

Miruna Runcan

Fotoliul scepticului spectator

**UNITEXT
2007**

Cuprins

Cuvînt înainte

Partea întâi: Teatrul, dincolo sau dincoace de autonomia esteticului

Teatrul față cu cenzura: Motivații, mecanisme, strategii de apărare și atac
Teatrul și perspectiva anarhetipală
Spectacole pentru artiști, critici, spectatori
Spectatorul coautor și limitele resemnificării
Manierismul în teatrul contemporan
Măștile didacticii. Argumente și perspective pentru o reformare a școlii de teatru
Învățămîntul și cultura: re-forme sau re-structurări?
Teatrul dincolo de autonomia esteticului

Partea a doua: Spectacole pentru artiști, pentru critici sau pentru spectatori?

Rîsul lui Dabija
Plecînd de la Gaițele. Note de lectură
Înainte de desprimăvărare...așteptăm păsările
Richard III Remix
Hamlet in progress
Bloody Mary & trotil Nenea Iancu
Avantajele concentrării subversive
Cortine succesive
Miserere
A treia verigă a lanțului
Cabinetul doctorului...Faust
Ecrane care re-prezintă, ecrane care scanează
Teatre maghiare înainte de dezgheț
Independent la Cluj?...Imposibil!
Simultan, la Cluj
E vital să îți găsești un spațiu

Partea întâi: Teatrul dincolo și dincoace de autonomia esteticului

Teatrul față cu cenzura

Motivații, mecanisme, strategii de atac și apărare

Un pic de antropologie: de la transferul experiența la distanțarea reprezentativă și intenția propagandistică

Nu cred că cineva ar putea plasa o dată precisă a apariției cenzurii în teatru. Pot invectivele caricaturale ale lui Aristofan la adresa lui Euripide sau Socrate să fie interpretate ca o formă de cenzură din partea vulgului? Sau sunt ele eco-ul discuțiilor de culise dintre aristocrați, ori un fel de comandă expresă din partea grupurilor interesate să anihileze (în cele din urmă chiar fizic) influența unor opinii și atitudini inconvenabile? E cert că *Republica* lui Platon introduce cenzura cea mai drastică (nu numai în materie de teatru, firește) pe ușa din față. Dar e dificil să credem că astfel am aflat și data de naștere a cenzurii. Mult mai devreme, Eschil însuși avusese ceva greutate, cu tot enormul său (aproape neegalat) box office. Și, fără nici o intervenție dovedită a împăratului filozof, nici Aristofan însuși n-a scăpat de scărmanală.

Or, noi ne referim la zorii teatrului cu ochii pe greci doar din trista noastră ignoranță istorică. Habar n-avem cum au stat lucrurile pe alte meleaguri, câtă vreme, să zicem, primele noastre date despre teatrul chinez vin abia după anul o mie, cu toate că el, teatrul, pare să fi existat deja cu secole bune înainte. Oricum, teatrul chinez clasic păstrează amintirea unor momente de cenzură dintre cele mai atroce, și asta pe la 1200. Intregul orient cunoaște nu doar teatru "ritual" (concept la care vom reveni imediat) ci și teatru laic, menit divertismentului popular, iar reprezentări grafice și plastice asupra sa putem găsi pretutindeni, chiar dacă texte scrise nu avem decât din epoci relativ recente.

Primul lucru pe care, cu teamă dar și cu destulă siguranță, îl putem afirma deja este acela că cenzura nu e –așa cum prea adesea se afirmă– apanajul totalitarismelor. Adică nu e un fenomen care să țină cu exclusivitate de un dictat discreționar cu întemeiere teologică, filozofică ori ideologică. Cenzura e, mai-nainte de toate, *un consens comunicațional care are în vedere portretul robot, imaginar firește, al destinatarului*, al publicului sau audienței, cum vreți să-i spunem. Acest consens comunicațional se stabilește între cei care administrează și difuzează puterea, și se referă la *obturarea –în anumite proporții și conform anumitor reguli– a schimbului liber de mesaje între emițătorii delegați de comunitate și destinatarii lor*. Mi se pare că, oricât de încăpățânați și entuziaști partizani ai democrației am fi, ar fi o minciună sfruntată să nu recunoaștem că nu numai puterile discreționare uzează de acest consens, ci și cele democratic delegate. Dacă e adevărat (și desigur, pare mai degrabă o convenție a culturii scrise) că democrația s-a născut în Grecia, atunci, printr-o convenție similară, putem admite că și cenzura teatrală și-a pus aici cele dintâi mărci

palpabile. Ceea ce nu-i nici pe departe o demonstrație a tezei de mai sus, ci doar o exemplificare a ei.

Cred că lucrurile ar trebui privite însă cu o oarecare detașare istorică, atâta vreme cât ceea ce ne interesează cu adevărat pe noi azi nu e –cred eu – să stabilim în ce circumstanțe precise, spațio-temporale, a apărut cenzura în teatru, ci care ar fi motivațiile adânci ale apariției ei în lăuntrul comunităților omenești care admit și produc comunicare teatrală.

Conceptul cel mai sensibil în această privință este acela, atât de des folosit în secolul care tocmai a trecut, de "*teatru ritual*". Cred că, în pofida tuturor bunelor intenții și pulsionilor romantice, toate acele tipuri de manifestări "artistice" pe care antropologii și esteticienii sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX le-au catalogat drept teatru cu funcție rituală nu au, în fond, nici o legătură de substanță cu teatrul. Cum am mai argumentat și în altă parte,¹ teatrul ca atare, și în cultura europeană veche și în alte culturi unde există sau a existat, nu a luat ființă decât printr-o ruptură netă față de sacru, și ca atare față de ritual. Din tensiunea de după ruptura cu ritualul nu a rămas decât ambianța ceremonială, retorica unor comportamente sociale, și raportul –mai mult sau mai puțin intercooperant- dintre reprezentare (și reprezentatori) și comunitatea reunită în postura de audiență (publicuri).

Desigur, orice ritual asumat de o comunitate umană are o anume dramaturgie, conținând simultan o structură narativă și o investiție actanțială la nivel verbal și gestual, mai strictă sau mai disponibilă în raport cu improvizația. Desigur, putem vorbi, printr-un soi de transfer metaforic, de scenariul unei liturghii sau al unei ședințe șamanice. Firește că orice ritual are nevoie de o anume punere în scenă, de un decor fix sau mobil, de o "interpretare" retorică, gestuală și muzicală menită să intensifice dramaturgia și să creeze în oficiant transa, iar în destinatar senzația complexă, emoțional-cognitivă, de asumare, de coparticipare autentică.

Numai că aceste similitudini structurale cu teatrul ale "obiectului" observațiilor și investigațiilor noastre de cercetători ai ritualului suferă de un defect funciar. În raport cu destinatarul adevărat, care nu e în nici un caz cercetătorul, ritualul e o întâlnire cu sacrul: una mediată de oficiant/oficianți, desigur, dar nu mai puțin adevărată, incontestabilă, profundă și instantanee. Întreaga comunitate tungusă se primenește cu săptămâni înainte de ceremoniile anuale ale renului sacru, să zicem; și participă la construirea, în prealabil, a decorului. Iar șamanul are sarcina de a indica poziția precisă a elementelor de recuzită, care sunt, fiecare în parte, investite cu siprit (cu funcție) și intră astfel în jocul sacralizării. Funcțiile lor sunt nu doar simbolice, ci și vii, efectele lor asupra șamanului, ca și asupra oricărui dintre participanții la ritual, sunt imprevizibile și fără temen de grație.

Suspiciunea cochetă (la rândul ei livrescă) cum că Platon ar fi fost un inițiat eleusinic, de exemplu, e dintre cele mai puțin probabile, tocmai în raport cu analiza directă a textelor sale. Ea a plecat de la pseudomitul "vârstelor" și de la "poemul" peșterii, organizat asemănător unui mister. Dar, în raport cu preferințele și recomandările "artistice" ale maestrului (cu muzicile sale eroice de fanfară și legendele sale spartaniforme, îndemnându-i pe tineri la sacrificiu de sine și moralitate ascetică), pseudomitul se dovedește o alegorie mai degrabă stângace, iar revelația "misterului" peșterii mai degrabă o vulgarizare intelectuală a unor ritualuri povestite la mâna a doua sau a treia.

Ce au toate astea cu cenzura ? Mai întâi de toate, e de subliniat că în chestiuni de ritualistică nu ne vom întâlni cu cenzura. Modificările și interdicțiile nu pot apărea decât fie în situațiile în care instituțiile sacre se hipercentralizează pentru că acoperă

1 Vezi *Larii și penajii*, în Miruna Runcan, **Modelul teatral românesc**, București, Unitext, 2000

supracomunități (regiuni vaste, state nou create, imperii: administrația difuzând structurile religioase oficiale și interzicând ori sufocând ideologic cultele locale); fie în acelea în care oficiantul/oficiantii intră, dintr-un motiv sau altul, palpabil, demonstrabil la nivelul logicii interne a imaginarului colectiv, în conflict cu comunitatea în ansamblul ei.

Actul ritual este un act de *transfer experiențial*, el mediază simbolic dar și efectiv între divinitate/divinități și comunitate. Reprezentarea mitului, dramaturgia etc. nu sunt decât vehicule și nimic mai mult, în demersul reântâlnirii reglatoare și autentice cu divinul. Decorul și instrumentele au ambivalența neștirbită a obiectului real (tobă, blană de animal, crengi de copac, măști, figurine, apă de izvor etc.) și a obiectului emanator de energie vie, sacră.

