scenele se citesc și se discută. Acest lucru va lua destul de mult timp. Fotografiile rămân pe pereți sau, în orice caz, expuse.

Exerciții individuale care decurg din aceste trasee:

1. Situație: un cuplu în vârstă se desparte după 50 de ani de căsătorie, la petrecerea pe care o dau la nunta de aur. Participă nepoți, copii, rude, prieteni, chiar și ziariști. Găsiți personajele, scrieți scena.

2. Scrieți o scenă pornind, la alegere, de la una din replicile

„Aia mică și grasă, aia pe care-a luat-o din prima Chevroletu’, aia era maică-sa, bă!”

„Câinele meu e mai deștept și beat!”
 „Au cam îmbătrânit băieții...le alunecă buletinele din mână”
 „Acuma mă scuzi, dar trebuie să fac o criză de nervi .”
 „Asta-i nimic, stai să vezi restul!”
 „Da’ lasă-mă dom’le că sunt în pauza de masă!”
 „Nu știi că n-ai voie să faci poze aici?”

Ziua 3

Partea I

1. Explorarea

Spațiul se explorează din nou, aceasta face parte din procesul de lucru. Astfel se începe fiecare zi, observându-se modificările. Se fac câteva exerciții simple de relaxare, ieșire din corp etc.

2. Meditația și rememorarea

Acesta este un exercițiu de o oră și este foarte folositor pentru a te conecta cu tine. A fost unul dintre exercițiile preferate ale lui Sarah Kane. Pentru realizarea acestui exercițiu e nevoie de liniște în exteriorul încăperii, de muzică de atmosferă în interior sau de o stare ambientală distanțată. De asemenea, e nevoie de creioane colorate cu tuș sau fără și hârtii A3.

Fiecare participant e invitat să ia câte o foaie de hârtie/carton și să o împartă în atâtea părți câți ani are. După care să scrie/deseneze/sugereze cel mai important lucru care i s-a întâmplat în anul acela. Vor rezulta colaje de cuvinte și imagini.

După terminarea exercițiului, foile de hârtie pot fi puse pe pereți sau păstrate individual, în funcție de dorința participanților, pot fi arătate sau nu, dar nu se va discuta nimic și nu se va "împărtăși" nimic cu ceilalți, din cele trăite în timpul exercițiului.

Acesta este un exercițiu care funcționează foarte bine (și) ca exercițiu individual. El poate debloca sau declanșa resorturi de care scriitorul are nevoie pentru a putea lucra și a lua decizii.

3. Se scrie un monolog. Se va atrage atenția scriitorilor asupra unor condiții tehnice ale monologului: e important ca să se știe ce situație jucăm, cine este cel care vorbește - dacă nu avem de-a face cu un personaj sau o intenție de acest fel, acest lucru trebuie conștientizat - și, mai ales, cui vorbește. Se va încuraja adresarea directă publicului, complicitatea cu acesta, bazarea monologului pe dialog. Se va accepta forma de povestire, dar nu se va încuraja scrierea de solilocvii.

PAUZĂ

Partea II

4. Comunicarea

Monoloagele se citesc și se discută. Acest lucru va lua destul de mult timp. Desenele/colajele realizate și care se vor expune vor rămâne pe pereți alături de fotografiile anterioare.

Temă:

Monoloagele se vor finisa și se vor învăța până a doua zi, în așa fel încât ele să poată fi spuse fără textul în mână. Această parte practică este importantă pentru fiecare din participanți, căci le prilejuiește și experiența interpretării propriului text, și un studiu de relație, implicându-i în realizarea/performarea cuvântului propriu și asumarea lui.

Ziua 4Partea I

1. *Explorarea spațiului* - astăzi spațiul va arăta cu totul altfel decât în ziua anterioară. Se explorează și se face din nou exercițiul lui Keith Johnstone.

2. *Performarea* - fiecare participant își prezintă monologul. Orice este permis aici, pentru a pune în valoare cuvântul scris, de la interpretarea pe întuneric, la relația absolut fizică cu spectatorii. "Publicul" va fi cuminte și ascultător, dar își va lua revanșa apoi, căci etapa următoare este

3. *Evaluarea negativă* - acesta este singurul exercițiu care are drept scop traumatizarea participanților. Li se va cere să discute performanța colegilor, iar cei care au scris trebuie să-și aplece textul. Acesta este unul din exercițiile preferate ale dramaturgului polonez Tadeusz Slobodzienek, creatorul Laboratorului de scriere dramatică din Varșovia și al unui curs masteral de un an, de scriere dramatică.

Deși aparent nepedagogică, evaluarea negativă este importantă pentru ca fiecare participant să-și cunoască resursele conflictuale. De altfel, fiecare dintre ei va fi supus aceluiași proces. Atenție maximă însă la respectarea regulilor: nu sunt permise lovituri sub centură, personale. Evaluările trebuie să fie obiective (pe cât posibil, desigur).

PAUZĂPartea II

1. *Reciprocitatea* - fiecare din participanți va alege un personaj, o figură sau o perspectivă din monologul unuia din ceilalți scriitori și va scrie un al doilea monolog, dintr-o altă perspectivă, aparținând altui personaj. Li se va recomanda să urmărească în mod constant crearea unei tensiuni. Exercițiul durează o oră.

2. Se citesc contra-monoloagele scrise .

Ziua 5Partea I

1. *Explorarea spațiului*. Acest exercițiu durează între 10-15 minute și poate fi asociat cu altele, de încălzire, cum ar fi exerciții specifice actorilor, foarte simple, ca "Orchestra" sau exercițiile de concentrare de tipul alcătuirii unei propoziții/fraze din câte un cuvânt spus, pe rând, de fiecare din participanți.

2. *Alcătuirea de scene*. Fiecare tandem de monoloage este luat ca bază pentru o formulă mai largă de text. Se discută pe rând, posibilitățile de dezvoltare a acestora, după care scriitorii vor alcătui cel puțin o scenă care să completeze sau să includă sau să aibă legătură (să fie o verigă) cu monologul și contra-monologul anterior.

PAUZĂ

Partea II

1. *Prezentarea* - scenele scrise se citesc. Se discută. Până în ziua următoare li se cere scriitorilor să prezinte un sinopsis al unei piese complete, bazate pe cele lucrate până acum. Să folosească principiile anteriorității/posteriorității, montajul, comunicarea intermediată, dacă doresc (prezența unui narator).

Ziua 6

Partea I

1. *Explorarea spațiului*. Acest exercițiu se face fără nici un fel de abatere, în fiecare zi. Se fixează detaliile, se observă modificările. Se numesc obiectele după exercițiul lui Johnstone.

2. *Prezentarea* sinopsis-urilor și discutarea lor.

PAUZĂ

Partea II

1. *Exerciții de stil* - Li se cere scriitorilor să individualizeze câte o dominantă a unui personaj deja existent în textul lor și să scrie un scurt monolog pe o stare-limită: frică, foame, sete, iubire, depresie etc. Condiția este ca, sub nici o formă și în nici un fel să nu folosească vreun cuvânt legat de starea respectivă (deci să scrie monologul foamei fără să spună "mi-e foame", al iubirii fără "te iubesc", al fricii fără "mi-e frică" etc)

2. *Prezentarea exercițiilor*.

Temă: Până a doua zi, li se cere să includă exercițiile de stil în text, în scene, monoloage etc.

Ziua 7

Partea I

1. *Concretizarea*. Participanților li se cere să iasă în stradă și, cu ajutorul unui aparat de fotografiat, să încerce să fotografieze persoane reale care să poată fi echivalate cu personajele construite de ei.

2. Se printează color (sau alb-negru) fotografiile.

PAUZĂ

Partea a II-a

1. *Explorarea spațiului*. Prezentarea fotografiilor.

2. *Prezentarea work-in-progress*. Prezentarea publică a textelor realizate, în stadiul în care sunt ele acum, incluzând și exercițiul cu prezentarea personajelor fotografiate.

După o săptămână de exerciții intense de acest gen, e nevoie de câteva zile în care lucrurile să se așeze, iar experiențele să fie asimilate. Dar din acest moment, scriitorul "are ceva" - poate porni pe un drum, poate construi un text. Există, desigur, multe alte exerciții care pot fi făcute în cadrul atelierelor. Multe dintre ele

funcționează foarte bine ca exerciții individuale de compoziție. Spre exemplu, se pot scrie scene pornind de la proverbe sau alte afirmații cu caracter general. Se pot imagina situații polarizate, în așa fel încât să se urmărească crearea unei tensiuni. Se pot folosi cărți de joc, presa zilei, scheme de dramaturgie simplă utilizate în spectacolele de teatru-dans. Toate acestea sunt puncte de pornire.

Dar cele mai folositoare exerciții sunt cele concrete, care urmăresc reacția la situații, la stări, la întâmplări.

Zece sfaturi pentru autorul dramatic

1. Regulile există pentru a fi încălcate. Textele bune surprind prin ceva distinct, individual, special – VOCEA AUTORULUI.
2. Nu amânați, scriind expozițiuni până când veți aunge să intrați în subiect. Scrieți direct și începeți întotdeauna cu ce vă frământă sau vă place mai mult!
3. Nu pierdeți vremea scriind "altceva" pe baza story-ului sau a biografiilor personajelor. Stabiliți-vă un reper și începeți să scrieți dialoguri!
4. Fiecare personaj trebuie să aibă voce proprie, adesea chiar limbaj propriu.
5. Asigurați-vă că dialogul vostru nu este literatură împărțită între personaje – citiți întotdeauna textul cu voce tare!
6. Nu vorbiți prea mult, dar nu vă lăsați inhibați de lungimea replicilor.
7. Rescrieți și iar rescrieți - atunci când e nevoie - ca să le aduceți la esențial.
8. Fiți simpli și clari, dar nu vă explicați – actorul trebuie să știe ce vrea și unde trebuie să ajungă, însă de ce și care este biografia personajului trebuie să știți doar voi - și dacă știți cu adevărat acest lucru, el se va înțelege cu ușurință din text.
9. Monoloagele au nevoie de forță, fiți direcți – nu pierdeți timpul în scenă!
10. Căutați emoția autentică - fiți curajoși!

V. ADDENDA

Reacții adverse¹⁰⁴

Offline

Am observat, ca martor tăcut, polemica amicală de pe *e-groupul critica azi*, privind calitatea, reprezentabilitatea și chiar actualitatea dramaturgiei românești din perioada comunistă. Am recitit-o apoi, pe suport de hârtie, într-un număr relativ recent al revistei *Observator cultural*. Nu m-am exprimat *online* fiindcă, așa cum era pusă atunci, problema mi s-a părut extrem de delicată și dificil de abordat cu mintea limpede (vorbesc de mintea mea, desigur), cu precădere în contextul - tentant de altfel - alcătuirii de topuri și selecții. Majoritatea celor care opinau era în favoarea restituției culturale și păreau că își imaginează cu plăcere o cultură teatrală în care, alături de Peca se joacă D.R. Popescu și alături de Cărbunariu se joacă Ecaterina Oproiu. Și, în fond, de ce nu? Așa că, în mod firesc, o altă întrebare/problemă se ridică, dintr-o perspectivă mult mai empirică: de ce nu se joacă, totuși, dramaturgia scrisă în anii comunismului?

Nu se poate, totuși, vorbi de absența totală din teatre a pieselor din perioada comunistă. Și spicuiesc, absolut la întâmplare: *Fii cuminte, Cristofor!* a lui Baranga s-a jucat în 2001 la Iași, în 2007 la Buzău în cadrul proiectului *Texte vechi în haine noi*, la Nottara în 2008 și poate se joacă și acum. La Craiova se joacă *Există Nervi* a lui Sorescu. Tot la Teatrul Național din Craiova, dar și la Târgu-Mureș, și tot în Național, se joacă *Paracliserul. Acești nebuni fățarnici*, piesa lui Mazilu, se joacă stagiunea aceasta la Cluj, tot la Național, în regia lui Cristian Hadji-Culea. *Insula* lui Gellu Naum este restituită magistral de către Ada Milea și Alexander Bălănescu. Cât au fost în viață, lui Naghiu și Dumitru Solomon li s-au jucat și piesele scrise înainte de '90. Guga s-a jucat în 1996 la Sfântu-Gheorghe, se joacă acum la Târgu-Mureș, cu o dramatizare după romanul *Nebunul și floarea*. Vor mai fi fiind și alte spectacole despre care nu știu. S-a jucat până și D.R. Popescu la Timișoara, la jumătatea anilor '90. Și nu numai. Sigur, nu se joacă fix acum Paul Everac, Adrian Dohotaru, Ecaterina Oproiu, Ion Băieșu. Oare absența temporară a acestor nume din repertoriile teatrelor subvenționate public, astăzi, luând în considerare și felul în care arată aceste repertorii, trebuie chiar deplânsă? Asta e ceea ce dorim?

Pe de altă parte, poate că nu genul de spectacole pe care le pomeneam mai sus este vizat și dorit de către colegii mei, ci un *re-play* al marilor succese de altădată, la temperatura de altă dată, în noi lecturi regizorale, atente și delicate. E vorba însă, pentru a accentua un detaliu semnificativ, de piese care nu au fost niciodată jucate în cimitire sau în pivnițe și piețe dosnice, în care jumătate din spectatori stăteau de șase ca să vadă când vine miliția - așa cum se întâmpla într-o Polonie în care teatrul a fost un mod de protest deschis și artiști importanți au fost exilați sau persecutați public, rămânând astfel exemplari în conștiința culturală europeană. Sau ca într-o Cehie unde dramaturgii făceau închisoare pentru textele lor. Dar, fie! să lăsăm la o parte aceste

¹⁰⁴ Această addenda conține articolele publicate pe parcursul anilor 2009 și 2010 în revista *scena.ro*, în cadrul rubricii cu același nume. Le-am inclus în acest volum, deoarece toate au, într-un fel sau altul, legătură cu scrierea dramatică.

considerente de ordin etic și să încercăm să revenim la cele de ordin mercantil, respectiv practic.

Cum arăta publicul pe vremea comunismului? O utopică clasă de mijloc ocupa fotoliile teatrelor, ba mai mult, categorii diferite de vârstă erau reprezentate, profesii diferite, accesul la biletele de teatru era adesea restrictiv, ca și accesul la carte în librării, ceea ce le făcea extrem de dorite. A merge la teatru era un alt fel de ritual decât este azi, alt tip de comunicare exista între sală și scenă. Astăzi, publicul care vine la spectacolele pe texte noi românești are o medie de vârstă mult inferioară celei de acum douăzeci de ani. Ritualul s-a schimbat. În aceste condiții ale unei mutații pe care nu o mai descriu, a gustului, a interesului, a lumii ... putem sconta pe reîntoarcerea la teatru a marelui public comunist? Și asta e ceea ce dorim?

Desigur, nu îmi permit o clasificare, nici o evaluare, nici măcar subiectivă a pieselor celor care au cunoscut, majoritatea dintre ei, gloria de a fi reprezentați pe *scena mare*. Dar astăzi, textele noi românești se joacă mai ales în studiouri sau, oricum, în spații mici, adesea subterane, cu cheltuieli de producție minime, cu actori care vor să facă ceva mai puțin convențional și nu care joacă pentru onorarii grase. Oare textele dramaturgilor din perioada comunistă suportă asemenea producții?