Or, în condiții de comunicare și existență normale, cenzura nu poate să apară în materie de ritual decât dacă intervine o suspiciune majoră, împărtășită de ansamblul comunității, în legătură cu buna și completa eficacitate a transferului. Și, chiar și aici, e greu de imaginat că cineva, fie puterea prin șefii administrativi, fie ea prin forța comunității înseși, poate cenzura actul ritualic. Un șaman sau un preot pot fi înlăturați, exilați, uciși, etc.; un ritual nu poate fi interzis, sau fragmentat în mod efectiv, câtă vreme el e investit de către întreaga comunitate cu sarcina de a ordona dezordinea. E necesară o intervenție exterioară și în forță (o altă populație care cucerește, ori presiunea intercomunitară în cazul circulației libere și accelerate între comunități diverse), spre a se aduce modificări de substanță și de formă asupra unui ritual cu funcții identitare și structură dramatică înrădăcinate.

Cât despre teatru și teatralitate, aici lucrurile sunt complet diferite, dacă nu chiar opuse. Teatrul există ca atare doar în măsura în care s-a desprins complet și definitiv de investiția sa de *transfer existențial efectiv în raport cu sacrul*. Întregul său sistem de funcționare se bazează pe această ruptură și se hrănește, într-o oarecare măsură, din ea. Teatrul nu e obligatoriu în raport cu comunitatea, el e o *comunicare fără imperativul comuniunii*. Iată un lucru care îi conferă, simultan, și demnitatea sa libertară în raport cu persoana, dar și suspiciunea de simulacru în raport cu comunitatea. De aici și “îndrăcirea” sa funciară, despre care vorbea Alexandru Dabija² și la care m-am referit mai pe larg într-un studiu anterior³.

Teatrul se naște, deci, ca o mutație brutală de la *transferul experiențial* al individului și comunității în raport cu sacrul, efectuat prin ritual, la *investiția de exemplaritate* efectuată prin reprezentare. Cele două tipuri de experiență sunt asemănătoare, pot coexista, se pot refuza una pe cealaltă, în nici un caz nu sunt echivalente. Nu e, din această perspectivă, deloc de mirare că, pentru destule tipuri de culturi, teatrul, chiar tolerat, e considerat impur, periculos, damnat. Alte culturi pur și simplu îl desfid, îl consideră manifestare diabolică și-l interzic. O maimuțărare a *Întrupării* prin reprezentare, prin simulare, difuzând identitatea separată de sacru dar și identicul, care e dușmanul simultan atât al comunității cât și al sacrului⁴.

Teatrul e comunicare tocmai în condiția sa cu temei laic, iar destinatarul mesajului său, în întreaga sa sincretică alcătuire, este o ființă (individuală și/sau colectivă) care își asumă condiția *securizată* de participant la posibil, nu la adevărat. La exemplar, nu la inevitabil. Când zeița, răzbnătoare sau pacifică, pogora “cu hârzobul din cer” (românescul atât de plastic pentru “*deus ex machina*”, complet golit

² Vezi *Chestionarul Dabija*, în Miruna Runcan și C.C.Buricea-Mlinarcic, **Cinci divane ad hoc**, București, Unitext, 1994

³ Vezi în acest sens *Simulanții, simulacrele, teatrul*, în Miruna Runcan, **Modelul teatral românesc**

⁴ Vezi în acest sens discuțiile referitoare la *multiplicare și criză sacrificială* în René Girard, **Cele ascunse de la întemeierea lumii**, București, Nemira, 1999

în uz, astăzi, de încărcătura sa semnificativă autentică), spectatorul atenian se cutremura de spaimă și deliciu, imaginarul său își excita violent plăcerea identificării cu soarta crudă a eroului. Dar nici o clipă el, spectatorul, nu avea naivitatea de a crede că actorul e zeita însăși. Logica lui “ca și cum” e, în fond, și o prelungire dar și o negație a logicii lui “trebuie”: pentru aceasta din urmă, individual dar și colectiv, masca șamanică îl anihilează pe șaman ca persoană fizică, pentru a-l lăsa locuit de spiritul care l-a luat în stăpânire. Spiritul e acolo, în mască, a fost invocat și, cu toată spaima pe care și-o provoacă, știi că a venit. Teatrul nu maimuțărește ci, într-un fel, amână indefinit întâlnirea cu sacrul, în timp ce, de ambele părți ale scenei, atât pentru reprezentare cât și pentru audiență, comunicarea teatrală se nutrește - și nu e posibilă decât cu- nostalgia sacrului.

Or, acestea fiind zise, câtă vreme comunicarea teatrală e una facultativă și provocatoare de bucurii ori spaime securizate, suspiciunea asupra-i e mereu întemeiată. Oare cele spuse sau reprezentate scenic nu contrazic ordinea religioasă admisă ? Oare nu-i ofensează pe zei (ulterior pe Dumnezeu) ? Oare cele reprezentate, care se joacă atât de lesne cu afectele și ideile noastre, individuale și de grup, sunt în acord cu normele comunitare, ori le contrazic? De aici și regulile aristotelice care - mult mai blânde și mai liberale decât interdicțiile nete ale lui Platon-, tind să normeze nu doar “frumosul teatral” ca atare, ci chiar să ofere un substitut moral pentru transa extatică, acum secularizată: catharsisul.

De aici mai departe, jocul permis-intezis poate începe, câtă vreme nu vom avea niciodată un acord deplin asupra naturii și structurii “reprezentării”. Fiindcă ea e acum, și la nivelul emisiei și la acela al interpretării de către destinatar, liberă și libertară, ambiguă, neinvestită cu asumarea de adevăr incontestabil și de neocolit. Ritualul nu era securizat, era profund primejdios; în el putea interveni orice soi de efect direct al divinului, benefic sau malefic; în schimb, participantul nu era chinuit de dubii cu privire la legitimitatea unei reprezentări sau alteia. Pe când aici, când efectele sunt desacralizate, ele ating convingerile și comportamentele; care sunt măsurabile în bune și rele, în adecvate și inadecvate, în sănătoase și nesănătoase în raport cu tradițiile comunitare și cu instituțiile de putere și/sau religioase, cu normele familiale ș.a.m.d.

Teatrul este, deci, chiar înainte de a fi o artă cu adevărat populară, simultan generator de propagandă și trișând critic față de aceasta, ca atare disponibil și mereu supus cenzurii.

Logodna eternă dintre propagandă și cenzură. Mecanisme de supraveghere textuală

Nu e o mare noutate să afirmi că relația dintre propagandă și cenzură e una biunivocă. În fond, și mărunțul nostru exemplu referitor la artele îngăduite în lumea exemplar-utopică a lui Platon nu face decât să fixeze această dependență și să pună involuntar în evidență mecanismul ei. S-a insistat foarte mult, în timp, asupra faptului că, în exercitarea cenzurii, perspectiva puterii asupra destinatarului de discurs, mai ales în cazul discursurilor cu valoare de reprezentare asumată cum este cel oferit de produsele artelor clasice, este una infantilizantă. Deținătorul/deținătorii puterii, care e în mod necesar și un ordonator, un dirigitor al drepturilor și răspunderilor sociale, în dorința sa firească de conservare a structurilor stabile, își imaginează propria sa/lor relație cu subiecții exercițiului puterii nu numai ca pe o relație de subordonare. Ci și ca pe una didactică, împărtășindu-le ceea ce e bine să știe, încurajând ceea ce e

oportun să-i bucure și, în consecință firească, automată, oprind acele discursuri și mesaje pe care le consideră provocatoare de dezordine mentală și socială. Publicurile nu ar putea înțelege sau, asemenea imaturilor, ar înțelege deviat, pervertindu-și dezvoltarea “normală”.

Nu vreau să pretind acum că o asemenea poziționare a puterii, pe un mecanism simplu de tip parental, e incorectă; ci doar că, și teatrul european ne-o dovedește adesea, ea se aplică cantitativ și calitativ cu mai mare acuitate în acele tipuri de culturi structurate pe un sistem de simbolizare foarte strict, cu codificări sociale și religioase complexe și precise, fixate în perioade îndelungate; potrivindu-se mult mai diferențiat și mai subtil dinamicii de evoluție a culturii de tip iudeo-creștin, în care imaginarul e mereu – încă de la începuturi- prins în jocul dialectic de negociere a condiției individuale în raport cu condiția comunitară. Într-o lume în care, pe suprafața a două milenii, salvarea (religioasă și socială) e funciarmente și în mod explicit una personală, mecanismele de discurs ale puterii în raport cu cele ale subiecților exercițiului puterii sunt mereu redefinite și reorientate, din pricina unei mereu sporite rezistențe în fața “logicii deontice”, în fața codificărilor lui “trebuie”. E, de altfel, și motivul pentru care numai civilizația noastră, din rațiuni culturale intrinseci, are o asemenea consecvență obsesie în raport cu cenzura, și a reușit să secreteze asemenea anticorpi în raport cu propaganda.

Numai că, în teatrul european, logica lui *permis vs interzis* are, la rândul ei, o dinamică diferită de cea a comunicării prin discurs strict politic ori ideologic, dar profund diferită și de cea a “discursului ideilor generale”, filozofice ori științifice. Ea depinde de și se pune în funcțiune în raport cu structuri de reprezentare sociale și personale compacte, ample, angajând pe de-o parte stereotipii (în limbaj clasic tipologii) destul de precise, de eroi și situații. Iar pe de altă parte angajând structuri de verosimilitate ale cotidianului care funcționează ca traducători pentru exemplar. Eroul dilematic, o invenție a modernității revendicată de romantici și creind tradiție de la ei încoace, se asimilează în logica receptării teatrale numai în momentul și doar în măsura în care miza pe individualizarea acută a sistemelor de viață urbană a reușit să creeze, la nivelul mentalităților, fâgaș pentru iluzia schizoidă a salvării printr-o aparentă oglindire. “Eroul e cel cu care mă identific ca aspirație exemplară” se înlocuiește cu “Eroul e cel cu care mă identific pentru că mi se aseamănă situațional”. E și motivul pentru care numai foarte târziu, și doar în situații speciale, publicurile teatrale valorizează negativ cenzura. În lumea spectacolului de orice fel, piața cererii e cea mai drastică formă de cenzură.

De exemplu... Dacă urmărim cu atenție momentele de puternic reviriment postrenascentist/ baroc al reprezentației teatrale, vom observa că, în toate centrele europene de mare productivitate (Anglia elisabetană, Franța lui Ludovic al XIV-lea, Italia – și mai ales Veneția- preiluministă, Spania în secolul său “de aur”), divertismentul burghez care e teatrul e asumat aproape frenetic de înalta aristocrație. Și asta nu numai pentru că, în mod natural, noile coordonate ale “cultivării” aristocratice ajung să se logodească temporar cu o anume parte a sistemelor de reprezentare comunitare, care își găsesc expresia în teatru. Ci și, într-o măsură suficient de simptomatică, pentru că tocmai caracterul popular și receptarea aparent masificată a spectacolului teatral sunt percepute de aristocrații (iar de unii suverani în mod aproape nemijlocit) drept mecanisme educaționale, mai brutal spus propagandistice. E și motivul pentru care, de mai bine de patru sute de ani încoace, mitul burghez de legitimare a teatralității prin educație (“teatrul e o școală”, spunem noi, de la Văcărescu încoace) nu încetează, exasperant, să-și facă simțită prezența.

E suficient să privim cu atenție texte dintre cele mai populare, bine primite și curat asumate de comanditarii lor: ciclul istoric-național al lui Shakespeare, militând, adesea prin siluirea brutală a datelor istorice concrete, pentru un anume eroism justițiar și punând lumina bună personajele legate prin sânge sau prin alinațe cu regina, spre a le mătura cu cruzime, în portrete de neuitat, pe cele inconvenabile. Micii nobili păcătoși și “burghezii gentilomi” *avant la lettre*, de ale căror galimatii pompoase sunt pline comediile și chiar dramele cele mai complexe: și care avertizează prin ridicol asupra pericolului transgresiunii sociale. Ba chiar rețetele de bună căsătorie, atât de insistent și (psihanalitic) subtil puse în pagină, unele chiar comandate cu țintă clară, spre a corecta deviațiile de comportament sexual normat ale unei curți din ce în ce mai puțin dispuse să ia în serios conveniențele stricte, tradiționale...

E exagerat, oare, să privim toate aceste elemente ca pe niște vectori propagandistici ? Poate că da, atâta vreme cât nu avem suficiente mărturii asupra unor comenzi ferme și de durată, programatice. Și totuși, privind lucrurile cu ochi comparatistic, trebuie să recunoaștem din proprie experiență că, cel puțin în câmpul expresiei teatrale, “comanda pieței” și “comanda propagandistică” se aliază mult mai ușor și mult mai stabil decât, să zicem, în câmp filozofic sau chiar în cel al poeziei lirice...Și asta, în primul rând, pentru că aici interpretarea reactivă a destinatarului e una spontană, accelerată major de empatia percepției directe și de actul de receptare colectiv.

Și atunci, recunoscând cu curaj faptul că teatrul e un tip de comunicare artistică profund supus cerințelor egalizatoare ale receptării colective, și prin asta nu numai modelor, cum bine zice Brook⁵, ci și ideologizărilor și propagandei de orice fel, cum de intervine cenzura, și de ce atât de vizibil? Răspunsul nu e nici unul univoc, nici unul definitiv. Explicațiile de natură socio-politică se combină foarte rafinat cu cele care privesc nemijlocit construcțiile psihocognitive ale imaginarului.

Dacă e să privim cazurile celebre ale teatrului clasic, trebuie să citim în marile “scandaluri” de cenzură teatrală ale barocului pe de-o parte semnalele simptomatice ale unei crize sociale și morale, manifeste sau în stare potențială (cum e, să zicem, situația lui *Tartuffe*); dar, pe de altă parte, trebuie să recunoaștem și o anume disfuncționalitate între discursul scenic și așteptările de reprezentare ale publicurilor, care sunt din start diferențiate: cele ale aristocrației (deloc dispusă să se lase scuturată metafizic de *Dom Juan*, sau scărmanată moral de *Mizantropul*), și cele ale burgheziei care contemplă și aspiră la schimbarea sa de condiție (pentru care, în fond, *Dom Juan* e mai degrabă o poveste cu strigoi, iar *Mizantropul* un fel de *Dallas* cu exces de tirade academice).

E, aici, un mecanism de conveniență destul de suspectă, și care trebuie să ne dea de gândit: la urma urmelor, reprezentarea teatrală a fost, în toate momentele sale de maximă înflorire burgheză, (și sper că se înțelege că folosesc termenul în sensul lui sociologic-urban, nu în cel marxist), echivalent în funcții cu televiziunea de azi: spațiu de distracție preferat, dar și de dezbatere publică securizată. Cenzurarea “scandaloasă”, de către putere (fie ea religioasă, seculară, sau ambele) a unor texte dramatice prin interdicția de reprezentare (și uneori chiar de publicare) se petrece de cele mai multe ori, până în zorii secolului al XIX-lea, cu acordul tacit al publicului “popular”.

Mai mult decât atât. Ar fi cazul să privim cu destulă suspiciune chiar dezbaterile academice de tip critic în materie de teatru: fiindcă, sub normativele lor

⁵ Vezi Peter Brook, **Spațiul gol**, București, Unitext, 1998

stilistic-constructive, (cum să-i concurăm și să-i depășim pe “grecii cei antici”, vorba poetului, cum să-i respectăm pe cei care cunosc și aplică regulile aristoteliene, cum să preferăm tragedia comediei, care e un gen vădit inferior, etc.) mecanismul de nefraturat propagandă-cenzură ne apare adesea cu destulă claritate. Iar, în această privință, clasicismul francez oferă exemple dintre cele mai transparente. Din păcate spațiul nu-mi îngăduie aici să dezvolt ideea, dar voi reveni curând asupra rolului propagandistic-cenzorial al criticii în rândurile de mai jos.

Strategii de atac direct și de atac prin învăluire ale cenzorului. Rolul criticii în actele de cenzură teatrală

Fără pretenția de a acoperi aici diversitatea, greu de cuprins, a strategiilor utilizate de cenzori în raport cu actul teatral, voi încerca, cu riscul de a produce un soi de ruptură aparentă față de capitolele anterioare, să schițez o tipologie minimală, exemplificând-o, atunci când memoria mă ajută. Cum bine știm, încă din secolul al XVII-lea, primele forme de cenzură instituționalizată laică (concurând-o și înlocuind-o în forță pe cea religioasă) își fac apariția. Cum lucrează ele ?

Cea dintâi și cea mai cunoscută, fiindcă e directă și netă, e *interdicția de reprezentare* (și *publicare* când e cazul) a unui text în ansamblul său. Firește, motivațiile declarate ale puterii pot fi multiple, de la lezarea valorilor religios-morale ale ansamblului comunității, la atingerea adusă ordinii sociale sau intereselor de grup. Ideologiile își spun cuvântul din ce în ce mai ferm în secolul XIX și în cel de curând încheiat, în care dictatul instituțional se căsătorește frenetic cu serbările populare. Vraful de cărți puse pe foc în piața publică și piese interzise în stadiul de manuscris, de volum publicat, de pre-reprezentare, liste cu autori interziși, biblioteci cu rafturi golite și cu depozite strict supravegheate, toate acestea ne sunt bine cunoscute, și – oricâtă oroare ne-ar crea, au devenit deja imagini banalizate. Organismele de cenzură își trăiesc acum momentul de glorie instituțională, iar în teatru (cel puțin în cel românesc, dar nici pe alături lucrurile nu sunt net diferite) rezistența fățișă și de durată, opoziția asumată sau samizdatul nu sunt nici pe departe atât de frecvente ca în literatura non-dramatică.

Cu cât lucrurile se îndreaptă către totalitarismul contemporan, cu atât sistemele de cenzură se profesionalizează și se amplifică. Treptat cenzura e efectuată de “specialiști”, unii dintre ei improvizați și găunoși, alții intelectuali subțiri, care o practică din convingere sau din oportunism, capabili să argumenteze înainte de-a tăia în carne vie, cu motivații dintre cele mai complexe, ideologice și stilistice totodată. Acum, mai precis de la nazism încolo, cu o exuberantă și bizantină dezvoltare în comunism, ne vom întâlni mult mai frecvent cu *cenzura în text*. Asta înseamnă că textul, ca dat definitiv, de autor, se “lucrează”, fie de bună voie, cu cenzorul alături (fie el un funcționar propriu-zis, al instituției abilitate, fie el un redactor, ori un producător delegat). Sau, dacă apariția textului dramatic e una suficient de rapidă pentru ca timpii de prelucrare cenzorială să fi fost săriți, asupra lui se operează tăieturi directe, în faza finală, a avanpremierelor “vizionare”.

De cele mai multe ori, tăieturile (uneori scene întregi, alteori doar replici), au caracter de dictat; ori/ori, ori ești de acord cu tăietura, ori îți asumi oprirea spectacolului și, implicit, trecerea pe lista suspectilor ori recalcitrantilor. Slabe șanse să mai ai, ca autor dramatic, vreo solicitare, dacă te revolți. În plus, sistemul centralizat de achiziții ale textelor dramatice (prin organisme de tipul direcției teatrelor din ministerele culturii, sau artelor, după caz, ori de tipul fondurilor literare

ale “uniunii de creație”) face ca supravegherea conformității textului cu linia propagandistică să fie, simultan, și o chestiune cu repercusiuni economice: un text nonconform, sau semnalat ca “nelucrat” de către cenzori e unul imposibil de achiziționat.

Dar nu e sănătos să ne facem iluzii: și azi rescrierile succesive, cu privirea editorului și/sau producătorului peste umăr, în democrațiile cele mai consecvente, conțin adesea intenții cenzoriale dintre cele mai insidioase. Pe de-o parte presiunile politicului sunt însă acolo mai puțin evidente, pe de altă parte “colaborarea” persuazivă a cenzorului, care nu se consideră cenzor ci specialist sau om de afaceri, e mult mai subtilă, mai rafinată. Dar, una peste alta, cenzura există și azi: trebuie să ști s-o recunoști, fiindcă e mai vicleană, și să ai forța să te iei cu ea de piept. Aici e și avantajul, că poate fi înfrântă fățiș și nici nu te pune nimeni pe lista neagră...