Înainte de orice, trebuie să admitem că nu vorbim despre o dramaturgie omogenă, că nu putem pune în aceeași oală scriitori ca Sorescu și Everac. Totuși, o vom face, fiindcă există un criteriu unic, aplicabil tuturor - acela al vremurilor. Cu siguranță unele din piesele acestea sunt bine scrise. Dar, oricât ar părea de șocant, o piesă bine scrisă nu e neapărat o piesă bună. Dacă e bine scrisă, se poate face școală pe ea, se pot arăta și învăța structuri dramatice, la fel cum pe modelele și manechinele sau materialele didactice formolizate se poate învăța despre anatomia umană. Dar o piesă bine scrisă, repet, nu e neapărat o piesă bună. Ea poate fi extrem de convențională, chiar dacă bine condusă. Este cazul multora din cei care, în unele opinii critice, scriau mult mai bine decât se scrie azi. Este ceea ce i se reproșează Alinei Mungiu, dramaturg postcomunist, în *Evangheliștii*, o piesă foarte bine scrisă.

O piesă bună e o piesă cu viziune, în care autorul are propria sa voce. Ea poate impune un model de scriitură, așa cum s-a întâmplat cu piesele fără conflict, dar care se conduc după reguli ale jocului, care înlocuiesc narativitatea cu ciclicitatea, ca *Așteptându-l pe Godot* sau *Cameristele* sau ca unele din textele noi, lipsite total de structură, dar pline de poezie, ca *Oxygen* sau textele Nicoletei Esinencu, pentru montarea cărora regizorul are nevoie de un dramaturg, sau măcar de atribuirea unei structuri dramatice care să adapteze textul la realitatea scenică. Asta pentru a da doar câteva exemple, mai la-ndemână și mai cunoscute. Din această perspectivă, propun să abandonăm criteriul pieselor bine scrise, respectiv să depășim ortografia și să vedem, de fapt, cum stăm cu fiziologia.

Asupra literaturii dramatice comuniste plutește o umbră care a compromis textul nou românesc, iar efectele abia dacă au început acum să se estompeze, după douăzeci de ani. Dar în condițiile în care nu ne ocupăm de cei vii, avem oare energie să construim mausolee? Nu există încă suficiente structuri care să asigure vizibilitate autorului dramatic român, în viață și conectat la realitatea de acum. Nu există o piață pentru dramaturgia românească scrisă azi - și de-abia dacă putem vorbi despre un real interes față de piesa nouă. Dar în nici un caz despre o piață reală pentru textele noi românești. Câteva proiecte, două-trei concursuri, unul-două festivaluri - dar în continuare textul nou e mai degrabă marfă de export. *Stop the tempo!* a avut mai multe montări în afara României decât în țară - și nu e singurul exemplu. Odată ce ar exista o piață reală pentru piesa românească de azi, altfel ar arăta restituirile perioadei comuniste, chiar în variantă parodică sau duioasă.

Fără a încerca să psihanalizez critica românească (în partea ei care vorbește un limbaj pe care îl înțeleg și eu), cred că dorința de a revedea, de a restitui, de a repune în circuitul teatral piesele comuniste este un simptom al nevoii de diversitate. Pentru că, oricât de cinică ar fi această afirmație, nici dramaturgia nouă nu dă pe-afară de autori geniali. Se instituie un *trend* al temelor legate de conflictul între generații, limbajul brutal, adesea nejustificat, este speculat în latura sa pitorească, cuantumul de provocare întrece partea de talent și cine strigă mai tare are ceva de exprimat. Într-o literatură dramatică nouă bântuită de tragedii, incest, sinucideri, sexualitate sadică, animalitate maximă, explorare a scatologicului, criticul dorește, poate, să mai vadă și câte o comedioară bine scrisă, cu gust de satiră, o piesuță cu față realist-socialistă, dar cu aromă absurdă, să mai audă replici pline de vervă, ridiculizând moravurile, nu chiar ca la Caragiale, dar pe-acolo. Fiindcă ne-am schimbat, dar nu ne-am transformat.

Căci, într-adevăr, o piesă de teatru este un document al mentalităților vremii sale. Atunci cum ai putea fi diferit de propria ta substanță - și acest lucru este valabil și pentru dramaturgii noului text, și pentru cei ai perioadei comuniste, de tristă amintire. Iar pentru cei care nu și-o amintesc, poate ar fi util într-adevăr, să existe un proiect care să-și propună resuscitarea acelor piese, dar în condiții *safe*, de laborator, cu o miză antropologică adecvată. Am afla în felul acesta ceva despre noi înșine (poate) și am avea pe deasupra un material de studiu. Nu în ultimul rând, un astfel de proiect ar fi un semn de libertate, în eventualitatea că o cercetare de acest fel ar duce la un rezultat pe care am fi dispuși să ni-l asumăm...

Ca Loganul, dramaturgia...

Loganul e o mașină românească și, ca mare parte din cultura noastră, ea se vinde mai bine în Germania decât aici, deși nemții recunosc că e un jaf. Dar un jaf care se vinde internațional. Cu toate astea, impactul Logan-ului asupra pieței auto românești nu este semnificativ. Pentru că, de fapt, o parte din aserțiunea de început este falsă. Loganul este un produs mimetic, după o licență franțuzească.

În România sunt tot mai multe concursuri de dramaturgie și un interes tot mai mare, certificat internațional, pentru piesele noi. De ce atunci impactul asupra pieței teatrale românești nu este semnificativ? Poate pentru că, la fel ca în cazul Logan-ului, deși fraza de mai sus pare adevărată, cel puțin prima jumătate este falsă.

1. Cât se scrie?

De fapt, foarte puțin. La drept vorbind, cei care își trimit piesele la concursuri nu sunt numeroși: abia dacă se depășesc o sută, o sută cincizeci de înscrieri, așa că apar adesea litigii între jurii care își revendică textele, căci ne trezim că vrem să premiem aceiași autori. După care, deși premiate, piesele respective, chiar jucate, nu au impactul scontat. Dar oare sunt ele destul de multe ca să spunem cu mâna pe inimă că avem de unde alege?

Royal Court, *Bush* sau *Traverse* primesc (fiecare!) peste două mii de texte pe an, au echipe de lectori și proiecte speciale de lucru cu autorii. Agenți. Infrastructură de promovare. Vizibilitate. Piață. Dar, în primul rând, multe-multe texte. Și, desigur, altă proporție repertorială. Și, desigur, acestea de mai sus sunt chiar teatre de texte noi și asta fac: încurajează scrierea dramatică, creează proiecte diverse, pentru a atrage și a alimenta imaginația și dorința de a scrie, generează laboratoare de scriere, produc

mult, extrem de mult, pentru ca la un moment dat să apară un text cu adevărat reprezentativ. Și nu este numai cazul Marii Britanii, ci și al altor culturi, mai puțin geniale ca a noastră, dar ceva mai inteligente.

2. Ce se scrie?

Presiunea asupra reprezentării pieselor contemporane a venit la noi pe de o parte dinspre Europa, pe de altă parte, dinspre publicul tânăr. Odată cu cea dintâi, au intrat în literatura dramatică, la fel ca în *hip hopul* românesc, teme și subiecte ale *trend*-ului, ducând spre un teatru riscat, provocator, care se adresează unei lumi de care ne-am contaminat și noi. Problemele generației brutaliste au luat-o însă înaintea realității românești, care încetișor s-a adevat la ele: dependența de droguri a înlocuit dependența de alcool, violența domestică pe cea politică, dragostea homosexuală pe cea heterosexuală, iar sexualitatea adolescenților atinge un interes aproape pedofil. Ar mai fi și alte subiecte și teme anterior tabuizate de expresia publică, nu numai teatrală, dar și literară, toate directe, violente, provocatoare, care aduc la teatru oameni tineri și ne racordează la lume, ne scot din binecunoscutul nostru autism cultural, aruncându-ne direct în obișnuitul nostru mimetism cultural.

Dar puține din textele scrise la noi depășesc cu adevărat pitorescul acestor provocări. Ele rămân, în mare parte, preluări ale unor vechi motive, suprapurtate în culturile cu o piață reală de piese noi. Căci poezia neagră, profundă a lui Sarah Kane sau sarcasmul și sfâșierea lui Sigarev nu au un echivalent românesc.

3. Cum se scrie?

Ca și când am vorbi de *hit*-uri muzicale sau de alte practici consumeriste, și autorii dramatici resimt efectele acelei mitologii a succesului care prinde foarte bine la oamenii săraci - adesea și cu duhul. Când, de fapt, lucrurile sunt mult mai puțin spectaculoase. Un text bun, ca și o mașină bună, se clădește în pagină și în proiect, dar și în scenă, adică în execuție - și, mai ales, după premieră: susținut, vehiculat de spectacol și de context. Un text bun, ca și o mașină bună, se face greu, e vorba de multă muncă (pe lângă talent, despre care, dacă nu pomenesc este pentru că e de la sine înțeles!) și rareori dramaturgia românească a ajuns la performanțele celei europene - asta nu numai de la 1848 încoace, dar chiar și în ultimii zece ani glorioși.

Spre deosebire de alte tipuri de discursuri de reprezentare, "piesa" suscită rescrieri, adecvări la execuția scenică. Drive teste. Foarte mulți autori dramatici remarcabili își "dezvoltă" textele, le citesc în spectacole-lectură, discută cu regizorii, le publicitează înainte de a le oferi spre punerea în scenă, le lucrează și le rafinează. Acest proces durează luni de zile, perioadă în care dramaturgul ia decizii practice și relaționează cu o echipă de oameni care îl susțin și îi vor textul cel puțin la fel de mult pe cât îl vrea și el: niște actori și, posibil, un regizor. E o perioadă care succede și se alternează cu singurătatea scriitorului, căci, se știe, autorul dramatic este cel mai puțin singur dintre scriitori. La noi, pentru că practica teatrală românească a exclus scriitorul din echipa de scenă, o sumedenie de regizori motivați să scrie au devenit și autori dramatici, continuând să-și facă și meseria. E un drum posibil, dar lipsit de profesionalism. Așa cum autorul dramatic care mai montează din când în când nu este, totuși, regizor, nici regizorul care scrie teatru din când în când nu este, totuși, autor dramatic.

Dar nevoia de a rata sau încerca și alte meserii de scenă decât cea pentru care vei opta este recunoscută în multe universități de teatru din lume unde, în primul an de

școală, educația artistică se adresează identic regizorilor, actorilor și dramaturgilor. Pentru că ai nevoie să vezi scena și dintr-o altă perspectivă.

4. Vrem performanță?

Cei care antrenează pianiștii sau sportivii de performanță nu le permit să iasă în competiții înainte de a fi pregătiți. Riscul de a eșua este foarte mare, iar talentul se poate pierde destul de ușor. Chiar mai mare este însă riscul de a câștiga - și de a nu putea să susții o carieră.

În mod similar cu interpreții și sportivii nepregătiți pentru confruntare - și nu numai fiindcă nu poți trăi din scrierea dramatică - cei câțiva dramaturgi români buni din ultimii zece ani au rămas lipsiți de cariere și de șansa de a deveni foarte buni. Unul este director de bancă, altul este universitar, alta e regizoare, una e actriță, altul scrie sitcomuri, unul se străduiește să facă festivaluri, alta a plecat în America... unde are o carieră.

Atâta vreme cât nu vor exista laboratoare unde textul de teatru să fie încercat, dezvoltat, explorat, testat - înainte de a ieși la public - nu vom avea performanță. În acest moment de interes real, crucial pentru dramaturgia românească, dacă nu tratăm lucrurile cu seriozitate, riscăm să saturăm cu subproduse o piață care abia se naște.

Desigur, ne rămân întotdeauna traducerile și dramaturgia nouă internațională, cu adevărat performantă: Audi, Peugeot, Volkswagen, Nissan, BMW, Volvo...Renault.

Pământul este plat

Aud, citesc, văd - cu o frecvență demnă de ciclurile lunare, adesea în locuri publice sau pe canale mediatice importante, de la persoane considerate oameni de teatru și care probabil asta și sunt - afirmații de o platitudine cutremurătoare, dar care sunt luate ca niște adevăruri universale valabile. Ca de exemplu: dacă biletul ar costa 1 leu, sălile de teatru ar fi pline; televiziunea și cinematograful periculoși concurenți ai teatrului; meseria este lucrul cel mai important în teatru.

În mod superficial toate acestea par adevărate, dar câteva motive logice probează falsitatea lor. Să le luăm pe rând:

1. Dacă biletul ar costa 1 leu, sălile de teatru ar fi pline.

Un lucru ieftin este, îndeobște, un lucru fără valoare. Vrem să creăm spectatorul stabil, care să aibă lojă abonată la teatru, vrem să atragem clasa de mijloc, vrem ca teatrul să fie, în sfârșit, un loc privilegiat, al șoaptelor discrete, parfumurilor fine, manierelor elegante, un loc al *fashion*-ului de înaltă ținută. Adică vrem spectatorii care, în viața de fiecare zi sunt exact cei care își construiesc case pe dealurile înverzite ale orașului, își cumpără mașini scumpe, au bani de operă la Viena și de schi la Graz. Putem atunci, în mod inteligent, să deducem că spectatorul râvnit nu are bani de bilet la teatrul local...?!

După regulile pieței, ieftinirea maximă a biletului ar fi un semn de cerere exponențială - dar în loc de asta, e doar un semn de faliment și disperare. În mod superficial, se poate argumenta că *Little Hammersmith*, celebrul teatru londonez finanțat local, a făcut un demers asemănător "biletului de 1 leu" cândva în anii '90 - dar să nu uităm să adăugăm că era vorba de teatru educațional, teatru comunitar,

teatru cu impact și direcție socială. De **programe**. Nicidecum despre spectacole subvenționate cu pretenții de artă. Sau, mai pe înțeles, de spectacole de teatru la care biletul era deja plătit de finanțatori.

A aduce la teatru categorii sociale defavorizate, cu scopul de a le educa, iniția sau chiar distra, nu este - și nu poate fi - scopul **repertoriului** unui teatru. Tipul acesta de teatru se joacă adesea de către trupe independente sau este subiectul unor programe independente în spații alternative, nu în **sala** unui teatru subvenționat.

De fapt, ce ar trebui să facem ca să atragem publicul pe care îl dorim? În nici un caz nu la prețul biletului trebuie umblat.

2. Televiziunea și cinematograful sunt periculoși concurenți ai teatrului.

A gândi teatrul în relație de rivalitate cu televiziunea sau cinematograful este ca și rivalitatea dintre Beethoven și Freddie Mercury. Dacă n-ar exista cel din urmă, nu înseamnă că *Imperialul* ar fi mai ascultat. Drept dovadă, această rivalitate este o relație de sinergie în culturile mai răsărite (sau mai apuse, mă rog, depinde din ce punct cardinal privim lucrurile) și este destul de improbabil că ea și-ar fi găsit terenul propice fix în țara noastră. Cu cât este mai dezvoltat imaginarul colectiv, cu atât teatrul devine mai tentant, mai provocator. Dimpotrivă, o societate antrenată în cultivarea vizuală, va agreea cu atât mai mult producerea de actori, regizori, scenariști sau autori dramatice care să creeze teatru sau forme de spectacol care tot din teatru provin. Spectatorul amorf, care stă pe scaun și privește doar în față nu este cel pe care artiștii și-l doresc la teatru, tot astfel cum nu își doresc ca sălile să fie umplute de oameni care nu au bani de bilet.

3. Meseria este lucrul cel mai important în teatru.

Meseria este o utopie în teatru, ca în orice artă. Aceasta este o platitudine periculoasă. Căci tinde să motiveze eșecul și chiar ratarea.

Regulile în teatru sunt inexistente, ca în poezie. Vorbim de structuri, de modele, de stiluri, dar fundamental vorbim despre opțiuni. Nu știu ce cred artiștii că învață în universitățile vocaționale, dar dacă nu învață să se descopere, să-și găsească vocea și propriul drum, un biet set de reguli n-o să facă niciodată din ei artiști, ci doar funcționari ai scenei. Din păcate, sunt deja prea mulți în teatre. Revenind - oare ce meserie știa Artaud? Sau Bob Wison? Sau chiar Peter Brook - la ce școală de arte și meserii a învățat despre spațiul gol?