În totalitarism nu sunt cenzurați numai dramaturgii vii, și nici doar operele nou apărute. Sunt susceptibile de *cenzură în text* toate tipurile de piese de teatru, cu osebire însă cele mai apropiate în timp (de aici și esopismul mereu mai stratificat al utilizării textelor clasice, în speranța că Shakespeare nu poate fi cenzurat, dar poate fi făcut în schimb să vorbească în numele contemporaneității). Cu titlu de exemplu comic-grotesc, îmi amintesc de o reprezentare nevinovată a *Jocului de-a vacanța*, într-o perioadă tensionată a teatrului din Brașov, începutul anilor ‘80.

De vreun an eram bombardat psihic de prezența, în calitate de cenzor șef local (secretar județean cu propaganda) a ulterior celebrului tovarăș Dulea: persoană altminteri cu morgă de intelectual subțire, vorbind două limbi și mare amator de “artă contemporană”. Nu rata nici o viziune, încercuit de un amplu cor de “specialiști” din aparatul local. Tocmai se războise luni întregi cu o înscenare periculoasă din dramaturgia de ultimă oră, la care voi reveni ulterior. În cazul *Jocului de-a vacanța*, reverie mai degrabă romanțioasă și fără nici o primejdie ideologică, cui să-i vină în cap să taie ceva? Și totuși...

Și totuși, spre a-și dovedi zelul, șefa Comitetului de cultură (până atunci o biată învățătoare ajunsă în post mare, cu comportament de bunicuță-gospodină, deloc pusă pe cenzură) propune îngrijorată tăierea unei replici din actul II: Maiorul se plânge că nu mai poate asculta radioul, că e rupt de lume, că, în fine, “*Poate-a căzut guvernul!*” Ordinul cade scurt: se scoate! “Bine, dar asta e o piesă interbelică”, se jeluie regizorul, “la noi nu poate cădea guvernul!” “Lăsați, știm noi, e mai bine să nu se interpreteze!” răspunde ferm blânda culturnică, sufocată de emoția datoriei împlinite.

Treptat, în ultimele decenii ale comunismului, odată cu mutația profundă de accent dinspre text spre regie, strategiile de discurs ale punerii în scenă crează, cum bine se știe, un text îmbogățit, structurat pe nivele multiple de interpretare; și, din pricina asta, mult mai dificil de supravegheat în ansamblul de semnificații degajate. E momentul apariției unei reacții naturale de răspuns din partea cenzorilor, și astfel se dezvoltă *cenzura regiei* și chiar cea a *scenografiei*. Obiecul scenic, dincolo de calitățile sale funcționale directe, are o puternică încărcătură simbolică, imaginea de ansamblu sau o porțiune din ea pot fi încărcate cu conotații multiple, dintre care unele capabile să contrazică textul literar, sau să îl proiecteze într-o dimensiune hermeneutică, mai mult sau mai puțin vizibilă, dar total nebănuită până atunci.

Trebuie s-o recunoaștem, sarcina cenzorilor de după anii șaptezeci s-a îngreunat simțitor, și adesea multe mesaje subversive (ori doar resimțite ca atare) ne-au făcut să fraternizăm, de-o parte și de alta a oglindei scenei, “împotriva lor” (a regimului, firește). E, în fond, în bună măsură, o splendidă iluzie a ambilor participanți la comunicarea teatrală, aceea de a cădea convențional de acord asupra

unor semnificații mascate, și a-și produce pe această cale un soi de catharsis jurstificativ, simulând opoziția. Funcția aceasta eliberatoare are o întemeiere preponderent morală, și ea trebuie, în viitor, bine analizată atât în linie pur comunicațională cât și psihologică.

De data asta, în chestiuni de scenografie și regie, ochiul cenzorului și puterea sa de interpretare trebuiau să fie foarte ascuțite. Și, mai ales, să știe să pună în balanță propriile mecanisme ale imaginarului, “presupunând” și anticipând nu doar reacțiile potențiale ale publicurilor, ci și (funcționari cu alți funcționari drept șefi), reacțiile “autorităților de partid și de stat” superioare.

Or, uneori puteai avea șansa să întâlnești, în comisia de vizionare, un șir compact de ignoranți lipsiți de imaginație. Și te bucurai că i-ai păcălit. Alteori, unul mai simpatic, sau mai dornic de mici amiciții cu artiștii, îți făcea subtil cu ochiul că, vezi Doamne, pe el nu l-ai păcălit, dar fraierii ăilalți n-au priceput și merge și-așa... Cel mai rău era, însă, când haita venea gata speriată: când cineva trădase, pusese gaz pe foc, sau “informase” că se pregătește o lovitură. Atunci, toți tâmpiții aceia, alminteri incapabili să citească mai mult decât meniul de restaurant, se aruncau furioși să interpreteze subtilități, se întreceau, ca la ogarii după coada de iepure, să găsească dinamita pitită în imagini, gesturi, comentarii muzicale, obiecte scenice. Și se puneau pe execuții.

Au făcut legendă, în această privință, destule spectacole, începând cu marea cădere sub cuțit nu doar a *Revizorului* lui Gogol, pus de Ciulei la Bulandra, ci și a întregii echipe manageriale a teatrului. În privința asta vechimea, calitatea și sensurile literare ale textului devin de-a dreptul indiferente. Spectacolele în ansamblul sunt lor calul de bătaie, punerea în scenă e cuiul lui Pepelea, fie că-i vorba de vreun Ionescu, de vreun Shakespeare, de vreun Mazilu, de Erdman ori de Genet, sau de - mereu cenzuratul, de o sută cincizeci de ani- Suhovo-Kobîlin.

Textele românești se înlănțuie aici, uneori fără nici o vină, (fiindcă numai regia le-a scos înaintea cuțitului de măcelar) într-o dezordine istorică și valorică amețitoare. În devălmășie, sunt cezurate spăimatic o grămadă de spectacole după Caragiale, după Camil Petrescu, dar și după Băieșu (de înțeles), dar și după Sorescu (greu, foarte greu ieșite unele la rampă), dar și după (cine s-ar fi gândit!?) Tudor Popescu, comediograf lucrând ani de zile la *Era socialistă*. Cel mai amuzant azi, - și mai dificil de explicat celor care nu au trăit acele vremuri- e că unele dintre cele mai mari scandaluri de cenzură regizorală au apărut la câteva texte de D.R.Popescu (*Balconul*, *Acești îngeri triști* în anii ‘70, *Omul de cenușă* și, mai ales, *Mormântul călărețului avar* în deceniul următor) și unul al lui...Paul Anghel (*Regele desculț*, piesă de comandă din seria dedicată lui Burebista: vă mai amintiți, “2050 de ani de unitate națională”, etc. Pus de...-hai că acum se explică ceva- Mircea Daneliuc la Bulandra și niciodată ieșit la public). Or, știm bine, ambii autori aparțineau vârfului ierarhiei de partid, cel dintâi redactor șef de reviste culturale și președinte al Uniunii scriitorilor, cel de-al doilea eminență cenușie a naționalismului protocronist din curtea comitetului central. Bine, bine, dar tot niște artiști, suspecti în cele din urmă: ba chiar unii “rău interpretați” de regizorii care i-au pus în scenă.

Or, aici, o atenție foarte specială trebuie acordată criticii. Mult mai prezentă și oarecum mai bine orchestrată decât astăzi, critica teatrală – altminteri una aproape exclusiv de întâmpinare la noi – a avut și ea ceva de spus în raport cu cenzura, mai ales cu cea de regie și scenografie, și mai ales după declinul proletcultismului. Cum bine se știe, conclavul criticilor de teatru a fost și este unul restrâns și destul de pestriț. După o mișcare aparent spontană de profesionalizare relativă, petrecută în ultima parte a anilor ‘50, și care consolidează, prin dezbatere publică, bazele modernității

“teatralizante” în spațiul românesc, critica de teatru devine relativ solidară cu lumea producătorilor de spectacol, chiar dacă discursurile evaluatoare emane de ea rămân, cu câteva excepții notabile, mai degrabă trăiriste și superficiale.

Însă această solidarizare, fie ea și de gust, e doar una aparentă. (Problemei i s-au dedicat deja câteva studii, dar o cercetare istorică, politologică și de mentalități ar trebui odată și odată începută temeinic, și mai ales dusă până la capăt. De către cine, oare?) Criticul de întâmpinare viețuiește, de cele mai multe ori, ca ziarist angajat al unei publicații. Toate publicațiile sunt controlate (fie de la centru, cum e cazul ziarelor mari în ultimele două decenii de comunism, fie de organisme locale de propagandă). Or, chiar dincolo de contorsionatele conflicte de putere din rândul minusculului conclav al criticilor de teatru, ziartistul e silit, la greu, să execute neclintit directivele angajatorului său: care e, în cele din urmă, partidul. Chiar dacă situațiile de înfierare, dirijată și sistematică, din proletcultism, nu par să se mai repete vizibil după anii '65, și deci sunt puține cazuri de campanie de presă împotriva spectacolelor ca atare (susținând adică cenzura de regie), nu se poate afirma că tăcerea, fie și jenată, asupra cenzurii fățișe nu e, totuși, o formă de colaboraționism a criticilor cu actul cenzorial. Un colaboraționism prin eschivă, firește, greu de penalizat, dar nu mai puțin eficient.

Și mai subtil, critica, prin vocile unora dintre autoritățile ei incontestabile (estetice și totodată de partid), poate produce o formă mult mai rar cercetată de cenzură: cenzura direcționată. Impotrivirea la și executarea rapidă – cu argumente academico-estetice de cele mai multe ori – a unei direcții de evoluție spectacologică sau alteia, a producțiilor unui regizor sau altuia, a opiniilor și perspectivelor de abordare ieșite din rând, dinlăuntrul lumii criticilor, au uneori, și au avut cel puțin la noi, în câteva semnificative cazuri, motivații de natură politică; au funcționat în ultimă instanță ca cenzură. Chiar autorul acestor rânduri ar avea ceva istorii personale de povestit în această privință, însă poveștile care nu îl cuprind i se par totdeauna mai legitime decât cele l-ar putea avea ca personaj.

Strategii de apărare voluntară și tactici spontane de răspuns ale teatratrului

Una dintre strategiile de apărare împotriva cenzurii în teatru, despre care am vorbit deja și căreia i s-a acordat suficient interes descriptiv și analitic până acum, e *stratificarea simbolică* a discursului regizoral. Despre esopismul complex, capabil să stabilească, mai ales în ultimele două decenii dinaintea revoluției, un soi de solidaritate interpretativă între producătorii de spectacol și spectatori, s-a scris substanțial⁶, punându-i-se în lumină și resursele, și rolul benefic dar și efectele de lung blocaj stilistic și comunicațional în clipa când barierele cenzurii au căzut. E și pricina pentru care nu voi insista aici asupra ei, oprindu-mă la alte câteva, mai degrabă tehnice. Într-o scurtă enumerare și cu câteva inevitabile exemple, ca și până acum mai puțin cunoscute.

Apărarea prin scăderea intensității, sau tehnica surdinei: atunci când unui text și/sau unui spectacol i se reproșează o anume direcționare periculoasă a semnificațiilor, regizorul sau producătorul “colaborează” prin cedarea aparentă a unor elemente concrete, care sunt fie eliminate, fie, de cele mai multe ori, spre a nu știrbi unitatea semnificației, “micșorând vizibilitatea”. Tehnicile de negociere sunt

⁶ Merită remarcate în această privință, din multitudinea de analize și eseuri de după '90, cele dedicate problemei de către Marian Popescu în **Oglinda spartă**, București, Unibet, 1999

aici la mare preț, și stratagemele de “captatio benevolentie” dintre cele mai iezuite. De exemplu:

Într-un spectacol pe punctul de a fi oprit cu *O scrisoare pierdută* (Brașov-1979, regia Mircea Marin, scenografia Paul Bortnovschi), lumea carageliană era văzută ca un imens și bine orchestrat stat polițienesc. Decorul construit al casei lui Tipătescu cuprindea un număr semnificativ de alveole-odăi, vizibile sau ascunse, pline de găuri de supraveghere în pereți, ferestruici, uși secrete, etc. La etaj, o minusculă baie. În actul întâi, intrarea lui Cațavencu avea loc cu o scenă înainte de cea efectivă din text: acesta era adus de Pristanda direct de la arest, fără șireturi și fără curea, și ascuns de ochii prefectului în baie. El era pus acolo să aștepte de-a lungul întregii scene patetice de negociere Zoe-Tipătescu, șezând, firește, pe scaunul de porțelan. În actul al treilea, cel al întrunirii, Cațavencu își făcea intrarea la tribună înfășurat, ca România lui Rosenthal, în steagul tricolor.

Hazul ambelor scene era enorm, forța de semnificație impresionantă; scandalizarea organismelor de cenzură, în ambele momente, pe măsură. După ore de pertractări, la a doua vizionare, soluția negociată și în cele din urmă admisă (spre a salva spectacolul de la interdicere) a fost, pentru prima apariție a lui Cațavencu, neașezarea sa pe WC (acesta urmând să se plimbe furios prin cabina, ca un leu în cușcă. Firește că de la al treilea spectacol cu public actorul a revenit la indicația regizorală inițială. Iar în situația discursului electoral, s-a renunțat la steag, acesta fiind înlocuit cu cocarde tricolore, înfoiate ca niște imense, vârzoase, flori de nuntă. Numai că, acum, regizorul și scenograful dotaseră toate personajele prezente la întrunire cu groteștile flori tricolore. Tehnica surdinei se dovedea o păcăleală sfruntată.

Apărarea prin reducere intensificatoare: cenzura dictează o tăietură drastică, a textului literar sau a celui regizoral, iar regizorul încearcă să suplinească absența denotativului intensificând la nivelul conotațiilor. Cel mai adesea, o acțiune scenică sau un dialog considerate periculoase sunt transferate metaforic, ori prin intermediul unor acțiuni paralele, cu funcție simbolică ori de-a dreptul oximoronică, ori prin intermediul unei imagini insolite, cu funcție amplă, bine exploatată spațial și ritmic. Efectul e, atunci când există măiestrie și idee, unul profund emoționant, mai ales pentru că îl incită participativ pe spectator la o citire încrucișată. Pe de altă parte, dacă asociația de idei e banală ori metafora subțire, efectul e mai degrabă unul de confuzionare a spectatorului, și de îngălăre la nivel stilistic. Ca atare, strategia e pe multe de cuțit, și a făcut, în teatrul românesc, mai multe victime decât învingători. Încă un exemplu, firește din categoria fericită:

Montarea premierei pe țară cu suspomenitul *Mormânt al călărețului avar* de D.R.Popescu (o epopee corozivă la adresa colectivizării și efectelor sale, scrisă neglijent, supradimensionat, ca o viitură, dar cu destule calități dramatice și politice semnificative la momentul dat, 1980), a prilejuit teatrului brașovean (și echipei formate din regizorul Mircea Marin și scenograful Mihai Mădescu) ciocnirea cu un imens scandal cenzorial: nu mai puțin de șase sau șapte vizionări succesive (ulterior la Bulandra aveau să fie paisprezece, și spectacolul să iasă la public masacrat). Momentul de climax al montării era reprezentat de scena în care nebunul satului e “convins” să nu mai comenteze în gura mare atrocitățile. Iese bătut din duba securității dar e urmărit de torționari, care îl calcă în picioare în piața satului - respectiv în prosceniu.

Scena, de un dramatism greu de suportat, a pus pe jar marea echipă de cenzori (la ultima vizionare, secretarul cu propaganda convocase nu mai puțin de douăzeci și opt de “specialiști”), care cerea vehement tăierea ei în întregime. Însă, fără scena

respectivă, întregul lanț epic s-ar fi năruit. Soluția negociată și admisă, în cele din urmă, a fost eliminarea bătăii la vedere. Numai că...

Numai că regizorul a păstrat sugestia bătăii în mașină, iar cea din prosceniu a înlocuit-o cu un dans: torționarii ies în fugă după Ulă, îl încolțesc în prosceniu și, fiind “în spațiu public”, încep să-l îndemne, prin pocnete din degete, să joace, ca ȝiganii pe urs. Iar Ulă, amețit de spaimă și de bătaie, joacă. Până când cade lat.

Oricât ar părea de ciudat, parte din oboseală, parte din ignoranță și lipsă de orizont imaginar din partea delegației de cenzori, soluția asta...a trecut. Efectul la public era înfinit sporit în raport cu varianta bătăii în câmp deschis. O liniște de biserică se așternea peste sutele de spectatori, la fiecare reprezentație, vibrând de disperare și empatie. Un text cu siguranță aproape uitat azi, (și inutil de recuperat, probabil), un spectacol care are câteva zeci de cronici entuziaste și a fost, în 1981, premiat cu îndestulare.

Apărarea prin diversiune sau “cățelul alb”: Introducerea voită, de către regizor, a unui element sau a unei scene care șochează și produce confuzie în cenzor, cu scopul de a-i distrage atenția de la substanța intențiilor semnificative ale ansamblului. Elementul sau scena cu pricina sunt menite să fie sacrificate, pentru a se demonstra, în mod viclean, disponibilitatea de cooperare a regizorului și echipei. Termenul de “cățel alb” vine dintr-o anecdotă teatrală anonimă (cel puțin pentru mine), cu rol de lege nescrisă: introduci în mijlocul unui moment tensionat un cățel alb care traversează fără nici un rost scena. Atenția cenzorului va fi furată pe o perioadă nedeterminată de insolita arătare, iar la discuții acesta va protesta că nu înțelege ce-i cu cățelul alb. După o negociere de paradă, dacă se poate chiar lungă și patetică, vei admite cu tristețe să scoți momentul cu cățelul.

Tactica e riscantă, ca orice diversiune: dacă cenzorul se adună din surpriză mai devreme decât trebuie, și prinde sensul din zbor, bătălia poate fi pierdută. Dar adesea eficiența diversiunii face ca spectacolul să poată fi jucat neatins, cu prețul bietului cățel sacrificat, iar cenzorul să plece la raport cu bucuria datoriei împlinite. Numărul de diversiuni de felul ăsta e atât de mare încât orice selecție mi se pare acum nedreaptă. O să mă abțin, deci, de la exemple.

În loc de concluzii

Mai suntem, astăzi, pândiți de asemenea primejdii? Aparent nu, cel puțin în teatru. Și asta fiindcă televiziunea și radioul au, în mod natural, în sfârșit cuvântul esențial de spus în comunicarea socială, civică și politică. Teatrul nu mai e acum încărcat cu o suprasarcină de reprezentare. Ca atare, comunicarea mediatică e mult mai pândită –și mai supusă– atacurilor strategice ale cenzurii. Că nu mai există organisme “instituționalizate” de cenzură e clar. Că cenzura a devenit mult mai rafinată și mult mai insidioasă e la fel de clar. Dar parcă nu în teatru, care și-a câștigat o anume liniște meritată, de spațiu privilegiat. Că această liniște seamănă, adesea, cu cea a unei case de odihnă a pensionarilor e o altă discuție.

Teatrul viu e însă un spațiu dedicat neliniștilor noastre. Când el, aici și aiurea, se va neliniști fertil din nou, ieșind din amorțeala cristalină de muzeu care pare să-l fi cuprins (și mult ne dorim ziua aceea!) noi forme de cenzură i se vor opune. Să sperăm că anticorpii deja obținuți vor funcționa, adaptându-i discursul la real și rezistența la previzibilele și inprevizibilele atacuri.