Asta nu înseamnă că școala e inutilă - doar că "meseria" nu înseamnă a-ți însuși un set de instrumente și abilități pre-existente, ci a descoperi propriul tău drum, pe care n-a mai mers nimeni, a-ți face auzită vocea, care nu mai e ca a nimănui altcineva.

Se poate continua, s-ar putea chiar alcătui o culegere nu lipsită de umor, căci ar mai fi destule exemple atinse de geniul platitudinii, în viața noastră teatrală. Iată: dacă spectacolul este pe placul femeii de serviciu și al portarului, el este un spectacol bun, căci ei (femeia de serviciu, portarul) au trăit toată viața în teatru și sunt cei mai avizați critici. Sau: un regizor bun trebuie să monteze orice fel de text, un actor bun trebuie să poată juca orice fel de rol, iar un autor dramatic bun trebuie să poată scrie în orice registru. Etc.

Nu e grav, în fond, și ideea că pământul ar fi plat a rezistat câteva milenii.

Oare ce s-ar putea plagia în teatru?

Apele altminteri destul de liniștite ale teatrului românesc au fost întrucâtva tulburate la sfârșitul stagiunii trecute de o polemică începută într-un cotidian bucureștean și finalizată, după câteva pase scurte cu atac la persoană, într-un săptămânal cultural. Schimbul de opinii începe printr-un articol în care o ziaristă îl acuza pe regizorul Silviu Purcărete că ar fi plagiat spectacolul *Metamorfoze* (inspirat de textul lui Ovidiu) după unul al regizoarei americane Mary Zimmerman. Acuzația de furt intelectual adusă regizorului Silviu Purcărete, nu stârnește însă nici o reacție din partea teatrului „Radu Stanca”, principalul producător al spectacolului, și nici din partea artistului vizat, ci suscită un răspuns nervos din partea criticului de teatru Iulia Popovici, care nu văzuse, la vremea respectivă, nici spectacolul d-lui Purcărete, nici spectacolul d-nei Zimmerman. Lucru considerat de unii oarecum nedeontologic.

Cred că asemănările și deosebirile dintre cele două spectacole nu au absolut nici o importanță. Deși, asemenea Iuliei Popovici, nu le-am văzut pe nici unul, cunosc câteva spectacole ale ambilor regizori. Și nici nu cred că trebuie să văd vreunul din cele două puse în ecuație, ca să am o părere. Pur și simplu pentru că plagiatul în teatru încă nu s-a inventat. De ce? Fiindcă ar fi cumplit de greu și de inutil. Căci ce s-ar putea plagia?

Textul? Imposibil, căci adesea un text – și nu o dramatizare, ci o piesă de autor – este montat, și nu numai în România, până la extenuare, de către mici și mari regizori, care aduc nou în relația dintre public și scenă doar adierea unei emoții, accentele unui ritm, inefabilul unei imagini. Același titlu, și nici măcar nu e vorba despre adaptări, este trăit scenic în mod diferit de diferiți regizori – dar când ei fac parte, să presupunem, din aceeași familie spirituală de creatori, asemănările pot duce la concluzii pripite – și, posibil, greșite. Nici măcar repetarea aceluiași libret artistic de către regizorul însuși, respectiv montarea aceluiași titlu în aceeași concepție regizorală în mai multe teatre, pe teritoriul României și în afara ei, practică relativ curentă, la mici și mari regizori – nici măcar acest gen de discurs scenic nu poate fi numit (auto)plagiat.

Dar ce se poate, totuși, plagia? Muzica? Decorul? Imposibil, căci ele sunt protejate de o semnătură și de drepturile de autor – de care, legal, în România, regizorul nu beneficiază, el fiind, ca și actorii, doar interpret, așa că până și tehnic el este protejat de acuzația improbabilă de plagiat.

Ce s-ar mai putea plagia? Actorii? Cădem în ridicol total. Ah, ar mai fi ceva: viziunea...poezia. Inefabilul. Emoția. Dar aceasta este unul din marile secrete ale omenirii, căci încă nu se știe cum se produce ea – și s-au scris sute de mii de pagini... de la Aristotel la Hegel, Croce și Heidegger, Wittgenstein și Lehmann... nici unul nu știe de fapt cum se produce poezia, dar mite cum se poate ea re-produce. Tot respectul pentru dl. Silviu Purcărete, dar cred că nici domnia sa nu *știe*, căci nu e treaba regizorului sau a poetului să știe, ci să *facă*. Iar mimarea, simpla copiere, să minți pe scenă, sunt un alt lucru imposibil, nu pentru că nu se face așa ceva (oho, dimpotrivă!), ci pentru că se vede imediat. Oricât de greu i-ar veni să creadă acest lucru cuiva care n-a urcat niciodată acolo, pur și simplu minciuna pe scenă nu se poate ascunde. Mimarea emoției și mimesis-ul sunt două lucruri opuse în esența lor. Acuzația însă nu este de falsitate estetică, așa că...

Dar a te inspira, a glosa, a dezvolta motive, imagini, teme – acest lucru nu este plagiat. Au făcut-o mari creatori, inclusiv scriitori, dramaturgi – de la Shakespeare la Tankred Dorst – muzicieni care au adaptat temele muzicale și chiar piese (ca Liszt transcriind pentru pian piese de Paganini, spre exemplu, ca să nu mai vorbim de circulația motivelor în jazz sau rock, pop etc). Dacă spectacolul d-nei Zimmerman a

fost o sursă de inspirație pentru regizorul român, cu atât mai bine pentru publicul românesc, aş îndrăzni să zic.

Ar mai rămâne două lucruri de discutat, poate, sub aceeaşi umbrelă a acuzaţiei de plagiat. Primul este faptul că plagiatul ca act are o componentă fundamentală de imoralitate, el fiind un furt intelectual. O acuzaţie de acest fel este gravă, mai ales că ea se adresează unui mit cultural românesc. Căci Silviu Purcărete este pentru noi toţi singurul artist român care a reuşit să atingă o înălţime considerabilă în lume - şi nu ca alţi creatori, plecând şi integrându-se în culturi cu o mai mare vizibilitate, ca cea franceză, americană etc, ci rămânând la el în ţară şi colindând lumea de aici, ba mai mult, nefiind, până după 1989, unul dintre regizorii în vogă, nici măcar la el acasă. Silviu Purcărete este pentru toţi artiştii din teatru, poate chiar pentru cultura română, în mod conştient sau nu, exemplul triumfului talentului, unicul artist care, rămânând parte a unei culturi mici, a reuşit să-şi facă vocea auzită în întreaga lume. De aceea, un atac la mitologie, chiar cu iz de calomnie (scuzaţi rima) este întotdeauna tentant, căci vinde ziarul şi scoate ziaristul din anonim. Dar, în acest caz, cine se situează pe poziţii lipsite de moralitate?

Al doilea lucru care ar fi de discutat în acelaşi context este cum de criticii români de teatru (cu o singură excepţie) rămân atât de impasibili la aspectul etic al acuzaţiei? Nici una din vocile cu expertiză serioasă şi pentru care argumentele teoretice ar fi fost floare la ureche nu s-a ridicat să facă lumină în penibila chestiune generică a plagiatului în teatru. Oare criticul de teatru român să fie atât de indiferent la aspectele etice ale actului artistic? Când presa acuză o deviere de tipul acesta, reală sau nu, oare nu ar trebui ca experţii să vină şi să ilumineze aspectele înţelegerii cazului – la locul sesizării, respectiv în cotidianul cu pricina? Căci presa are datoria de a sesiza, nu de a judeca - şi măcar din respect pentru opinia publică, pentru eventualul cititor şi potenţialul spectator, ar fi bine ca acesta să nu intre în sala de spectacol cu ideea că vede un furt intelectual însoţit de binecuvântarea tacită a criticii de specialitate...

Eugen Ionescu, scriitor român minor

Voci de calibru s-au ridicat, indignate, comentând negativ decizia fiicei lui Eugène Ionesco de a regla în mod formal modul în care figura scriitorului este utilizată în spaţiul cultural românesc. Dar dacă am încerca să nu mai luăm lucrurile atât de personal, desprinzându-ne de paranoia seculară şi am înceta câteva clipe fie să ne autoflagelăm, fie să ne împăunăm cu merite şi talente ieşite din comun? Dacă ne-am privi, aşa, sub formă de experiment antropologic, ca ceea ce suntem, nimic mai mult, dar nici mai puţin, identificându-ne problemele reale, ca civilizaţie şi dezvoltare culturală? Fără să ne înjurăm, dar şi fără să ne genializăm? Atunci poate că, emoţia unui permanent atac la efigia noastră culturală naţională fiind anulată, raţiunea ne-ar arăta că Marie-France Ionesco are îndreptăţirea de a vorbi în numele tatălui ei.

Căci, tot raţional vorbind, sunt puţine şanse ca lui Eugène Ionesco, dacă ar putea vorbi, să-i placă ceea ce se întâmplă acum cu numele lui, în teatrul românesc. Nu cred că vreunui autor dramatic, indiferent de calibrul său (şi cu atât mai puţin lui Ionesco), i-ar plăcea să fie numit „cacialmist” şi să se dea de înţeles că se face o concesie dacă i se montează nişte texte..., nu cred că undeva în lume acest lucru i s-a mai întâmplat lui Eugène Ionesco, nu cred că acceptarea se face prin înjosire şi apoi

prin adulare... și realmente nu cred că mai există vreun loc în lume unde e de la sine înțeles faptul că regizorul se folosește de piesa de teatru, în loc ca aceasta să-i fie de folos. Ceea ce, în mod logic, definește actul regizoral – de acest tip – ca fiind imoral.

Dar, revenind la fapte, dacă acordăm prin lege dreptul unui om de a se numi așa cum vrea el, de a-și declara formal naționalitatea pe care o simte ca fiind a lui, religia și chiar sexul pe care, mai nou, și-l poate schimba, de ce nu i-am recunoaște acest drept lui Eugène Ionesco, autor dramatic francez de origine română? E drept, Ionesco vorbea românește și a scris în România, sub numele Eugen Ionescu, dar opera sa de autor dramatic este produsul unui climat și al unui context care i-au permis să se dezvolte. În România și scriind în românește, Eugen Ionescu a fost un scriitor român minor. Plecând din România, Eugène Ionesco a ales – ceea ce presupune, neapărat, și o renunțare. A ales să nu mai fie un scriitor român minor și să devină un important autor dramatic francez. Pe cine vrem noi să serbăm? Un scriitor român minor – ar fi nedrept pentru ceilalți scriitori români mai importanți decât Eugen Ionescu. Iar scriitorul francez nu este creat în context cultural românesc, așa că serbările pe seama lui, dincolo de penibilul encomiastic, au un aer suspect, de impostură.

În Parisul mijlocului de secol douăzeci, în care emulația artistică creează mediul de dezvoltare a unui fenomen ce va fi numit teatrul absurdului, „micul imigrant român”, cum îl numește Martin Esslin pe Eugène Ionesco, va deveni un mare scriitor francez. Dar nicidecum un mare scriitor român. La fel cum Adamov este un scriitor francez de origine armeană, iar Tom Stoppard – scriitor britanic de origine cehă. Nu am auzit vreodată ca Tom Stoppard să fie considerat scriitor ceh, căci el a scris și s-a dezvoltat ca autor dramatic în lumea anglofonă. În ce-i privește pe armeni, nu am fost niciodată la Erevan, dar nu cred că e plin pe-acolo de statuile lui Adamov.

Revenind la destinul și deschiderile lui Ionesco pe vremea când trăia în România și se numea Ionescu, îndrăznesc să presupun că, dacă ar fi continuat să scrie și să-și ducă viața aici, ar fi ajuns, poate, să-i regizeze *Cântăreața cheală* la Slatina, Nicu Georgescu, profesorul de română și directorul casei de cultură din localitate și nu ar fi ajuns niciodată să fie montat la Théâtre de la Huchette, Comedia Franceză, Teatrul Royal Court sau pe Broadway. E posibil să fi ajuns să cerșească bunăvoința d-lui Dumitru Popescu sau, poate, să deschidă polemici cu dl. Paul Everac, și nu cu Kenneth Tynan. Sau, cine știe, poate ar fi fost bun prieten cu dl. Ion Băieșu și cu dl. Marin Sorescu, nu cu Nicolas Bataille și Armand Salcrou. Ar fi scris, poate, despre piesele lui, dl. Valentin Silvestru și nu Martin Esslin. Sau, subteran, aranjând scaune în sala profesorală, ar fi reușit să-și învingă chinul și frustrarea și să organizeze un festival de teatru școlar în limba franceză unde, spre oroarea și invidia colegilor, să aibă și el mici texte cacialmiste montate cu elevii săi preferați. Oare mai existau și alte opțiuni în cultura română pe vremea când Ionesco era montat peste tot în Europa și America, pe vremea când era făcut membru al Academiei Franceze?

Atitudinea d-nei Marie France Ionesco este poate, pentru unii, extremă. Dar este dreptul d-sale, legal și moral. Iar a-ți atribui merite pe care nu le ai, a-ți asuma lucruri care nu ți se cuvin, a te împăuna cu o imagine sau o efigie care nu te reprezintă – acestea sunt nedemne de o cultură europeană, cum am vrea să fim receptați, în primul rând noi de către noi înșine. Ce-ar fi, la urma urmelor, să fim fericiți că Eugen Ionescu a rămas un scriitor român minor și să-i lăsăm lui Eugène Ionesco ceea ce și-a luat singur, respectiv calitatea de scriitor francez, poarta prin care a intrat în universalitate?

Ghici ce vine după postdramatic?

În octombrie 2008, la aproape zece ani de la apariția faimoasei cărți a lui Hans Thies Lehmann, *Theater Heute* găzduia în paginile sale o reacție destul de elaborată și extrem de fermă împotriva excesului la care a dus canonizarea teatrului postdramatic. Articolul, intitulat *După teatrul postdramatic*, este semnat desigur de un dramaturg – profesor de scriere dramatică la o școală superioară din Berlin, Bernd Stegemann – și încearcă – pe alocuri chiar reușind – să reabiliteze principiile aristotelice ale *mimesis*-ului în construcția textului pentru scenă, urmărind și descriind procesul de adecvare al acestuia la realitatea lumii, dar și la realitatea scenică a ceea ce Lehmann numește teatru postdramatic. Respectiv, pentru a ne reîmprospăta termenii, este vorba despre teatrul de după anii '70, teatrul de după dramă – pe care autorul binecunoscutului studiu o desființează, considerând că ea există azi doar în forma sa derizorie, superficială, de melodramă – și nu, așa cum credeau Aristotel, Hegel sau Wittgenstein, ca mijloc de cunoaștere a lumii, ca formă de expresie misterioasă și poetică a unor adevăruri mai presus până și de puterile filosofiei. Sau, așa cum a supraviețuit multă vreme, ca ghid al spectacolului, ca și coloană vertebrală a sa.