Teatrul și perspectiva anahretipală

Într-o lume atât de grăbită și de sufocată de motivații imediate, care se înlanțuie unele de altele nu prin necesitate (în sensul corect al termenului) ci printr-un soi de mecanism superficial, al prezenței cu orice preț: asemenea unei mașinării de împachetat stratificate, care, dacă pe rampă cade o pietricică, o va împacheta sofisticat, mai întâi într-o cutiuță de catifea, apoi într-un ambalaj de celofan, apoi, cu fir de argint, într-un cochec brodat de hârtie, apoi într-o cutie de pantofi de tablă inoxată, gravată să semene cu un vechi container de parfumuri, apoi într-o plasă de mătase de culoarea vișinei putrede, apoi într-o punguță de dimensiuni perfecte cu portretul Madonnei pe fundalul drapelului...apoi...

Într-o lume atât de grăbită și de sufocată de lanțurile motivațiilor momentane încât propria-i suficiență îi servește de model, e greu să realizezi când ai avut șansa să te întâlnești cu un gând. Cu un gând important. Fiindcă a trata un gând drept adevărat sau fals, bun sau rău, e semn de deviație propagandistică. Un gând e ușa deschisă de o întrebare care se cere rostită, care stă acolo suspendată, n-ai băgat-o de seamă dar îi simți prezența, trebuie să se rostească mai devreme sau mai târziu. Restul...e context, ori "vorbe, vorbe"...

Nu vreau să spun că trăim într-o lume lipsită de gânduri. Vreau doar să spun că de cele mai multe ori ne lipsește disciplina ori serenitatea de a ciuli urechea atunci când suntem în apropierea unui gând. Fie al nostru, fie al altuia. Mai ales al altuia. Dar ale noastre se mai pot ele naște, câtă vreme urechea nu e ciulită către gândul vecin ?

De cele mai multe ori, inconștienți sau resemnați, împachetăm pietricele...Fiindcă mașinaria de împachetat e excepțională și ieftină, gata robotizată, a cincea generație...

Baal și subiectul multiplu, Othello adică sinele descentrat

Aceste rînduri sunt rodul unei întâlniri insomniace de gânduri, provocate de eseul *Anarhetipul* de Corin Braga, publicat mai întâi în forma discuției-seminar în *Observatorul cultural* și apoi în cea asumat-compactă, în serial, la începutul lui mai. Nu pentru a răspunde unei provocări interne a textului, aceea de a adecva construcțiilor anahetipale o lectură sub-hermeneutică (nici nu știu dacă m-ar ține curelele pentru un asemenea proces-product), am început să scriu cele ce urmează. Ci, în primul rînd, pentru că lectura repetată a eseului mi-a produs, în mod "arbitrar", o disponibilitate specială de a mă întoarce din memorie asupra a două spectacole ale stagiunii trecute: *Baal* de Brecht, în regia lui Dragoș Galgoțiu, de la Teatrul Mic, și *Othello* ?! pus de Zholdak la Teatrul Radu Stanca din Sibiu. Or, a intra în dialog, ba chiar într-un soi de caldă polemică, cu *Anarhetipul* lui Braga prin intermediul unor spectacole cel puțin controversate (unul dintre ele, *Baal*, chiar deloc prizat) mi se pare

o întreprindere...ce mai, inevitabilă vreau să zic. Inevitabilă pentru siguranța somnului meu adică...

Să rezumăm: Corin Braga susține că psihe, în contemporaneitatea directă, suferă o mutație majoră, care schimbă atât comportamentele cât și epistema. Cum l-am putea contrazice? Nu e singurul care o susține, are aliați iluștri, ieri ca și azi. Anarhetipul ar fi un soi de proiecție reflexivă a depășirii arhetipalității, în virtutea resemnării psihismului (individual și colectiv) confruntat cu realul anarhic. Sinele descentrat și multiplicarea –inconștientă ori volitivă- a subiectului s-ar găsi astfel “oglundite” (iertată-mi fie barbaria) în construcții de discurs în care presiunea lanțurilor logic-raționale (a ordinii cauzale necesare) este dizolvată. Ea cedează teren în fața unei dezordini vesele, a jocurilor imaginarului liber, bazat pe asociații spontane, asemeni visului, și independente în raport cu imperativul (mai mult sau mai puțin categoric) al fluxului centrat de semnificație.

Sper că am tradus, cu riscul nedorit al minimalizării ideii, cât de cât corect. Prima mea întrebare aici e, ce să-i faci, una copilărească: avem oare vreo certitudine că există o simultaneitate absolută între descentrarea sinelui (altminteri O.K., cădem cu toții de acord asupra imensei sale de-paradigmări) și multiplicarea subiectului ?

Altfel spus: câtă vreme subiectul e un produs în conștient al raportului mereu fluctuant între sine și ego (Lacan ar zice că sinele, suspectul veșnic, e o presuposiție, “*petit objet a*”), multiplicarea (ca act), e un simptom ori e un produs volițional al descentrării ? Fiindcă, dacă e simptom, descentrarea și multiplicarea sunt simultane. Dacă e un produs, firește sunt succesive. Și-am dat de...bau-bau, adică ne-am ciocnit de un lanț causal fără scăpare.

Galgoțiu nu optează pentru *Baal* la întâmplare, pur și simplu pentru că poemul dramatic brechtian nu s-a mai jucat aici. Ci pentru că: 1. E unul dintre puținii - probabil singurul, dacă nu cumva Radu Afrim vine și el pe altă cale- regizori români care este interesat, de ani buni, de stratificarea discursului regizoral pe baza unor seturi libere de asociații paradigmatică, într-o bună măsură asemănătoare “*asociațiilor liber flotante*” ale lui Bion, citate de Corin Braga în studiul său-provocare. Aș îndăzni să spun chiar că Galgoțiu și-a impus cu metodă condiția de autor de palimpseste în teatru, cu riscul “*terasei de pierdere*” (ca să folosesc un concept poetic aproape uitat, aparținându-i lui Nichita Stănescu). Cel mai drastic dintre experimentele sale asupra receptării s-a petrecut în 1993, se numea *Petre Țuțea:Teatrul seminar*. Nu era o înscenare stricto sensu a textului dialogic al lui Țuțea, ci un complex eșafodaj, arhitectonic-imagistic (Vittorio Holtier) și teatral, intersectînd fragmente de filozofie, Shakespeare, Jung, Andreev, dogmatică ortodoxă, și cine mai știe ce... Cu scopul ? Aici ar fi multe de spus, dar nu e bine să strici vraja mortalei inocențe “critice”, după atîția ani...

Și : 2. *Baal* are avantajul că, în tumultuoasa sa revărsare de poezie dramatică, vorbește insașiabil despre imposibilitatea sinelui de a se structura într-o *persona*, într-un subiect care se conștientizează și se posedă. Or, asta pare să fie motivul profund al acestei alegeri stranie, într-o plajă de receptare (cea românească) mai degrabă opacă în raport cu poezia (dramatică) expresionistă.

Ce ne “arată” Galgoțiu în spectacolul de la Mic? Un erou unic, vagabond al neasumării și zeu autoînscăunat al ratărilor exuberante. Toate personajele însoțitoare, de la lanțul mereu mai bogat al iubitelor călcate în picioare la bancheri, mecena, prieteni îngeri și diavoli lăuntrici îl re-cunoaște ca unitate. Numai că această unitate e una ficțională: universul lor convențional îi împiedică să citească transparența ființei lui Baal: magistral sugerată de cutia de sticlă a sinelui, loc aflat în absență/prezență (decorul îi aparține lui Dragoș Buhagiar). Are *Baal* o personalitate multiplă? Greu de

spus, aş înclina mai degrabă să spun că nu. Cel mult el îşi sugerează sieşi, la nivelul spectacolului, nu la cel al textului, instanţe multiple, şi deci figurări multiple ale propriului subiect, într-o perpetuă negociere. *Baal*, aşa cum reiese în cele din urmă din teza galgoţiană, e un soi de titan autodevorator, pentru care valoarea experienţială e (şi) una sacrificială, pînă la ultimele consecinţe.

De ce are, aş zice, *Othello* semne de întrebare şi de exclamare în titlu? Doar pentru ca să fim atenţionaţi că plecăm de la Shakespeare dar nu e sigur ca ne vom şi întoarce la el ? Primul lucru evident, în lumea de coşmar grafic propusă de Zholdak, este că avem mai multe personaje multiplicat: Iago este şi el însuşi dar şi un dascăl de bune maniere erotice al Desdemonei. Desdemona nu e una ci sunt trei: o copilă, un demon însoţitor şi femeia soţiei. Şi aşa mai departe...Doar *Othello* n-are mai multe figurări, e unic şi monolitic. E...în sine şi pentru sine, subiect şi în subiect. La Zholdak eroul e propriul construct, iar descentrarea sa, atîta cîtă e (dar de forţa distructivă a hybrisului) vine din incapacitatea de a-şi figura stabil sinele: sinele său e tocmai proiecţia fragmentară a Desdemonei. Actul marital aiuritor al lui *Othello* e un rapt narcisic produs de ego asupra sinelui, iar intervenţia lui Iago e doar declanşatorul, hîrtia de turnesol care îl obligă pe erou să perceapă că între construcţia sa de Ego unitar şi absenţa sinelui nu se poate stabili nici o punte.

De aici avalanşa de valize cazone care împachetează-despachetează “personajele”, ca şi superba explozie mediatică a scrisorilor anonime care îngit spaţiul scenei; tot de aici jocul mortal cu sutele de farfurii pentru ospăţ, dintre Desdemona şi *Othello*, în scena crimei. Obiecte de o absolută banalitate care se revarsă compulsiv, coşmaresc, semnalînd de fiecare dată altă punte ratată: cea a luării în posesie a identităţii (valizele), cea a comunicării (scrisorile), cea a substanţierii relaţiei erotice sine-ego (farfuriile). În limbaj lacanian, eul face omletă din sine, şi-l înghite.

Un soi de intuiţie acută (ca o durere de dinţi) mă presează să recunosc în ansamblul constructiv al ambelor spectacole la care fac aici referinţă un imbold poetice comun: o determinare constructivă, solid fundamentată intenţional pe dezordonarea relaţiilor cauzale făţişe, declarate şi declarabile, ba chiar pe deconstrucţia raporturilor univoce de percepţie a nodului spaţiu-timp. Ceea ce ar fi un argument în plus pentru tratarea lor ca exemple, fie şi “impure”, pentru o analiză anarhetipală. La nivelul eroului-temă, însă, pare oarecum că *Othello* !? îl precede pe *Baal*, cîtă vreme descentrarea sinelui pare a fi un fenomen logic anterior multiplicării subiectului. *Baal* este (nu ştiu dacă în textul brechtian, cîtă vreme absenţa din circulaţie a traducerii nu-mi îngăduie să mă pronunţ), în spectacolul lui Galgoţiu, a-cauzal; el n-are nici motivaţii-rădăcini, nici devenire, chiar dacă produce dezastre de jur împrejur. Pe cînd *Othello* “se face pe sine” la vedere, cauzalităţile luînd forma unor viituri succesive ale subconştientului, care-i perturbă cu obstinaţie visul de construcţie egocentrată.

Othello pare a fi un *Baal* inconstient de preţul libertăţii sale, cîtă vreme e obsedat de statuarea într-un ego inconsistent şi ca atare devorator; *Baal* e un *Othello* care a pierdut şansa naivei interogaţii, un *Othello* de după sinucidere, blestemat tocmai pentru că sinele îi e eliberat prin conştientă ne-alegere. Cel puţin în duplexul interpretativ pe care l-am propus, simultaneitatea dintre descentrarea sinelui şi multiplicarea subiectului pare exclusă.

Or, cîtă vreme ne găsim în faţa a două fenomene, ori procese dacă vreţi, succesive, pe aceeaşi sintagmatică: pac! – n-ai ce-i face !- între ele lanţul cauzal intră în tensiune, suntem în sistem, în determinare, tipicul (arhetipalul) pîndeşte după uşă...

Recentrarea sinelui. Subiectul multiplu și ierarhizarea “personalităților”

Dacă în cazul lui Baal ne găsim în fața refuzului voit al asumării unei ordini cauzale de către eroul cu subiect multiplu, în cazul lui Othello ne întâlnim cu refuzul (ori incapacitatea) asumării unui sine descentrat și pluriform. În ambele situații, însă, tema de adâncime, cred, a propunerii regizorale e reprezentată de *foamea de (re)centrare*. Or, aici intervin alte întrebări la adresa acestui *work in progress* care e *Anarhetipul*.

“Anarhetipul este așadar un mecanism poietic ce refuză logorul. Într-o operă arhetipală, episoadele, scenele, imaginile se articulează una după alta ținând spre sens total: o operă anarhetipală evită, la fiecare nouă articulație, scena sau imaginea care ‘ar face sens’ cu cea anterioară și alege o continuare impervizibilă. Nu este vorba doar de dorința barocă ori avangardistă de a provoca șocul și mirarea, intenție care își propune să scoată, în cel mai rău caz, un sens din chiar această dezarticulare, ci de o atitudine de revoltă mult mai radicală, provocată de o nemulțumire profundă față de scenariul unic, integrator, față de orice scenariu perceput ca normativ, diriguitor, limitativ și sterilizant”.

Nu am ales la întâmplare citatul de mai sus. O.K., de acord, există opere care par să trădeze, ori chiar să militeze pentru o asemenea poietică. Întrebarea cea mai banală aici este dacă există și destinatari care intră în acest joc de “donare”/“dezordonare” (ca să folosesc cel puțin primul termen din estetica lyotard-iană). Ceea ce pare să motiveze, cel puțin din punctul de vedere al definiției lui Corin Braga, actul de poiesis, este, pe de-o parte, aspirația către o libertate în extensie a expresiei destinatorului (emittătorului, autorului, cum vreți a-i zice); pe de alta un reflex coerent și asumat “reprezentare” în raport cu o psihe contemporană, comune și emittătorului și destinatarului; cuprinzând aici ansamblul reacțiilor de interpretare care se ratează cotidian în raport cu lumea care nu mai e cosmic ordonată și ordonabilă.

Refuzul unei poietici logocentrice, și ca atare opțiunea pentru o poietică anarhetipală, poate fi văzut, deci, ca asumare a unei ratări. O asumare care te eliberează și care l-ar elibera și pe coparticipantul destinatar. În jocul sado-maso dintre cel care exprimă și cel care primește, toate strategiile posibile ar fi unele de exorcizare a ratării. Or, spectacolele pe care mi le-am ales aici, fie încă n-au trecut pragul sinucigaș al acestei eliberări, fie stau mărturie pentru faptul că el e de netrecut. Și asta pentru că, în fond, ambele se hrănesc (și hrănesc și destinatarul spectator) cu și din nostalgia centrării.

Othello !? își agregă forța expresivă din bombardarea spectatorului cu imagini aparent discontinue, a căror ordine de semnificație –altminteri suficient de solidă– este lăsată la îndemina capacității de asociație spontană a destinatarului. Aș zice chiar că, slujindu-se de textul shakespearian ca de un fel de frînghie care leagă colacul de salvare de care spânzură spectatorul de barca în derivă a imaginilor metaforă, Zholdak grafiază cu obiecte explodate, lăsate să se adune pe val. Doar că obiectele nu sunt chiar de tot nefolositoare. Multe dintre ele sunt obiecte ale mitologiilor culturale: școala violatoare a conștiințelor și săpînd răni adînci în subconștient (Deydemonia mică urmărită cu bățul de dascălul Iago); mecanica actelor gospodărești ritualizate cu religiozitate (doica din prosceniu e desenată ca un fel de Maică a Domnului lustruind teancuri de farfurii); “transferul” analist analizat (între Iago și Othello); ceasurile lui Dali, ce mai, tot soiul de cioburi de clișee academice și de enciclopedie, șifonate în derizoriu atît cît să creeze coșmarescul naufragiu. Recognoscibile, la rigoare, în mare

măsură, dar neimportante în “ordine simbolică”: fiindcă ele nu sunt, propriu-zis, așezate în discurs ca să simbolizeze, ci mai degrabă ca să facă un fel de scurtcircuite semnificative (miteme) care vor dirija, cât de cât, jocul asociativ al spectatorului.

“Logica operelor anarhetice nu mai este o logică constructivă, în sensul de logică cosmoidală, este o logică a asociațiilor memotice, sinestezice, onirice sau de orice altă natură, inclusiv mitice, dar nu bazate pe un mit unic, ci pe fragmente de mituri, pe miteme care pot păstra, fiecare separat, un anumit sens, dar nu se mai îmbină într-un scenariu total”, spune Corin Braga.

Și totuși, un lanț semnificativ se alcătuește, în cele din urmă, din atâtea conglomerări. Țin chiar minte că finalul spectacolului, altminteri prelung, mi-a creat o stranie senzație de neașteptat tocmai pentru că era atât de....simplificat: pe fundalul colorat al perdelei care figurează zbaterea mării, apar, succesiv, silueta lui Othello, apoi a unei dintre Dezdemone, apoi a alteia, apoi iar a lui Othello, apoi a celei de-a treia, și așa de câteva ori; apoi a lui Othello cu Dezdemonele alături, apoi iarăși singur, parcă la nesfârșit. Chiar așa, pe față, mi-am zis ? Păi chiar așa... iată eroul, mitul, ecoul lui, mort/viu, transfigurat și transtemporal, continuă să se negocieze...

Nu e asta o nostalgie? Nu e nostalgia însăși? Nu stă bietul spectator și aplaudă fericit, curat pe dinăuntru, fiindcă iată, a înțeles, a...*dat sens* ? Mă rog, dacă nu sens (căci într-o estetică serioasă, kantiană, e voba de sentimentul unificator care se așează sub concept, nu de conceptul însuși) a dat de un sentiment generator de sens.

Cu *Baal* lucrurile nu se petrec foarte diferit. Episoadele sunt dispartate, tratamentul textual e chiar oarecum mai radical (unii amici ai eroului sunt transformați în figurări scenice ale diavolului ademenitor și, respectiv, îngerului păzitor, personajele feminine sacrificate se suprapun prin redistribuire), dar *faptele* sugerează un fel de cotidian dintr-un timp imprecis, cu abur de început de secol. Ceea ce “face sens” e cutia de sticlă a camerei, care e și foaie de hîrtie pentru versurile poetului Baal: un spațiu flotant, care poate fi depășit doar de erou, în înălțime, fie prin cățărare, fie pentru că însuși spțiul odăii se ridică la cer. Depășirea sa e și ultima marcă a zădărniceii de a “te purta” ca un zeu: de a rupe orice determinare cauză-consecință, de a fi liber și (deci) multiplu. Neaderența la un ego, va să zică, e calea de a închide cercul: singur, ești doar absență, zeul care ai fi putut fi e anulat de inconsistența obosită a sinelui.

Foamea de univocitate centrată a subiectului multiplu și disperarea către recentrare a sinelui descentrat se adună ca flux semnificativ ordonator, dincolo de fragmentaritatea de puzzle a discursului. Aș zice că această nostalgie a centrării e, în fond, simptomul evident al unei modelări, în cele din urmă, arhetipale.

Ce ne facem atunci?