Disoluția structurii dramatice, fie în forma sa piramidală sau absolută, așa cum este ea teoretizată de Freitag sau Szondi, dar și disiparea structurii ritualice, de joc, bazată pe ritmuri sau reluări, așa cum s-a produs ea după absurzi și Heiner Müller, atinge limita în ultima decadă a secolului trecut, fascinat de autoreferențialitate. Odată cu destructurarea textului, concomitent cu a personajului, cuvântul pe scenă devine deseori aliterar și dezarticulat – vorbim aici despre „teatrul de regizor”, în spectacole extreme, ilustrate la noi de artiști ca Zholdak, exponent al unui trend care deja devine periculos în Germania sau Olanda, după cum ne avertizează Stegemann. O alternativă este, cum observă același Stegemann, recursul la realitatea reală, respectiv dacă nu ai nici o poveste, să ți-o spui pe a ta (ceea ce face, de exemplu, Robert Wilson, în reprezentările monodramatice cu textul alterat al lui *Hamlet*, în ceea ce Lehmann numește *Theater soli*). Oricum, s-a terminat cu situația, conflictul și personajul, spune Lehmann, descriind un fenomen artistic deja lesne de contrazis chiar începând cu anii '90, când primii autori a ceea ce Aleks Sierz numește (tot într-o carte, apărută la trei ani după cea a lui Lehmann), *in-yer-face theatre* domină teatrul britanic subminând complet teatrul „european” de regizor. Ca să nu mai vorbim de autorii germani ai așa-numitului brutalism, neonaturalismul pe care îl invocă și Stegemann ca argument împotriva canonizării postdramaticului, alături de munca unor regizori ca Armin Petras sau Michael Thalheimer, în care Stegemann vede doi artiști reinventând rolul actorului și al personajului în scenă.

Articolul lui Stegemann atrage atenția în mod explicit asupra stereotipurilor în care putem cădea dacă privim cartea lui Lehmann ca pe un eseu prescriptiv și nu descriptiv. Căci termenul de postdramatic descrie un tip de teatru și nu trebuie să înțelegem neapărat că acesta este singurul mod de a face teatru (azi ca și ieri), cu toate că autorul susține și demonstrează credibil înlocuirea personajului și a conflictului dramatic cu autenticitatea (ca în exemplul de mai sus) și înlocuirea situației dramatice cu simularea și simbolistica scenică. Acest discurs, susține Stegemann, devine iritant atunci când încearcă să se ridice la nivelul de arbitru estetic și să dicteze un mod de a face teatru. Căci teatrul mimetic se bazează pe jocul actorului ca mod de a interpreta lumea, pe reunirea dialectică a literarității și teatralității, pe o complexitate care numai în teatru este în același timp sezorială și rațională sau logică. Nu este clar, arată dramaturgul, cum ar putea renunțarea la toate acestea reprezenta un câștig.

În loc de o înlocuire sau preluare de misiuni, Stegemann propune un dialog între teatrul postdramatic, eliberat de structuri, personaj și conflict – și teatrul

dramatic, în forma sa actuală, cu inovațiile și noile perspective iluminate de neonaturalism în forma sa violent-revendicativă, brutală sau de teatrul documentar de tipul Rimini Protokoll, care recurge la „experți” în loc de actori, dar care aduc totuși în scenă realitatea din afara ei, jucând roluri și vorbind despre aceasta în contextul reprezentării și nu al simulării. Și mai există, desigur, alte forme de artă participativă, teatru comunitar, exprimări scenice cu non-actori și reformulări hibride ale esteticii jocului dramatic.

Încercând să ghicesc ce va urma după postdramatic și să fac abstracție de faptul că, de obicei, realitatea bate toate pronosticurile, nu pot decât să rememorez, poate în mod semnificativ – sau poate nu - o dimineață dintr-un început de noiembrie în FNT 2009, respectiv prima zi a prezentării lui Richard Schechner de la UNATC. În timp ce tatăl *performance*-ului și teatrului ambientat evoca momentele istorice ale propriilor experimente-limită ale anilor '60 - '70, în rândul trei, extrema dreaptă, Hans Thies Lehmann îl privea cu un zâmbet mulțumit, iar în rândul întâi, extrema stângă, Aleks Sierz îl asculta amuzat, surâzând cu o umbră de fină ironie. Și respect.

Petrecere cu homleși

De douăzeci de ani încoace, se caută soluții pentru reabilitarea dramaturgiei românești. Se dezvoltă proiecte, se fac concursuri, festivaluri, se teoretizează și se trag concluzii, dar nimeni nu a reușit încă să găsească o rezolvare, iar problema pare să depășească prioritățile și interesele teatrelor de repertoriu. De curând, un grup de dramaturgi, solicitând ca piesele lor să fie montate, publică o scrisoare adresată Parlamentului României, cerând intervenția legiuitorilor în reglarea gustului public, pentru ca astfel și autorul dramatic român să aibă consumatorii care i se cuvin.

Era de așteptat ca directorii de teatre să sară ca arși, spunând că ar fi vorba de o reintroducere a cenzurii, după cum era de așteptat și ca regizorii să se amuze, să fie sarcastici sau să dea din umeri, cerând marile texte, capodoperele pe care ei să-și poată dezvolta propriile capodopere.

Și iată cum autorul dramatic, disperat, se află în postura unui maestru cofetar care, după ce a terminat un tort rafinat și plin de trufandale, frișcă și fructe glasate trebuie să implore copilul îmbuibat și răsfățat - să guste măcar.

Dar ce-ar fi să ne imaginăm, totuși, un scenariu improbabil – anume că vreun grup de interese din Parlament ar propune și chiar ar reuși să impună o lege prin care 30% din repertoriul teatrelor românești ar consta din dramaturgie contemporană românească? Că Parlamentul României ar hrăni copilul mofturos cu de-a sila.

Printre cele trei-patru spectacole produse într-o stagiune de un regizor bun și cele șapte-opt jucate de un actor bun, piesa nouă a dramaturgului nostru (bun), montată într-un teatru de repertoriu, nu ar fi o prioritate. Festivalurile – acelea în care orice teatru își dorește să participe și care legitimează cultura teatrală românească, aducând un plus de prestigiu instituției, creând relații și inițiind legături și colaborări între artiști – sunt, în general, internaționale, iar cuvântul este un impediment al receptării căci, foarte greu de tradus, el nu există în mod independent pe scenă, ci este doar o componentă a ceea ce numim semne iconice, adică bazate pe imagine vizuală, și nu pe virtualitatea imaginii create de cuvinte.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Excepție fac, desigur, fesivalurile de dramaturgie nouă, dar ele sunt puține și nu au anvergura celorlalte.

Lăsând festivalurile la o parte, autorul dramatic va rămâne un mare absent din spectacol, căci nimeni nu-l va plăti să stea în teatru, să facă parte din echipă și să asiste la repetiții, majoritatea scenelor de repertoriu românești neavând nici măcar *dramaturgi* (adică foști secretari literari care să nu facă PR și care să se ocupe de adaptarea textului), deoarece adaptarea, rescrierea și adesea retraducerea fac parte din prerogativele regizorului.

*

Sfârșitul anilor '60, dar și următoarele decade, au consacrat în România, la fel ca în mare parte a Europei, spre deosebire de Marea Britanie sau - într-o anume măsură - Germania și Statele Unite, spectacolele de autor. Direcția cu pricina este descrisă și excepțional analizată în *Teatrul postdramatic* al lui Hans-Thies Lehmann, respectiv teatrul după dramă sau mai bine zis „teatrul după piesa de teatru”. Fenomenul, dominant și la noi, nu duce, desigur, la dispariția totală a autorului dramatic din teatru (reacțiile la cartea lui Lehmann nu au întârziat, de altfel), dar nu se poate contesta faptul că poziția și rolul său s-au diminuat, atribuțiile sale fiind preluate de regizor, care este adesea și scenograful propriilor spectacole, scopul său fiind de a transcende până și titulatura de director de scenă, rămânând pur și simplu simplu – Autorul. La fel ca în cinematografie sau literatură, perioada de glorie a Autorului, situată aproximativ între anii '65-'85 se află la apogeul postmodernismului. Căci nici în teatru, textul nu mai este componența cea mai importantă în spectacol, important este spectacolul însuși *ca text* care-și câștigă autonomia față de piesa de teatru, emancipându-se de tirania situației și personajului. Jocul ia locul conflictului, improvizația sau performințul iau locul structurii dramatice, iar modul de interpretare duce la proclamarea morții personajului, căci și actorul trăiește și se exprimă altfel în scenă.

Toate acestea fac din spectacolul de text un produs improbabil al teatrelor subvenționate de stat. Mai mult, repertoriul înseamnă trupă mare, scenă italiană, ori textul cu adevărat nou nu se mai scrie (decât cu caracter de excepție) pentru scenă italiană, nici pentru trupe mari, nici pentru actori care să declame. **Căci rolurile s-au schimbat: teatrul cruzimii, anti-aristotelic, proclamat de Artaud și, pe urmele lui, de alți regizori inovatori, a ajuns astăzi *canonul postdramatic*. Iar spectacolul de text a devenit *un experiment, o alternativă la canon*.**

Aș spune atunci că, în cazul în care mâine s-ar pune în practică legea solicitată în scrisoarea dramaturgilor nemulțumiți, ea tot nu ar sluji la nimic. Tearele de repertoriu se supun canonului, iar copilul ar vomita ce-a mâncat și ar compromite definitiv opera – păcat de efortul și măiestria risipite.

Dar oare chiar să nu aibă nimeni nevoie de piesa nouă românească? Dacă maestrul ar ridica privirile frustrate și ar privi în jur, ar observa că peste drum s-a strâns un grup mare de copii ai străzii cu priviri lacome, care abia așteaptă să guste.

*

Mare parte din dramaturgia internațională nouă - și foarte bună - este scrisă și montată în spații alternative, pentru un public mai restrâns, dar care gustă acest gen de teatru. Adesea, autorul însuși nu numai că face parte din echipa de spectacol, dar o și conduce, singur sau alături de regizor, nelăsând în voia sorții destinul produsului său, care nu constă numai din cuvinte, ci și din felul în care acestea se materializează pe scenă. Căci, astfel, importantă devine nu piesa, ci piesa în spectacol și, la urma

urmelor, calitatea teatrului, așa că nu mai contează cine vine la cină, atâta vreme cât ceea ce i se oferă îl hrănește.

Păi dacă nu suntem doriți la Ritz, de ce să nu punem de-o petrecere cu homleși?

Un gând. Independent

În fiecare an, când se apropie Gala Premiilor UNITER, cam pe vremea când se fac publice nominalizările, mă gândesc la același lucru – după care, de fiecare dată, refuz să mă mai gândesc și îmi văd mai departe de viața mea. Și totuși, dacă acest gând – independent - mă vizitează de câțiva ani buni încoace, vreo zece, poate n-ar fi rău să îl împărtășesc aniversar, mai ales că, cine știe, or mai fi și alții care să fi avut și ei același gând – independent - dar, ca și mine, și-au văzut mai departe de viața lor. De treaba lor. Independent. Așa cum se cade unor oameni de teatru a căror meserie este să fie cumiți și care nu vor să supere pe nimeni.

În teatrul românesc, așa cum este el azi, se întâmplă destul de des ca lucrurile cele mai interesante să se găsească nu pe scenele de repertoriu, ci în spații necanonice, în locuri unde înseși bazele teatrului sunt regândite. Adică situația, relația, povestea, actorul, rolul, relația cu spectatorul și cu realitatea sunt regândite și se amestecă, de multe ori brutal, cu ficțiunea. Acest lucru nu înseamnă că pe scenele convenționale nu există și spectacole foarte bune, care înlesnesc accesul la cultură al spectatorului - dar acestea se întâmplă pe scenele canonizate, într-un tip de teatru canonizat, pe texte canonice sau extrem de cunoscute. Acestea sunt spectacolele care se regăsesc în nominalizările UNITER.

Dar numai acesta să fie oare peisajul teatral românesc - în ce are el mai bun? Mai viu, mai adevărat? Numai aceasta să fie oare cultura noastră teatrală – numai acestea lucrurile care *ne reprezintă*? Unde sunt artiștii independenți?

În România există doar o singură categorie de premii pentru artiștii din teatru – Gala UNITER. E adevărat că nu poți evalua cu aceleași criterii un spectacol ca, să zicem, *Rosencranz și Guildenstern* al lui Victor Ioan Frunză de la Teatrul Maghiar din Timișoara și *20/20* al Gianinei Cărbunariu de la Teatrul Yorick din Tîrgu Mureș, deși ambele sunt profesioniste, ambele se adresează unor realități, dar fiecare având criteriile sale de legitimare artistică. În mod vizibil, ele nu aparțin aceleiași categorii. Atunci, oare, n-ar fi bine să avem mai multe categorii? Mai multe opțiuni?

Nu există cultură teatrală în care ocaziile de legitimare și publicitare a creației artiștilor să fie atât de puține ca la români. Ne prefacem că disprețuim premiile – atunci când le iau alții – dar ele sunt importante, și nu numai pentru cv-ul artistului. A fi stimat în comunitatea artistică de care aparții este vital și fundamental pentru destinul artistului – dar oare Gianina Cărbunariu aparține aceleiași comunități ca Radu Afrim, Tompa Gabor, Alexandru Dabija sau Silviu Purcărete? E simplu să vezi că nu - și ca ea mai sunt și alți artiști, pentru care independența e cuvântul de ordine. Fiindcă munca lor e riscantă, dincolo de riscurile obișnuite ale unui spectacol de repertoriu. Pentru acești artiști nu există nici un fel de legitimare. Pentru această comunitate, atâta cât este ea, nu există premii. Nu în România.

Dorim cu toții ca teatrul românesc să fie viu, responsiv, racordat la nou – dorim ca deschiderea să fie reală, nu mimată - și vrem asta fără să plătim prețul pe care o deschidere reală îl cere. Iar prețul ar fi recunoașterea muncii artiștilor independenți, care sunt realmente interesați de acest tip de discurs în care esteticul

este secondat de politic, un teatru direct, cu racord *live* la realitate. Altfel decât își poate permite canonul. Uneori dorim atât atât de mult acest lucru încât suntem în stare să mimăm deschiderea, orchestrând pe scene de repertoriu spectacole aparent independente: o contradicție flagrantă, care nu înșală pe nimeni, decât pe cei care, cu cele mai bune intenții, încearcă să se sincronizeze cu teatrul viu și nou, internațional. Un sincron rațional, devenit deja tradiție în eforturile luminate ale culturii române, de la Maiorescu și Lovinescu până azi. Asimilat adesea urii de sine, și ea un *leitmotiv* al acestei culturi, fie că vorbim de teatru sau nu.

Dar dincolo de străduințele programatice, lucide, realitatea arată că și în România există o comunitate incipientă de artiști independenți, numai că ea trebuie susținută și încurajată. Iar premiile slujesc la acest lucru. Premii care să legitimizeze acest fel de a face teatru. Teatru independent, cu alte mize decât cel care se face pe scena canonică. Care e bine să rămână acolo unde este – dar și scena independentă ar trebui să se bucure de publicitatea proiectelor care, adesea, ne reprezintă în afara granițelor mai bine și mai deplin decât spectacolele de repertoriu. Asigurând astfel un canal de comunicare internațional, căci se bazează pe un limbaj comun. Prilejuind astfel deschiderea la care jindim și inhibând discursul autoflatant, entropic, protocronist și provincial.

Și-atunci, hai să dau concretețe gândului care mă tot bântuie de vreo zece ani încoace: ce-ar fi dacă am avea și noi o gală a artiștilor independenți, cu premii care să recunoască, să legitimizeze și să publicizeze teatrul nou, direct, provocator? Dată de o asociație a artiștilor independenți, cu sprijinul unor critici independenți?

Sau, poate, tot mai bine-ar fi să-și vadă fiecare de treaba lui, în mod independent...

Trend

Acum două decenii, în Marea Britanie debuta cu mult scandal un *trend* care a ajuns să fie numit *in-yer-face* theatre, în a doua mare carte despre un fenomen teatral în plină desfășurare (după *Teatrul absurdului*, al lui Martin Esslin) - și care a acumulat, în două decade, o sumă de capodopere ale genului, în stiluri și voci diferite, de la *Blasted* la *The Beauty Queen of Leenane* sau *Chip de Foc*. Cuvântul de ordine al acestui – pe atunci – nou fel de a scrie era violența. O estetică asumat confrontațională și un gen de spectacol șocant, în spații mici, aproape de public, un tip de spectacol periculos, plin de riscuri, foarte diferit de teatrul speculativ, unde te lași în fotoliu și privești, liniștit. Un teatru experiențial, cum îl numește Alex Sierz – acreditând formula deja de mult utilizată în teatrul britanic. Nu peste mult timp, mult mai repede decât în România, *trendul* s-a răspândit în Europa postcomunistă și Rusia, asigurând un dialog între Est și Vest, prin preluarea platformei brutaliste de către noua expresie din dramaturgia sârbă, rusă, bulgară, croată, poloneză chiar - mai puțin maghiară și română.

Textul este aici miza spectacolului, fiindcă textul este întotdeauna politic, direct, asumat. Chiar dacă forma nu este revoluționară, conținuturile sunt: se vorbește explicit și impudic despre sex ca formă a violenței într-o epocă postfeministă, după ce secole întregi de cultură au celebrat sexualitatea romantică, misterul feminin. Se vorbește despre familie ca nod al unor relații conflictuale, de putere, ca microsystem social viciat, despre om ca fiind fundamental singur, o conștiință monologică. Cuvântul de ordine al acestor texte profund violente este violența verbală, dar și imagistică, adevărate viviseccii ale umanității la acest început de mileniu. Fiindcă

lumea noastră de zi cu zi a devenit – nu mai violentă, ci mai explicit violentă. Dezbaterile parlamentare sau meciurile de fotbal, spre exemplu. Comportarea suporterilor după meci, din ce în ce mai explicit confrontațională. Conduita șoferilor în *traffic-jam* sau dresajul didactic care poartă numele de educație în școli.

Dar violența nu este nouă în teatru. Tragedia attică era fundamental violentă, atâta doar că, să zicem, Oedip nu-și derulează explicit, în fața publicului, relațiile incestuoase cu Iocasta și nu-și scoate ochii pe scenă, ci în culise. Mai mult, comportarea lui nu este percepută ca fiind imorală, pe când personajele *in-her-face*, nu numai că ne regalează cu imaginea insuportabilă a brutalităților fizice, ci și a lipsei lor de conduită morală, vorbind despre o realitate cotidiană (mutilare, viol, crimă, incest – realități imorale ale unei lumi la limita umanului), la care avem acces prin relațiile presei, nu în mod direct. Ea este, deci, o realitate mediatizată, și astfel mitizată de către *mass-media*. Context în care teatrului nu-i rămâne altceva decât să o demitizeze și nu să fie un instrument al mitizării pe scenă, așa cum ne obișnuise până de curând.

Existența acestui *trend* fiind așadar consfințită, el începe să se canonizeze – în România mult mai târziu decât în Europa, dar cu o viteză infinit mai mare - în textele noi românești, unde violența de limbaj nu are adesea alt scop decât să obțină un „efect”, și nu să șocheze cu adevărat. Este adesea o formă. Care se golește de conținut devenind, din asumat politică, o nouă și aridă estetică.

La acest nivel, pseudoestetic carevasăzică, *trendul* este preluat și la noi, golit de orice substanță și redus, nicidecum îmbogățit de lecturi scenice, devenind o altă formă canonică, de data aceasta controlată de regizori. *In-her-face theatre* ajunge de câteva ori în teatre importante românești, pe scene de repertoriu. Prilejuind, nu un teatru al revelației, al experienței personale, un teatru experiențial deci, ci un teatru speculativ, al analizei culturale, al interpretărilor intelectualiste (vezi *Purificare*, poate cel mai bun exemplu de contradicție în termeni). Respectiv, tocmai ceea ce acest gen de teatru nu este, exact ceea ce autorii textelor montate detestă.

În sfârșit, după semnalul dat de marii regizori (Șerban, Maniuciu), care aduc teatrul experiențial despre care vorbeam mai sus pe scenele canonice, transformându-l într-un teatru speculativ, iată că e voie să se monteze și la noi Kane. Nu și Ravenhill sau Neilson sau Nagy, care sunt prea post-gay, iar la noi încă nu s-a ivit nici măcar un regizor gay care să-și asume public această identitate. (Poate de aceea un editor mefient a făcut ca nici memoriile lui Tennessee Williams să nu poată fi cumpărate decât pe internet.)

Iată deci că, după douăzeci de ani, încep să se producă și în România piese în *trend*. Funcționează disperat rețeta, pitorescul limbajului ca efect în sine și lipsa de asumare tocmai a realității despre care vor să vorbească textele care se vor hiperrealiste. Zeci de piese care mimează revolta sunt trimise la concursuri, unele sunt chiar premiate și montate (prost, în general), dar ele nu spun mare lucru despre lumea noastră, ci doar despre dorința noastră de a fi în *trend*. Există deja semne de recunoaștere, clișee consacrate, un limbaj anume, care poate fi mimat. La fel s-a întâmplat și cu textele absurde sau post-absurde – a fost un timp când teatrul era invadat de piese care se petreceau în spații concentraționare, iar limbajul era sec, filosofic, abstract. La fel s-a întâmplat și cu drama romantică. Desigur, nimic nou sub soare.

Dar foarte puține texte, în *trend* sau nu, acoperă cu adevărat realitatea – iar aceasta este dincolo de mimare.

Spectacolul-lectură, spectacol sau lectură?

Desigur, nici spectacol, nici lectură.

Contrar multora care cred că de la spectacolul-lectură până la producția propriu-zisă, cu lumini, sound, decor și costume nu e decât un pas, nici acela semnificativ, practica scenică ne arată că nu e de ajuns să ai o lectură bună, pentru un viitor spectacol de calitate. E ca și când ai spune că pentru a avea un spectacol bun, e suficient să ai un text bun. Și tot practica scenică demonstrează că acest lucru e, din păcate și cel mai adesea, foarte departe de adevăr.

Spectacolul-lectură e un gen în sine, și nu o etapă intermediară. El se ocupă în primul rând de text, relevând, sub o mână regizorală talentată, structura și formula de compoziție a întregului, adesea neclară în pagină. Iar dacă beneficiază de lecturi actricești profesionale, spectatorul poate simți ritmul piesei și energia textului. Dar, așa cum un actor care citește bine nu va fi neapărat distribuția ideală pentru rol, nici un regizor care știe să facă spectacole-lectură nu va fi neapărat regizorul ideal al piesei. Căci pentru spectacol mai e nevoie de o “idee de spectacol”, care să nu distrugă textul, ci să-i pună în valoare nuanțele, să dea rotunjime întregului. Dar și citirea textului pe energia lui e o condiție necesară spre interpretarea scenică, dar nu și suficientă. Spectacolul-lectură e 2D, pe când producția e 3D.

Mai mult, contrar unor obiceiuri recente de a înregistra și a difuza la radio lecturi ale unor texte noi sau piese în primă citire în România, spectacolul-lectură e departe și de spectacolul radiofonic. Oricât de plăcut ar fi timbrul actorilor și oricât de inteligentă piesa, spectacolul radiofonic e un alt gen, care are scena lui proprie, și mijloacele specifice de a construi imagini mai apropiate de film decât de teatru, mai delicate și mai pătrunzătoare – poate - decât cele construite cu mijloace strict vizuale.

Dar după tot ce nu este spectacolul-lectură, poate ar fi bine să vedem și ce este el. De multe ori, acesta este o modalitate de a face cunoștiință cu un text, de a-l “asculta împreună”. Această lectură a piesei în relief prezente, aproape la nivel de *audiobook*, aduce textul mai aproape de literatură decât de teatru, probând încă o dată, dacă mai era nevoie, cât de hibrid este statutul “piesei de teatru”. El funcționează astfel în spiritul intelectual și tradițional al *citirii literare*, căci dacă este prea încărcat de interpretări actricești, reliefurile dispăreau. Am văzut de câteva ori spectacole-lectură unde fie regizorii (de obicei tineri, dar nu numai) se grăbeau să dea tot ce puteau, încărcând firava citire cu sugestii muzicale, conotații de interpretare actricească și manevre de lumină. Nu există modalitate mai sigură de a masacra un text nou, căci spectacolele-lectură se repetă puțin, tocmai pentru a nu ucide prospețimea textului. Un text obosit încă dinainte de a fi montat are toate șansele să moară repede.

Căci în afară de plăcerea unui public, de obicei restrâns, de cunoscători, de oameni care citesc ei înșiși, spectacolul-lectură are privilegiul de a permite, ba chiar de a provoca reacția directă și nemediată a publicului. Discuțiile din finalul lecturii sunt nu numai necesare, dar extrem de folositoare pentru autorul dramatic, dar și pentru cei care doresc să problematizeze, să-și exprime păreri sau să aducă critici. Astfel, mediul în care se desfășoară spectacolul-lectură reia o funcție ancestrală a teatrului: aceea de *forum*. Pentru un autor dramatic, spectacolul-lectură e un mod simplu și eficient de a evalua reacția spectatorilor la text. *De aceea, textele prezentate în spectacole-lectură nu se taie niciodată.* Ar fi contra naturii, căci este singura ocazie în teatru când autorul dramatic este pe primul plan, când răspunderea evenimentului ce are loc îi aparține în cea mai mare parte. Atunci când acest lucru este posibil, respectiv când lecturile se fac în beneficiul și în prezența autorului, regizorul trebuie

să se dea un pas înapoi pentru a lăsa textul să vorbească și a-și proba sieși calitatea de cititor, un dat fără de care nici o montare scenică reușită nu este posibilă.

Din păcate am văzut adesea, ocupându-mă cu răspândirea textelor noi prin metode mai apropiate de spectacol decât de publicare în volum (avantajul fiind cel puțin faptul că, în cel mult două ore, treizeci-patruzeci de "cititori-ascultători-spectatori" fac cunoștință cu piesa), spectacole-lectură în care regizorul, fără să se străduiască să citească piesa cu adevărat, să intre în interiorul textului și să "meargă cu el", își impunea viziunea proprie asupra unei piese despre care puțină lume auzise sau o citise. Nimeni nu știe atunci cum arată textul cu adevărat și cât din ritmul, energia și subtilitatea lui se pierde astfel. Spectacolul-lectură este pentru autor ceea ce este expoziția pentru artistul plastic. Nu poți pretinde publicului să-i placă un exponat, dacă tu i-l prezinți trunchiat.

Spectacolul-lectură este așadar un gen aparte. Nici spectacol până la capăt, dar nici lectură pur și simplu, undeva între literatură și teatru, în același timp și literatură, dar și teatru.

Desigur, și spectacol, și lectură.

GLOSAR

- de termeni nu numai teatrali, adnotat și revizuit-

A

absurd/Teatrul Absurdului - termen introdus de Martin Esslin, etimologic însemnând "lipsit de armonie", în context muzical. În dicționar el se definește ca nearmonic cu logica, lipsit de proprietate, "ilogic". În limbaj obișnuit a. înseamnă adesea "ridicol". Ionesco definește cuvântul într-un eseu despre Kafka, spunând că a. este ceea ce este lipsit de scop și că, lipsit de rădăcinile sale metafizice, omul este absurd (devine lipsit de sens, pierdut etc.). Camus vorbește despre "teatrul absurd" în sensul neliniștii metafizice și inutilității condiției umane, teme regăsite nu în teatrul existențialist, pe care-l practică filozofi ai absurdului ca Sartre și Camus, ci la Beckett, Adamov, Ionesco, Genet. Deosebirea dintre prima și a doua categorie stă în formă: teatrul existențialist este foarte lucid și logic construit, pe când teatrul absurd găsește o formă ea însăși absurdă de *reprezentare* a absurdului, fără să uzeze de stilul discursiv și elegant al argumentării retorice. De asemenea el se deosebește de avangarda poetică – mult mai puțin violentă și grotescă, mai lirică în discurs, chiar uzând de vorbirea poetică, de efecte de stil și retorică. Pe de altă parte, t.a. tinde spre devalorizarea radicală a limbajului, care joacă un rol important, dar mai important e ce se întâmplă pe scenă. T.a. este astfel o mișcare anti-literară, așa cum pictura abstractă este anti-pictură sau nouveau roman este anti-roman. Deși se poate spune că centrul t.a. e în Paris, exponenții lui nu sunt numai și neapărat francezi; există spirite înrudite în Spania, Elveția, Germania, Italia, Europa de Est, SUA. Succesul t.a. este uimitor, căci piese lipsite de atracția tradițională a dramaturgiei "bine făcute" ajung în scurt timp să fie reprezentate cu succes în toată lumea, în toate mediile și la categorii deosebit de diferite de public. (Cf. Esslin)

adevăr poetic – termen folosit de Schiller care se referă la privilegiul/obligatia poetului de a respecta adevărul în concordanță cu "legile naturii" (verosimilul

aristotelic) și nu cu "adevărul istoric". Astfel, S. spune că "nu rareori, la stricta observare a adevărului istoric, adevărul poetic suferă, și invers, la o încălcare brutală a celui istoric, cel poetic n-are decât de câștigat. (...) Poetul tragic, susține S., ca orice poet, nu este supus decât legii adevărului poetic", folosit nu în scopul de a informa, ci de a emoționa și "delecta". (Cf. Schiller)

agon – procedeu de retorică a textului dramatic, proces sau pur și simplu dezbatere între două (sau trei) personaje, cu sau fără prezența unui judecător/mediator. A. are condiții de formă (introducerea, cele două discursuri principale, stihomitia – observabilă și la Eschil, dar în sine -, discursurile secundare, intervențiile corului). A. este prezent la Sofocle și Euripide, dar nu și la Eschil, posibil datorită numărului limitat de actori care făcea mai dificilă invenția de structură. (Cf. Cusset)

anagnorisis/recunoașterea – element al **mythos**-ului, este o schimbare dinspre ignoranță spre cunoaștere, care provoacă dragoste sau ură între persoanele cărora poetul le-a destinat o soartă bună sau rea. Împreună cu **peripeteia** și 'scena suferinței', duc la surprize, necesare pentru crearea **catharsis**-ului. **Anagnorisis** sau **recunoașterea** este de cinci feluri: 1. după semne; 2. provocată de poet, din exteriorul acțiunii; 3. provocată de memorie (amintiri); 4. datorată gândirii, deducției logice și 5. cea mai bună, cea care izvorăște din situație, în mod firesc. (apud Aristotel)

até – întunecare a conștiinței provenită din ispita divină care duce la comportament nesăbuit sau inexplicabil. Fie ea dragoste necontrolată sau nebunie parțială și vremelnică, provenită din furie, disperare etc., a. este atribuită de greci unui factor extern, daimonic. Trei sunt factorii care pot provoca **até**: Zeus, Eriniile și moira (ursita, soarta). Termenul este prezent mai ales la Homer, dar și la tragici (Fedra refuzând să mănânce, Corul se întreabă dacă ea vrea să se sinucidă sau comportarea ei se datorează stării de a.). a. este provocată de *phthonos*, invidia divină. În *Medeea* se spune că a. este cu atât mai mare, cu cât neamul este mai bun – cei ne semnificativi sunt cei cruțați. (apud Dodds)

aură – termen fundamentat teoretic de Walter Benjamin (Școala de la Frankfurt), care se referă la unicitatea prezenței obiectului de artă și valoarea sa "de cult". Prin reproducerea obiectului artistic, ceea ce se păstrează este doar "aura" sa – "povestea" autenticității obiectului, care contribuie la evaluarea sa de către receptor. Filmul, fotografia – trăiesc doar prin "aură", nu și prin prezență. Distrugerea unui exemplar nu are nici un efect asupra originalului – dacă se mai poate vorbi, astfel, de un "original". Ele sunt integral formate din "aură", spre deosebire de spectacolul de teatru, irepetabil și care nu este reproductibil, ci reprezentabil.

C

catharsis – cel mai controversat termen în teoria aristotelică a mimesis-ului, c. este interpretat pe trei mari coordonate: medical, moral și cognitiv, deși se pare că sensul inițial era mai mult religios, vizând un ritual orfic de purificare și identificare cu Zeul. Este posibil ca muzica să fi avut un rol important în c., mai ales muzica ritualică (trompete, tobe, fluiere).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Dacă studiem modul în care muzica este folosită și azi pentru a crea tensiune și a o grada, în filmele polițiste sau horror (de la Hitchcock la David Lynch sau chiar în filmele de duzină, unde efectele sunt lipsite de gust și supărător supralicite) sau chiar în spectacole polițiste sau horror (în West End, spre

C. era o preocupare majoră a gândirii arhaice, parte a doctrinei orifice, apoi șamanice, ca mijloc prin care eul ocult putea avansa pe calea ființei și eliberarea sa finală putea fi accelerată. Tehnicile de c. ca purificare a sufletului sunt magice, nu raționale, și par să implice *askesis* sau practicarea unui mod de viață ascetic, în doctrinele orifice și pitagoreice, vegetarianismul, regula tăcerii și restricții sexuale.

Aristotel însuși descrie în *Politica* folosirea muzicii pentru obținerea c., ca metodă medicală prin care se purifică excesul patologic de emoție. Ideea a fost preluată de medici și psihoterapeuți, care presupun că acesta este c. la care se face referire în *Poetica* (prin milă și frică). Există totuși obiecția că în *Poetica* procesul la care se referă A. este unul artistic, și nu terapeutic. Platon face o analogie în *Phaidon* între filozofie și muzică, dar în *Sofistul* funcția c. este 'izgonirea răului din suflet'.

Interpretarea c. ca formă de purificare morală îi aparține dramaturgului și criticului german G. E. Lessing, ale cărui idei despre c. bazate pe *Etica Nicomahică* au fost foarte influente în literatura de specialitate. Conform lucrării lui A. mai sus citate, el crede că emoțiile trebuie simțite în mod virtuos, cu măsură, fără excese. Astfel, mila și frica sunt considerate de L. stări patologice care trebuie eliminate, pentru a se ajunge la virtute. Dar nici ideea de c. ca purificare în sens moral nu are nici un suport de text în *Poetica*.

Cf. cercetărilor mai recente (Kurt von Fritz, Pedro Laín Entralgo, Leon Golden) sensul c. revelat de A. în *Poetica* sa este acela cognitiv. Astfel, în *Poetica* se spune că *mimesis*-ul este inerent ființei umane, iar plăcerea pe care o găsim cu toții în imitație se datorează aceleiași nevoi de a învăța și a descoperi (cap.IV). În cap. IX, A. cere poezilor ca prin *mimesis*-ul bine executat să provoace c., trezind mila și frica în spectator.

Sensul cognitiv al conceptului de c. este un produs al gândirii secolului XX, concepțiile dominante între secolele XVI-XIX fiind de purificare, purgare. Sensul intelectual al c., așa cum este el interpretat de gândirea secolului XX, ajutată de descoperirile psihanalizei, nu exclude emoția, dar îndreaptă traducerea termenului c. spre 'clarificare', considerând că orice emoție resimțită din punct de vedere somatic la receptarea unei opere de artă este rezultatul unei plăceri intelectuale. Astfel se poate susține că la greci teatrul avea scop *paideic* (educativ, în cel mai larg sens) și nu terapeutic. Leon Golden, Martha Nussbaum și Christian Wagner susțin teza 'clarificării', Nussbaum crede însă că procesul poate fi și inversat (emoție – intelect). Wagner susține că procesul este limitat la probleme morale. (apud. Aristotel, Dodds, Peters, Golden)

D

denegare – mecanism psihic care îi permite spectatorului ca, fiind conștient de iluzia scenică, să adere totuși la ea, considerând-o reală. Semnul scenic este reprezentat negativ, față de realitate, iar consecințele sunt înțelegerea realului ca real, totuși ca neafectând realitatea "reală"; o consecință este tocmai calitatea de "prezență" a teatrului, care îl deosebește de film și televiziune etc. (Apud Ubersfeld)

dianoia – conținutul intelectual sau religios al dramei. Putem face o paralelă, apropiind de noi termenul, dacă îi găsim corespondent în ierarhia înțelesurilor a lui Dante (Epistola X către protectorul său, Conte della Scala). Dante face diferență

exemplu, încă se mai joacă, de decenii întregi, *Mouse Trap* după Agatha Christie sau *The Woman in Black* de Susan Hill și Steven Malatratt), ipoteza pare mai mult decât plauzibilă.

între sensul literal și celelalte sensuri, din care distinge: 1. sensul alegoric sau mistic (metaforic sau simbolic); 2. sensul moral (politic, ideologic, social etc.) și 3. sensul anagoric (suprasens, sensul filozofic) – sensul ultim spiritual pe care un spectator/cititor îl poate percepe. (Apud Aristotel, Esslin)

dialog¹⁰⁷(cf. Pavis)– Conversație între două sau mai multe personaje. Dialogul dramatic este cel mai adesea un schimb verbal între personaje. Sînt posibile și alte dialoguri dramatice: între un personaj vizibil și unul invizibil, între un om și un zeu sau un spirit (v. Hamlet), între un subiect animat și unul inanimat (dialog cu sau între mașini, conversație telefonică etc). Criteriul esențial al dialogului este al schimbului și reversibilității comunicării.

1. Dialog și formă dramatică

Dialogul între personaje este considerat forma fundamentală și exemplară a dramei. De îndată ce concepem teatrul ca pe o prezentare de personaje care acționează, dialogul devine în mod natural o formă de expresie privilegiată. Dimpotrivă, monologul apare ca un ornament arbitrar și jenant, neverosimil în relațiile interumane. Dialogul pare mai apt de a arăta cum comunică locutorii: efectul realității e mai puternic dacă spectatorul are impresia că asistă la o formă familiară de comunicare între persoane.

2. De la monolog la dialog

Deși se disting, cele două forme de text dramatic nu se opun. Ele nu există niciodată într-o formă absolută și se poate vorbi chiar de forme de dialogism și monologism. Astfel, dialogul dramei clasice este mai degrabă o succesiune de monoloage organizate, de natură autonomă, decît un joc de replici asemănător unei conversații animate (ca în dialogul cotidian). Și, invers, multe monoloage, în ciuda dispoziției lor tipografice unitare și subiectul lor unic enunțiator, nu sînt decît dialoguri ale personajului cu el însuși, cu un alt personaj fantasmatic sau cu lumea luată ca martor.

3. Tipuri de dialog

Ar fi imposibil să distingem toate variantele posibile de dialog, așa că ne vom mulțumi cu diferențierea lor în funcție de:

A. Numărul de personaje și tipul de comunicare

- de egalitate
- de subordonare
- urmărind raporturi de clasă socială
- urmărind legături psihologice

B. Volum

Există dialoguri în care tiradele personajelor se succed într-un ritm rapid, astfel încît textul dramatic pare o succesiune de monoloage aproape fără legătură între ele. Forma

¹⁰⁷ Informația a fost prelucrată după Patrice Pavis, *Dictionaire du theatre*, Merridor, Paris, 1987

cea mai evidentă și mai spectaculară a dialogului este aceea a duelului verbal sau *stychomithia*. Lungimea tiradelor e în funcție de dramaturgia piesei. Tragedia clasică nu încearcă să prezinte în manieră naturalistă discursul personajelor. Tiradele au o retorică solidă: personajul își expune logic argumentele, la care interlocutorul răspunde, tot logic, punct cu punct. În teatrul naturalist, dialogul se vrea în priză directă, asemenea discursului cotidian, cu tot ce are el eliptic, violent sau inexprimabil. Impresia e de spontaneitate și dezordine, adesea el se reduce la un schimb de strigăte sau de tăceri. (Hauptmann sau Tchekhov)

C. Raportul cu acțiunea

În teatru, după o convenție tacită, dialogul și în general discursul personajelor este "acțiune vorbită" (Pirandello). Ajunge ca protagoniștii să aibă o activitate de limbaj, pentru ca spectatorul să-și imagineze transformarea universului dramatic, modificarea schemei actanțiale, dinamica acțiunii. Raportul dialog – acțiune este variabil, în funcție de formele teatrale:

- dialogul declanșează simbolic acțiunea în tragedia clasică, el este totodată și cauza și consecința;
- dialogul nu este decât partea vizibilă și secundară a acțiunii, pentru drama naturalistă, intriga progresează mai ales datorită situației, datelor psihologice ale personajelor, iar dialogul nu are decât rol revelator sau acela de barometru;
- dialogul și discursul sînt singurele acțiuni ale piesei, actul vorbirii, ar enunțării frazelor consituie ele însele acțiuni performative (to perform – a juca, a interpreta scenic) la autori ca Adamov, Beckett, Ionesco, Adamov.

4. Interșanjabilitatea persoanelor

Dialogul face să se vadă un schimb între un *eu* locutor și un *tu* auditor, fiecare auditor preluînd apoi rolul de locutor. Ceea ce e enunțat are sens numai în contextul acestei legături sociale între locutor și auditor. Marca dialogului este de a nu fi terminat niciodată, de a provoca mereu o replică din partea auditorului. Dialogul este așadar o luptă tactică între cei doi manipulatori ai discursului

5. Dialogul într-o teorie semantică a discursului

Contextul global al ansamblului replicilor unui personaj, ca și relațiile între contexte definesc natura dialogică sau monologică a textului. Trei cazuri de dialog pot fi definite după raportul dintre două contexte:

- a) caz normal de dialog – subiecții au în comun o parte din contextele lor și vorbesc, în mare, desopre același lucru, fiind capabili să comunice – să schimbe informații.
- b) contextele sînt totalmente străine și, chiar dacă forma externă a textului este dialogată, personajele nu fac decât să alterneze monoloage, e un "dialog între surzi". Găsim forma aceasta de dialog în dramaturgia postclasică (Cehov, Beckett)
- c) contextele sînt cvasi-identice. Replicile nu se opun, pleacă din aceeași gură. E cazul dramei lirice, unde textul nu aparține unui caracter, ci este "repartizat poetic" între personaje: un monolog pe mai multe voci care ne amintește de anumite forme muzicale, unde fiecare instrument sau voce susține ansamblul.

6. Divergența sau coerența dialogului

Dialogul dă impresia de coerență dacă 1) tema e mai mult sau mai puțin aceeași pentru toți cei care vorbesc; 2) situația enunțării (ansamblul realității extralingvistice a personajelor) e comună locutorilor.

7. Originea discursului dialogat

Dialogul pare adesea să aparțină în mod caracteristic și individual unui personaj: are un ritm, un vocabular și o sintaxă proprie. Această "priză la viu" este utilizată de obicei de dramaturgia naturalistă și iluzionistă. Dialogul conține rupturi, tăceri etc.

În textul clasic, dimpotrivă, dialogul este unificat și omogenizat, caracterizat de stilul global al autorului. Divergențele de puncte de vedere și psihologie între personaje sînt nivelate în beneficiul unității și monologismului poemului dramatic.

didascalii¹⁰⁸ (indicații scenice, altceva decît indicațiile spațio-temporale¹⁰⁹) – orice text (cel mai adesea scris de dramaturg, uneori însă adăugit de editori, ca în cazul lui Shakespeare), care nu e pronunțat de către actori, ci e destinat să clarifice înțelegerea sau prezentarea piesei. Uneori se mai numesc și "text secundar", în opoziție cu ceea ce se spune de către actor, adică "textul principal".

1. Evoluția didascalilor

A. existența și importanța didascalilor variază considerabil în istoria teatrului, de la absența lor totală (în teatrul grec), la rara lor prezență (teatrul francez clasic), la abundența epică (melodramă, naturalism), pînă la texte constituite în întregime din didascalii, ca la Beckett. Textul care se lipsește de indicații conține în el toată informația necesară pentru punerea în scenă (autoprezentarea personajelor, ca la greci sau, în misterele medievale, decorul vorbit la elizabetani sau exprimarea clară a sentimentelor și intențiilor.)

B. Clasicismul refuză didascalii ca text exterior textului dramatic, susținînd că ele trebuie conținute în text, deoarece aparțin poetului, fiind gîndurile sale. Dar deja Corneille se abate de la aceste cerințe. Probabil că data apariției lor poate fi fixată undeva pe la începutul secolului al 18-lea în Ines de Castro, să zicem), dar ele se sistematizează odată cu Diderot și Beaumarchais.

2. Statutul textual al indicațiilor scenice

A. Odată cu "naturalizarea" personajului, devine importantă relevarea gîndurilor sale într-un text secundar. Acest lucru se întîmplă odată cu secolul 18-19, cu apariția dramei burgheze. Discursul scenic necesită o vizualizare externă corectă, o pre-miză în scenă, la lectură. O voce narativă, subtilă și precisă. Teatrul se apropie

¹⁰⁸ Definițiile și clasificările aparțin lui Patrice Pavis, *Dictionnaire du theatre*, Meridior, Paris, 1987

¹⁰⁹ Indicațiile spațio-temporale diferă de didascalii, ele sînt menționări explicite, în textul dramatic, ale unui loc și timp, ca și ale unei acțiuni, atitudini sau joc al personajului. aceste menționări sînt "subînțelese" de lectorul-spectator și ele contribuie la conturarea ficțiunii, nu e nevoie să fie traduse în mizanscenă, dar eliminarea lor din travaliu sau totala lor deturnare nu sînt niciodată inocente, iar spectatorul își va da seama întotdeauna de aceasta. Indicațiile spațio-temporale aparțin de drept textului dramatic și, spre deosebire de didascalii, trebuie respectate, dacă nu sînt încălcate CU UN SCOP ANUME.

astfel de roman și e interesant să constatăm cum verosimilul, obiectivul, "dramaticul" cade adesea în descrierea psihologică și, deci, în epic. Dar descrierile lungi sînt adesea în afara textului, la început și mijloc (în cadrul indicațiilor scenice), deși, odată cu diversificarea formelor teatrale, ele transformă teatrul, din interior. (La Beckett (*Actes sans paroles*) sau în textele de pantomimă.)

B. Paradoxal, acest text care reprezintă vocea autorului e adesea neutru ca valoare artistică – devine utilitar și nu ne atrage decît arareori atenția. În realitate, textul didascalie sau *paratextul*, ne induce în eroare, ca toate textele, asupra originii și subiectului său. Mai mult, el nu se transformă neapărat în reprezentație, așa cum ar fi dorit-o autorul. Ar fi chiar o greșeală să încercăm să deducem cum arăta mizanscena, după didascalii. Mizanscena e destul de puternică pentru a-și aduce discursul propriu din afara textului, fără a încerca să scoată la iveală ceea ce textul dramatic a asimilat deja în interiorul său. (Aceasta nu vrea să însemne, ba chiar dimpotrivă, că textul dramatic se scrie fără a ține cont de o practică scenică deja existentă sau pe cale de a se înfăptui).

C. Statutul didascaliei este întotdeauna ambiguu și incomplet: indicația scenică nu e un gen autonom, un cod omogen, e un text de susținere pentru textul dialogat, care vrea să completeze, adesea cu dificultate, actul practic al enunțării textului și care uneori e absent (în textul clasic, de exemplu). Nu putem studia didascalii decît din interiorul textului dramatic, în integralitatea lui, ca pe un sistem de trimeri și convenții, deci în raport cu dramaturgia. Dramaturgia este cea care le impune, în funcție de tradiția unui joc, de un cod al verosimilității și convențiilor – dar și invers: ele impun un anumit tip de dramaturgie, în raport cu situația și derularea textului. Din start ele funcționează ca o placă de ambreiaj între text și scenă, între o situație, un referent posibil și textul dramatic, între dramaturgie și imaginarul social al unei epoci sau/și codul raporturilor sale umane sau/și acțiunile sale posibile.

3. Funcția didascaliei, din perspectiva mizanscenei

Problema este de a determina statutul textului piesei și al indicațiilor scenice. Se conturează două atitudini:

A. Să considerăm indicațiile scenice ca parte esențială a ansamblului text + didascalii și să facem din ele un metatext care supradetermină textul actorilor și are prioritate asupra interpretării. Ne arătăm astfel "fidele" autorului, respectîndu-le în procesul mizanscenei și subordonînd acestora interpretarea: astfel acceptăm ca viabilă interpretarea și mizanscena sugerată de dramaturg. Indicațiile scenice sînt asimilate astfel indicațiilor de mizanscenă, unei pre-notații ale viitoarei mizanscene.

B. Să contestăm caracterul primordial și metatextual al didascaliei, fie să le ignorăm, fie să le jucăm "contra textului". Astfel mizanscena cîștigă adesea în invenție și lectura nouă a unui text compensează "trădarea" unei iluzorii "fidelități" față de un autor anume sau o anumită tradiție teatrală. Uneori ele sînt spuse din off de un personaj (la Brecht) sau afișate pe un panou. Funcția lor nu mai este atunci una metalingvistică – ele devin un material reprezentabil ca are propria sa lectură. Enunțarea (știința de a citi un text) este pe deplin asumată de mizanscenă. Regizorul este și comentatorul textului și al didascaliei – e singurul depozitar al metalimbajului critic al operei.

dramaturgie - organizarea textului de scenă, a piesei de teatru sau a spectacolului. Dramaturgia presupune o schemă, un mecanism, o structură, o formulă de compoziție. *Dramaturgia acoperă, în mod real, ideologia jocului scenic*. Se poate vorbi despre

dramaturgia jocurilor pe computer sau despre dramaturgia festivalului de la Cannes, atâta vreme cât se îndeplinesc criteriile necesare funcției dramatice, adică tensiune, gradație, dialog dramatic, performativitate.

E

e-magine – sau emoție prin imagine, denumește imaginea scenică trezind emoție prin calitatea vizuală în care cuvântul ca sistem de semne articulat nu are înțeles preponderent. Domină spectacolele românești ale deceniului X, este un rezultat al teatralizării excesive.

ethe – personajul, element component al tragediei, face parte din 'obiectul imitat'. În tragedie el trebuie să satisfacă patru cerințe fundamentale: 1. să fie 'bun', deci un om superior; 2. trebuie să fie verosimil (să nu se comporte altfel decât este natura lui); 3. să semene cu viața și 4. să fie motivat (să nu își schimbe natura pe parcursul acțiunii). (Cf. Aristotel)

F

fractal – termen introdus de Baudrillard în filosofie, dar provenind din matematică, definind o structură complexă și identică cu sine însuși la orice nivel. Fiecare porțiune a fractalului este echivalentă ca structură cu întregul. Un exemplu este fulgul de zăpadă, altul este forma bradului, care repetă crenguța etc. Teoretic, **f.** poate fi multiplicat la infinit, rămânând același. În anii '70, matematicianul polonez Mandelbrot sugerează că munții, norii, ciorchinii de galaxii și alte fenomene naturale sunt fractale ca natură. Aspectul fractalilor îi face foarte folosiți în grafica computerizată. În 1987, englezul Barnsley descoperă transformarea fractală, care detectează automat coduri fractale în imaginile reale (fotografiile digitale). Acest lucru a declanșat folosirea fractalilor în multimedia și imaginile computerizate de toate felurile.

G

glosopoieză – termen al lui Derrida pus în relație cu teatrul cruzimii artaudian. Definește un limbaj la granița limbajului, atunci când cuvântul nu căpătase încă sens, ci era nedefinit, între gest și dans. Fără a fi articulat, transmite doar emoția pe cale de a se naște.

H

hamartia – greșeala tragică, adesea având originea în *hybris*

hybris – păcatul pedepsit de zei prin abaterea nenorocirii asupra omului; aroganța în vorbă, faptă sau chiar în gândire, răul primordial al cărui preț e moartea (apud Dodds)

I

intrigă - acțiunea scenică în desfășurarea ei. I. se compune din totalitatea acțiunilor scenice.

intropatie – termen folosit în estetica germană de la începutul secolului, mai ales în estetica expresionistă de către Worringer (*Abstracție și intropatie*), Lipps și Volkelt, care înseamnă, în traducere aproximativă "a simți în". Din aceeași familie cu empatia și simpatia, i. desemnează transpunerea simpatetică a receptorului în obiectul receptat. Prin i. interpretăm eurile altora, ne proiectăm, cum ar spune psihanalistii, în obiectul estetic. Transferul experienței proprii rezultă în atribuirea unei vieți interne a obiectului estetic. Termenul este folosit și de Nietzsche, în *Nașterea tragediei*, și implică eliberarea, înălțarea *spectatorului-estet*.

ironia dramatică - contradicție creată atunci când publicul știe mai mult decât personajul/personajele în scenă, așa cum se întâmplă, de exemplu, în *Oedip Rege*, când spectatorii intuiesc/știu ceea ce li se relevă personajelor.

L

lexis – unul din cele șase elemente constitutive ale tragediei, făcând parte din categoria modurilor imitației în tragedie, se referă la vorbire ca rostire, ca dicție și declamație, dar și ca retorică a textului rostit (apud. Aristotel, Esslin).

M

medium/media (lat.) – adesea apărând sub forma "mediu", este metoda de difuzare care folosește aparatură tehnică de multiplicare și reproductibilitate pentru informație, artă etc. "Media" cele mai cunoscute sunt presa scrisă, televiziunea, radioul. Dar și cinematograful, video-ul.

monolog¹¹⁰ – discurs al unui personaj, neadresat direct unui interlocutor, fără intenția de a obține un răspuns. se distinge de dialog prin absența schimbului verbal și prin lungimea importantă a unei tirade detașabile de contextul conflictual și dialogic. Contextul rămâne același de la început pînă la sfîrșit, iar schimbările de direcție semantică (de înțeles) proprii dialogului se limitează la minimum, pentru a asigura unitatea de subiect a enunțării.

1. Neverosimilitatea monologului

Resimțit ca antidramatic, monologul e adesea condamnat sau redus la cîteva funcții indispensabile. I se reproșează, printre altele, caracterul static, adică plicticos, lipsa de verosimilitate, căderea în ridicol, lipsa de realism. Astfel, teatrul realist sau naturalist admite monologul numai dacă e motivat de o situație excepțională (vis, somnambulism, beție, efuziune lirică). Alte epoci, prea puțin preocupate de reprezentarea naturalistă a lumii, se împacă bine cu monologul (Shakespeare, Sturm und Drang, drama romantică)

2. Trăsături dialogice ale monologului

- eroul care își evaluează situația și se adresează unui interlocutor imaginat (Hamlet, Macbeth) sau expune o dezbatere de conștiință;

¹¹⁰ După Patrice Pavis, *Dictionnaire du theatre*, Merridor, Paris, 1987

- după Benveniste, monologul e un dialog interiorizat, formulat într-un limbaj interior, între un *eu* locutor și un *eu* ascultător.

3. Tipuri de monolog

A. După funcția dramatică

a) monolog tehnic (poveste): expunerea, de către un personaj, a evenimentelor trecute care nu au putut fi prezentate direct;

b) monolog liric: moment de reflecție și emoție al unui personaj care se lasă în voia confidențelor;

c) monolog de reflecție sau decizie: în fața unei alegeri delicate, personajul își expune lui însuși argumentele și contraargumentele conduitei sale

B. După forma literară

a) Aparte – câteva cuvinte sunt suficiente pentru a indica starea de spirit a personajului

b) În versuri – formă foarte elaborată, apropiată baladei sau cîntecului

c) Dialectica raționării – argumentul logic e prezentat sistematic și într-o succesiune de opoziții semantice (de înțeles) și ritmice, ca de exemplu în versurile lui Corneille

d) stream of consciousness sau monolog interior – se urmărește obținerea efectului de dezordine emoțională sau cognitivă, sintaxa este aleatorie, fără logică sau cenzură, personajul vorbește "în vrac", tot ce-i trece prin cap

e) Direct în forma hit-ului muzical – autorul se adresează directă publicului, pentru a-l seduce sau provoca

f) Dialog solitar – dialogul cu divinitatea, interlocutor care nu numai că nu răspunde, dar nici nu se știe dacă-l ascultă

4. Structura în profunzime a monologului

Orice discurs tinde să stabilească o relație de comunicare între locutor și destinatarul mesajului: dialogul este cel care se pretează cel mai bine la acest schimb. Monologul care, prin structura sa, nu așteaptă răspunsul unui interlocutor, stabilește o relație directă între locutor și **acela** din lumea căreia îi vorbește. Fiind o "proiecție a formei exclamative" (Todorov), monologul comunică direct cu totalitatea societății: cu teatrul, cu societatea întreagă apar ca partener de discurs al celui care monologhează. În definitiv, monologul se adresează direct spectatorului, interpelat ca și "complice" și "văzător-auditor". În această adresare directă constă forța dar și neverosimilul – și slăbiciunea – monologului: actorul este brusc prezent și, odată cu el, ansamblul de realități sociale apar ca iconizate și manifeste într-un discurs autoreflexiv. Din acel moment, această formă discursivă nu mai este semnul solipsismului personajului, ci o comunicare adresată direct spectatorului, deoarece el ia cunoștință de jocul teatral și de propria sa situație, în fața teatrului și a societății.

5. Dramaturgia discursului

În dramaturgia lui Brecht și, mai ales, în cea postbrechtiană, contează ansamblul discursului, al "piesei", și nu conștiințele izolate ale personajelor

individualizate. Monologul revine în forță în literatura dramatică contemporană la Marguerite Duras, Heiner Muller, B. M. Koltès, Peter Handke). Monologul interior, absurdul au influențat scriitura contemporană care a distrus dramaturgia dialogică, făcând ca textul, în bloc, să vorbească sau mai bine zis să fie aruncat direct publicului. Acest discurs, în același timp monolitic și pulverizat, înlocuiește autorul cu un "locutor central" și prilejuiește un dialog direct cu sala.

"Această scriitură este caracterizată de o "distrugere a dramaturgiei dialogice", un "plonjeu suicidal în solilocviu". "Dacă personajele acestui teatru fără dialog vorbesc, aceasta nu este decât o aparență. Ar fi mai drept să spunem că ele sunt vorbite de creatorul lor sau că publicul le împrumută vocea interioară (?). – WIRTH, 1981 Discursul nu este nici monologic, nici dialogic, este în același timp și monolitic, și pulverizat. De structura sa depinde întreaga organizare scenică, el este organizatorul teatralității. Cum spunea Handke, "figura de stil a discursului determină figura de stil a mișcării". Discursul nu mai e altceva decât imens monolog al locutorului central (instanță care înlocuiește autorul) sau un dialog direct cu receptorul.

multimedia (tehnici n.n.) – utilizarea aparatelor care reproduc imaginea, sunetul sau cuvântul pentru a crea spectacole (de artă teatrală, în general) sau a difuza la scară mare obiectele create. În general multimedia se leagă de folosirea computerului în spectacol.

melodramă – termen inventat în secolul XVIII de Jean-Jaques Rousseau, denumind o formă populară de teatru care, la origine, folosea dialogul pe fundal muzical. R. o deosebește de operă, specie în care muzica și cuvântul se reunesc în arie sau recitativ. Considerată de Pavis o parodie a tragediei clasice, deoarece subliniază prin exagerare latura eroică, sentimentală și tragică.

melos – elementul muzical, incluzând muzica, dar și pasajele cântate fie doar de cor, fie de cor împreună cu actorii, element al modurilor imitației după Aristotel, cel mai influent din punct de vedere emoțional (apud Dodds)

mythos – subiectul, face parte din cele șase elemente ale tragediei, din categoria 'obiecte reprezentate'. Subiectul este 'unitar' (are un singur fir conducător), iar mărimea lui 'se întinde între limitele pe care le admite schimbarea norocului, din bun spre rău sau din rău spre bun, respectând legea probabilității sau necesității' (Aristotel, Poetica). Subiectele sunt simple când schimbarea de noroc ia loc fără Răsturnare de Situație (PERIPETEIA) și fără Recunoaștere (ANAGNORISIS). Ele sunt complexe atunci când se folosește peripeteia sau anagnorisis și când acestea au loc venind firesc din interiorul acțiunii, nu artificial impuse de către poet, al cărui rol trebuie să fie acela de 'meșter de subiecte' mai degrabă decât de personaje. (apud Aristotel)

O

opsis – elementul vizual, după Aristotel 'spectacolul', face parte dintre cele șase elemente constitutive ale tragediei, din categoria modurilor imitației și are, cum spune Stagiritul, 'o atracție emoțională proprie, dar dintre toate părțile, este cel mai puțin artistic și cel mai puțin legat de arta poeziei'. (apud Aristotel)

P

paideic – care are legătură cu educația în sensul larg, dar mai ales în dominantele sale de dezvoltare spirituală prin învățare și descoperire.

parabasis - moment al piesei când corul iese din acțiune și comentează, acționând ca un sistem intermediar de comunicare (epic).

parodos – prima intervenție cântată a corului, corespunzând și unei părți laterale a scenei prin care aceștia intră în spectacol.

peripeteia/ răsturnarea de situație – element al mythos-ului, e o schimbare a sorții, prin care acțiunea o cotește spre opusul ei, rămânând însă totdeauna subiect al regulii probabilității sau necesității. (apud Aristotel)

phtonos – invidia divină

performance - proces artistic în care acțiunile indivizilor sau grupurilor într-un anumit loc și timp sunt opera însăși. P. se poate întâmpla oriunde, oricând, fără să aibă o durată prescristă. P. implică o situație construită pe patru elemente: timpul, spațiul, corpul performerului și relația între performer și public. Este opusă picturii sau sculpturii, care au drept rezultat un obiect. Desigur că granițele sunt adesea încălcate. De exemplu, unele grupuri care fac performing (sau chiar artiști) conduc în final la un obiect (un aparat imaginar, de tip instalație, un concert, care poate fi înregistrat și replicat sau redat pe bandă, chiar obiecte perisabile, ca statui de ciocolată sau din alte materiale, papie-mache etc).

piesă de teatru - orice text de teatru bazat pe cuvinte, care poate fi jucat de actori interpretând (sau nu) personaje. Uneori se spune "text" în loc de piesă, datorită faptului că piesa de teatru face parte din largă categorie a textelor pentru scenă, care nu întotdeauna, după cum se știe, sunt piese de teatru. Piesa de teatru tinde să aibă valoare literară. În unele cazuri acest lucru se și întâmplă. Din perspectivă istorică, parțial și formală, se pot face delimitări între șapte categorii de *piese* de teatru:

- **piesa aristotelică**, îndeobște numită *tragedie*;
- **piesa non-aristotelică** (de la *commedia dell'arte* la piesa shakespeariană, care contravin convențiilor stabilite de Aristotel);
- **drama absolută** (Szondi) care include tragedia neoclasică și piesa renașcentistă, până la realism și naturalism;
- **textul experimental** (textul modernist, expresionist sau dadaist, cu variantele sale fără cuvânt sau de scenariu);
- **drama epică** (Brecht și anti-iluzia și următorii);
- **textul postmodern** (care, urmare și influențat de textul experimental, include și presupune existența unui spectacol, adesea jetabil);

- **textul nou** (brutalist, in-ye-face sau poetic, nestructurat sau impresionist, cu structură vagă sau delimitată)

pop culture – noțiune reprezentativă pentru postmodernism, având originea în explozia culturală descrisă de filozoful Frederic Jameson, care șterge granița dintre cultura intelectuală și cultura populară, prin multiplicarea imaginii, difuzarea informației și constă într-un set de manifestări ale gustului general care includ muzica rock, moda, sportul, cumpărăturile, jocurile și ritualurile sociale.

postmodernism – termen controversat, provenit din arhitectură, translat în literatură și sociologie, lansat în spațiul filozofic de Jean-Francois Lyotard, prin cartea sa, apărută în 1979, *Condiția postmodernă*, în care autorul vorbește despre criza discursului narativ de legitimare a valorilor și despre neîncrederea în metanarațiune, sub influența limbajelor informaționale și a "jocurilor de limbaj". Prezent în literatură prin scrierile lui Ihab Hassan și ale altor critici americani, **p.** a calificat scriitura unor Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon.

P. este caracteristic anilor '65-85, inspiră formarea culturilor minoritare (feminism, gay și lesbianism, a culturilor antirasiste postcoloniale), care privesc practicile culturale lingvistice, mediatice, educaționale ca practici de asuprire. "Teatrul de stradă" anarhist din anii '68 în Paris și "hippies" americani practică jocurile parodice, hiperbolice și de distrugere a discursului narativ pe care le practică romancierii postmoderni. Este abolită granița dintre arta "înaltă" și cea populară, dragostea universală față de muzica rock contribuie la aceasta. Populismul postmodern deschide ușa vocilor eterogene, genurilor mixte și altor mutații ale genurilor.

Oponenții lui Lyotard sunt Jurgen Habermas și Francis Jameson, care susțin nevoia de a adera la idealul modern (iluminist) al unei societăți raționale. Filozofii francezi, printre ei Baudrillard, susțin că lumea de azi e produsul limbajelor și imaginilor, mai mult decât al "societății de consum" și că manevrarea acestora dictează cine are puterea. Foucault și Derrida (preluat de curentul feminist) remarcă agresivitatea culturii occidentale falocrate și fascinația alterității. În anii '80 se discută mult despre periodizarea și clasificarea **p.**, de critici ca Ihab Hasan și Linda Hutcheon, pe de o parte – și critica franceză, influențată de Baudrillard, pe de altă parte. Se ajunge la aberații de genul "post-postmodernism", care nu fac decât să adâncească delirul teoretic.

Pe scurt, **p.** acoperă dezbaterile din ultimele patru decenii ale secolului trecut, din jurul relației dintre artă și societate, artă și acțiune politică sau relația dintre practicile culturale și transformarea socială. Pulverizarea tradiției occidentale lipsită de toleranță este însoțită de nașterea unei societăți consumiste, bazată pe devorarea imaginii.

protagonist – primul actor, persoană importantă în economia spectacolului, care se bucura de multă cinste, ca de altfel toți cei care jucau în tragedii, spre deosebire de actorii de comedie

R

random dramaturgy - formulă de compoziție (culegere) prin care diferite schițe dramatice sau chiar anecdote, povestiri sau momente de pantomimă aleatorii care au

comun doar o trăsătură sau un detaliu, sunt însumate în forma unui text ale cărui părți pot fi reprezentate integral sau doar parțial.

S

sistem intermediar de comunicare (cf. Pfister) - tehnică epică manifestă în discursul dramatic prin introducerea unui narator sau a unor naratori/povestitori în textul de teatru, care să comenteze sau să relateze episoade ale intrigii, din interiorul acțiunii, cum ar fi corul sau figura vreunui actor - sau din exteriorul acțiunii, ca personaj introdus numai în acel scop. (Vezi și tehnici de comunicare epică).

situație dramatică - o relație dată, între două sau mai multe personaje, într-un context concret sau ideal (cf. Pfister). Situația este cea care generează tensiune și conține motorul schimbării, declanșând o altă situație și tot așa, în succesiunea de acțiuni care derulează intriga, atunci când există o intrigă. În anumite piese situația este voit lipsită de tensiune, aceasta din urmă creându-se între așteptarea publicului și ceea ce se întâmplă pe scenă. E cazul unora din textele absurde. Există și texte lipsite de situație, în care tensiunea se naște din folosirea contrapunctică a cuvântului în relație directă cu publicul, care devine astfel un pol al tensiunii dramatice.

stihomia – parte a *agonului*, schimb continuu și rapid în care cele două personaje pronunță pe rând un vers, în manieră strânsă versului precedent. Se ajunge astfel la tensiunea care permite derularea intrigii pe mai departe, adesea arătându-se, de fapt, imposibilitatea dialogului și înțelegerii între cei doi adversari. (Cf. Cusset)

strofă/antistrofă – părți cântate și, eventual, dansate-mișcate ale corului. Dacă strofa era intonată spre partea dreaptă a auditoriului, antistrofa, simetrică strofei ca și compoziție și sens, era intonată spre stânga; de aici și denumirea.

T

teatru analitic - în piesa analitică, evenimentele sunt epuizate, noi asistăm la consecințele lor. Ca în *Nora*, *Strigoii* sau *Rosmersholm* ale lui Ibsen, personajele dezvăluie treptat fapte din trecutul lor care le determină acțiunile viitoare. (Wolfgang Kaiser). Schiller este poate primul care numește analiticul în teatru, considerând *Oedip Rege* piesa perfectă din acest punct de vedere, căci evenimentul este consumat ireversibil atunci când intrăm în timpul scenic. Este complementar teatrului sintetic.

teatru experimental (cf Pavis) – Termenul este în concurență cu *teatrul de avangardă*, *teatru-laborator*, *performance*, *teatru de cercetare sau pur și simplu teatru modern* și se opune teatrului tradițional, comercial și burghez care vizează rentabilitatea financiară și se bazează pe rețete artistice dovedite sau chiar teatrului de repertoriu clasic, care nu montează decât piese sau autori deja consacrați. (...) Se consideră că certificatul de naștere al teatrului de regizor a fost crearea *Teatrului liber* al lui Antoine (1887) și al *Téâtre de l'Oeuvre* al lui Lugné-Poe. Acest moment coincide cu instituționalizarea regizorului, iar activitatea regiei este de-acum considerată în întregime ca activitate artistică. Adesea, experimentarea este mai mult decât o remaniere formală – odată cu apogeul naturalismului la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX (Stanislavski, Antoine, de la avangarda anilor '20, în Rusia

(Vakhtangov, Meyerhold, Tairov), pionierii luminii și volumelor scenice (Appia, Craig), novatorii francezi (Artaud, Copeau, Baty, Jouvet), realiștii critici (Piscator, Brecht, Jessner), proiectul **Bauhaus** al lui Moholy-Nagy și Gropius. Era "novatorilor", ca să împrumutăm termenul lui Copeau, nu a sosit decât pe jumătate, fiindcă ei nu au reușit să-și pună de acord teoriile și practica și "au rămas suspendați și uimiți între aspirațiile lor spirituale nesatisfăcute și stăpânirea inutilă a meseriei lor" și, mai ales, au limitat experimentele la tehnică, lăsându-se "deviați și slăbiți de experimentări fără sfârșit, de rafinamente exterioare, de căutări tehnice fără scop" (*L'expérimentation des ouvrages du passé*, 1938: Copeau, 1974)

teatru sintetic - numește tipul de piesă/text de teatru în care acțiunea se dezvoltă în fața ochilor noștri, participăm la revelarea faptelor odată cu personajele. *Peer Gynt* este un exemplu de teatru sintetic, căci acțiunea începe odată cu piesa și se termină când intriga ia sfârșit. Este complementar teatrului analitic.

teatru total – (cf. Pavis) Tip de reprezentare care dorește să folosească toate mijloacele artistice disponibile, pentru a produce un spectacol, apelând la toate simțurile și creând impresia unei totalități și unei bogății de semnificații care subjugă publicul. Toate mijloacele tehnice (ale genurilor care sunt și care vor fi), mai ales mijloacele moderne ale mașinărilor, ale scenelor mobile (amovibile) și ale tehnologiei audiovizuale, sunt la dispoziția acestui teatru. Arhitecții Bauhaus-ului au realizat schița cea mai completă: "Teatrul total trebuie să fie o creație artistică, un ansamblu organic de fascicule de relații între lumină, spațiu, suprafață, mișcare, gând și ființă umană cu toate posibilitățile de variație și combinare a acestor elemente atât de diverse." (Schlemmer citat de Moholy-Nagy, 1925)

tehnici de comunicare epică - tehnici descriptive sau relatând (spre deosebire de cele performative), constând, de exemplu, în dezvoltarea didascaliilor și a textului secundar ca literatură, cum se întâmplă la Cehov sau, uneori, în "kitchen-and-sink" plays ca la Alan Ayckbourne. Este posibilă și introducerea de elemente epice de către personaje dinafara acțiunii, ca la Brecht, Thornton Wilder, sau Roland Schimmelpfennig – formulă prefigurată de cor în tragedia attică. De asemenea, se pot introduce elemente epice de către personaje dinăuntrul acțiunii, respectiv monoloagele tip prolog, ca în *Îmblânzirea scorpiei* sau epilogul lui Prospero din *Furtuna*, corul în accepția lui Aristotel care cerea ca acesta să ia parte la acțiune – corul bacantelor, al bătrânilor tebanî în *Oedip Rege*, etc. Aparteurile sunt de asemenea comentarii epice, și monologul la public, ca Jacques din *Cum vă place*.

text primar (cf. Pfister) - textul care conține dialogul dintre figurile dramatice și care urmează a fi vorbit pe scenă. El are o natură performativă.

text secundar (cf. Pfister) - segmentele verbale care nu sunt articulate pe scenă (de la titlul piesei și numele editorului, până la indicațiile spațio-temporale și cele de interpretare)

tragedie – "imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care, stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi" (Aristotel, *Poetica*) Urmându-l pe Aristotel, Schiller spune că "tragedia ar fi, așadar, imitația poetică a unei succesiuni de fapte și

evenimente (ale unei acțiuni complete) care ne înfățișează pe noi, oamenii, în stare de suferință, cu scopul de a ne trezi compasiunea." (Schiller, *Despre arta tragică*) Chiar dacă etimologic **tragos** + **oedia** = cântecul țapului, aluzie la corul dionisiac al satirilor de unde tradiția spune că vine tragedia, sensul larg este acela de exprimare artistică a sentimentului tragic, în forma literaturii dramatice, în scopul de a genera emoția numită *catharsis*.

V

verbatim - tehnică folosită în teatrul documentar, care presupune realizarea textelor de teatru plecând de la sau reproducând adesea "cuvânt cu cuvânt" mărturii directe înregistrate în stradă sau de la recții și comentarii pe internet. Este o tehnică folosită de Teatr.doc din Rusia, dar și de Anna Deavere Smith sau alți reprezentanți americani ai teatrului documentar (*The Laramie Project* etc)

Verfremdungseffekt – "efect de distanțare" sau de "alienare"; este un termen aparținându-i lui Brecht, definit destul de ambiguu în *Micul Organon pentru Teatru*, prin care B. înțelege neimplicarea totală în actul artistic, nici a actorului, nici a spectatorului. Anti-mimetic, totuși B. înțelege emoția estetică în spiritul aristotelic. El vrea un spectator lucid, un "spectator-estet", cum ar spune Nietzsche. V. este mai degrabă, din perspectiva actorului, acel efect pe care-l consideră și Diderot a fi arta adevărată a interpretului, care ne uimește, dar ne și convinge. Nu trebuie să uităm nici o clipă că pe scenă sunt actori, și nu oameni obișnuiți, nici personajele lor, spune B. Dar acest lucru se referă la capacitatea spectatorului de a distinge actul artistic de realitatea din afara lui și de a simți emoția estetică. V. este, de fapt, un alt termen pentru emoție estetică sau *catharsis*, deși B. nu suprapune niciodată aceste noțiuni. Dar în încercarea lui B. de a-și crea un limbaj estetic propriu, ambiguitatea termenului ne permite să presupunem că el se referă de fapt, cu V., la două perspective diferite asupra aceluiași lucru: spectacolul.

BIBLIOGRAFIE

ARGAN, GIULIO CARLO, 1976, *Walter Gropius și Bauhaus-ul*, București, Editura Meridiane

ARISTOTEL, 1998, *Poetica*, București, Editura IRI

AUSTIN, J.L., *How to Do Things with Words*, second edition, 1975, Harvard University Press Cambridge Massachusetts

BALOTĂ, NICOLAE, 1971, *Lupta cu absurdul*, București, Ed. Univers

BARBA, EUGENIO, 2003, *O canoe de hârtie*, București, Editura UNITEXT

BAUDRILLARD, JEAN, 1996, *Strategiile fatale*, Iași, Polirom

BECKETT, SAMUEL, 1999, *Waiting for Godot*, Black Mask Online

- BECKETT, SAMUEL, 1970, *Așteptându-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum, Editura Univers și Teatrul Național „I.L. Caragiale”
- BERGHAUS, GÜNTHER, 2005, *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, Palgrave& Macmillan
- BEST, STEVEN & KELLNER, DOUGLAS, 1991, *Postmodern Theory, Critical interrogations*, New York, The Guildford Press
- BRECHT, BERTOLD, 1977, *Scrieri despre teatru*, București, Ed. Univers
- BROOK, PETER, 1996, *The Empty Space*, Touchstone, New York
- CONNOR, STEVE, 1999, *Cultura postmodernă*, București, Editura Meridiane
- CRISTEA, MIRCEA, 1996, *Teatrul experimental contemporan*, București, Editura Didactică și Pedagogică
- DÜRRENMATT, FRIEDERICH, 1976, *Writings on Theatre and Drama*, London
- ESSLIN, MARTIN, 2009, *Teatrul absurdului*, UNITEXT
- ESSLIN, MARTIN, 1987, *The Field of Drama*, Methuen Drama
- FISCHER-LICHTE, ERICA, 2008, *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics*, Routledge
- FUCHS, ELINOR, 1996, *The Death of Character, Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- GILMAN, RICHARD, 1999, *The Making of Drama*, Yale University Press, New Haven and London
- INNES, CHRISTOPHER, 2001, *Avant Garde Theatre (1892-1992)*, Routledge, London
- IONESCO, EUGÈNE, 2003, *Teatru I*, București, Humanitas
- KANE, SARAH, 1995, "Blasted", în *Frontline Intelligence 2*, Methuen Drama
- LEHMANN, HANS-THIES, *Postdramatic Theatre*, 2006, Routledge
- LEHMANN, HANS-THIES, *Teatrul postdramatic*, 2009, UNITEXT
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, 1993, *Condiția postmodernă*, București, Editura Babel
- MÜLLER, HEINER, 1984, *Hamlet Machine and Other Texts for the Stage*, Performing Arts Journal Publications

- PAVIS, PATRICE, 1986, *Dictionnaire du theatre*, Messidor, Editions sociales
- PFISTER, MANFRED, 1988, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press
- RAVENHILL, MARK, 1996, *Shopping and F***ing*, Methuen Drama
- SCHECHNER, RICHARD, 2000, *Performance Studies, an introduction*, Routledge, London and New York
- SIERZ, ALEKS, 2000, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Faber&Faber
- STEGEMANN, BERND 2008, Nach der Postdramatik. Warum Theater ohne Drama und Mimesis auf seine stärksten Kräfte verzichtet, *În Theater Heute* nr. 8/2008
- SZONDI, PETER, 1987, *Theory of the Modern Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- ÜBERSFELD, ANNE, 1999, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Insitutul European
- *** Les nouvelles écritures russes, 2010, Maison Antoine Vitez, Domens
- *** MADE IN POLAND, 2008, antologie de teatru polonez contemporan, București, Editura ART
- *** *The Theatre of the Bauhaus – Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar*, 1996, editat de Walter Gropius și Arthur S. Wensinger, Johns Hopkins paperbacks edition