Mingea la destinatar: presiunea identificării, convenția și dominantă

În câteva locuri, esul lui Corin Braga face fugare trimiteri la teatru ori la film, luînd ca exemplu și câteva dintre spectacolele Monei Chirilă. Pretenția unora dintre critici că spectacolelor ei le lipsește “un sens explicativ unic” este contracarată de autor cu promptitudine:

“După mine, însă, miza este de fapt tocmai schimbarea protocolului creator regizoral, a modului de înlănțuire, de construcție a logicii interne a spectacolului”. Și, mai apoi, “în romanele sau în spectacolele deja menționate poate fi ușor găsită cîte o imagine emblematică, alegorică, simbolică, cum ar fi metamorfoza, răstignirea etc. Important este dacă acea imagine e emblematică pentru întreaga operă, acoperă

întreaga structură a cărții sau a spectacolului, sau nu este decât un rest de imagine, un rest de simbol, un rest de arhetip, colat la un alt rest de arhetip, după o altă logică decât logica unui arhetip global”.

Într-un eseu dedicat comunicării nonconceptuale, a cărui miză majoră rămîne în mod declarat reconfigurarea sistemelor de valorizare estetică, Lyotard* introduce termenul de *pasibilitate* (pe care eu aș fi preferat s-o numim *patibilitate*, cîtă vreme autorul derivă cuvîntul de la *pathos*; s-ar fi putut evita astfel zona de atracție omofonică –inevitabilă în franceză– dintre conceptul lyotardian și sfera “*pasiv/pasivitate*”, apropiind termenul nou intrat de familia “*compatibil/compatibilitate*”; traducerea și îngrijirea volumului îi aparțin filozofului Ciprian Mihali). Pas(t)ibilitatea ar fi disponibilitatea de a “primi” donația de sentiment al frumosului dinspre operă (produs artistic dacă vreți).

Pasibilitatea, rămînînd o dispoziție contemplativ-reflexivă, așa cum sugerează o estetică post-kantiană, nu este un corelat al pasivității, nu se opune activității sau activării, dimpotrivă. Ea se opune însă net, așa cum subliniază Lyotard, “*impasibilității*”. Fără pasibilitate, ca și fără comunitatea apercceptivă care să valideze *datul/donarea* produsului artistic acesta nu ar fi, ne atenționează Lyotard, nici măcar recunoscut ca atare de către destinatarul lui, care fie l-ar ignora pur și simplu, fie l-ar trata doar ca pe o utilitate.

Nu vreau să intru aici într-o discuție complexă și subtilă cu privire la interogațiile filozofico-estetice ale lui Lyotard, ci doar să marchez faptul că, în raport cu discursurile de tip artistic, *orice dezechilibru între capacitatea produsului –prin intermediul strategiilor sale discursive- de a produce donarea și patibilitatea destinatarului (individual ori colectiv) este de natură să blocheze, în fond, actul comunicațional*. Firește, percepția și asimilarea valorizantă a unui produs artistic e un proces de durată, lucru care deosebește fundamental comunicarea cu miză estetică de comunicarea interpersonală. Și totuși, inaderența în fața datului care e produsul/opera, cauzată de incapacitatea funciară de a percepe donarea se deosebește fundamental de simpla incapacitate temporară –stîrnitoare de curiozitate- de a “citi codul”. Faptul că *Domnișoarele din Avignon* erau nonconforme standardelor “frumuseții picturale” academic recunoscute la începutul secolului XX nu făcea, în fond, ca tabloul lui Picasso să fie perceput ca pictură pe plaja de receptare a picturalității. El putea fi socotit în ordine un tablou scandalos, jenant, exotic, aiuritor, comic, vulgar, interesant sau de-a dreptul revoluționar, transformînd relațiile de perspectivă în raport cu figurativul. Dar era perceput ca tablou, chiar dacă unii îl găseau de-a dreptul oribil. Nu aveam de-a face cu o evadare din sfera securizantă a logosului centrat, ci doar cu o evadare din sfera iluziilor expresiv apercceptive ale verosimilității, fixate convențional.

Ceea ce nu e cazul în situația unei atît de profunde mutații de natură psiho-socială cum e cea care se petrece astăzi în comunitățile omenești, pe cale de a se globaliza apercceptiv. În raport cu destinatarul, astăzi, orice produs cultural, și cu atît mai mult orice produs artistic, are de străpuns o armură mult mai groasă de pre-evaluări pînă să pătrundă în zona sensibilității contemplativ-evaluatoare pe care Lyotard o denumeste pasibilitate. Armura chitinoasă este formată în primul rînd din interogațiile utilitariste (la ce-mi ar folosi asta ?) și apoi din grosul strat al sensibilițăților superficiale, antrenate de decenii către un consum de excitabilitate care e deja “*efect scontat și ultim*”, indiferent față de orice “sensibilitate care cade sub concept”.

* J.F.Lyotard, **Inumanul**, Editura Ideea print & Design, Cluj, 2002

Ce vreau să spun cu asta? Vreau să spun că mi se pare greu de admis – o fi poate exclusiv un defect de logică- faptul că unui discurs artistic bazat pe dezagregarea speranței logocentrice i se poate percepe de către destinatar donarea, și deci că el poate deschide în acesta vreo fantă de pasibilitate. (În mod voit nu am folosit conceptul de destructurare ci pe cel de dezagregare). Desigur, se poate crea un soi de empatie între discursuri poetice “de stare” (în sensul liricii moderne și postmoderne de după Appolinaire) și destinatari pasibili se se recentreze pe o stare similară. Însă și în acest caz, ultimativ în fond, ceea ce intră de fapt în joc este o nostalgie de recentrare, ori iluzia unei temporare recentrări. Mai limpede spus, empatia dintre poezia lirică cu sens deschis și destinatarul ei se bazează pe libertatea destinatarului de a reacționa la donare prin propria inducție de semnificație, identificându-se cu locutorul.

În această ordine de idei, exemplului dat de Corin Braga cu privire la fructificarea de către Bion a “atenției liber flotante” i-aș contraargumenta că efectul cău global este unul pur spectacular. El seamănă cu un concert rock adresat unui public care nu înțelege decât versurile din refren, și alea pe jumătate. Să zicem U2 pe o arenă din Alma Ata.

Exercițiului lui Bion i-aș contrapune, pe de-o parte, terapiile narative și psihodramatice, care utilizează, în fond, mijloace similare pentru a recentra (prin povestea propriu-zisă sau prin interpretarea dramatică a unor imagini care se relaționează spontan) disfuncțiile de comportament sau de percepție-inserție ale persoanei. Poate că asociațiile liber flotante, cu dezvoltare discursivă anarhetipală, pot să aibă o valoare terapeutică, temporară sau de durată, în cazul unei anume relații specifice analist-analizat; dar e improbabil ca un discurs similar celui al analizatului să fie “recunoscut” ca donare de către un număr suficient de mare de destinatari, astfel încât să se valideze ca produs artistic. E adevărat că Bob Wilson s-a hrănit lungă vreme din propria sa experiență de terapist, punând în scenă viziuni ale unui fals autist, combinate cu propriile viziuni; însă fără backgroundul unei “piețe” a avangardei teatrale și cinematografice, ca și al unui suprarealism poetic și plastic deja cu ștate de vechime, asemenea întâmplări nu ar fi putut fi înscenate; iar fără o paradigmă interpretativă sensibilă la nostalgia logocentrismului ele n-ar fi avut niciodată efect. Azi sunt și ele etichetate în muzeul nostru imaginar, asemeni *Domnișoarelor din Avignon*. Cam același lucru s-ar putea spune, de exemplu, despre filmele lui Alejandro Jodorowski (*Santa Sangre*, etc.)

Un al doilea argument cum că mingea e acum, definitiv, la destinatar, iar destinatarul e logofil nu logofob, mi-a fost trezit tot de unul dintre exemplele din eseu: cel referitor la filmul cu fetița orfană de tată. Un prieten îmi povestea odată dramatica experiență a unui tată care avea un copil cu grave probleme de dezvoltare motorie. Simptomatologia contrazicea evident atât teoriile psihologice standard în legătură cu dezvoltarea echilibrată dintre sistemul de comunicare și cel motor în perioada primilor ani de viață, cât și puterile terapeutice limitate ale puhoiului de medici la care familia a fost nevoită să apeleze. Atins de disperare, tatăl a devenit, printr-o genială intuiție, pallo-altist: adică s-a lăsat de doctori și a întins prin casă diverse sfori, cu care își antrena copilul să meargă. Treptat, acesta a început să se deplaseze riguros ținându-se cu mâinile de sfoara fiecărui traseu limitat. După săptămâni în care fetița se obișnuise deja cu procedeul și se deplasa singură, tatăl a scos sfoara dintr-una din camere. Copilul, în pragul ușii, a început să scîncească deconcertat. “Uite-te la mine!”, a strigat cu veselie tatăl. “Așa! Acum ține ochii la mine și mâinile pe sfoară!” Minune: cu ochii în ochii încurajatori ai părintelui și ținându-se de sfoara inexistentă, fetița a

traversat, pentru prima dată, camera pe propriile picioare. Și gata. La finele primului traseu fără sprijin real, actul mersului a devenit unul dobândit.

Or, sfoara din povestea mea este, cred, în chestiuni de natură artistică, formată din două fire subțiri: una e convenția, cealaltă identificarea. Niciuna nu există fără cealaltă, fiindcă procesele noastre apercptive, în chestiuni artistice, sunt atât de complexe încât niciodată nu putem separa procesele de “identificare a tipului de convenție” de cele care “convenționalizează mecanismele identificării”.

O conotație liberă, născută din explozia arhetipului în anarhetip îl obligă pe destinatar să caute cu disperare...dominanta ordonatoare care să-i cauzioneze convenția. De altminteri, despre asta e și vorba în lungul citat cu care am început acest capitolaș. Destinatarul va face deci succesive încercări de a găsi, indiferent de tipul de limbaj, o “cheie”: metaforă, imagine cu forță emoțională, cel mai adesea un citat cultural etc.. Prin intermediul cheii va încerca să ordoneze ierarhic fragmentaritatea discursului. Or, ierarhizarea conotațiilor pe o paradigmă, fie ea oricât de personală, ori de dubioasă, împinge către denotație, adică spre un flux semnificativ indus de destinatar.

Slalomul trans-semnificativ despre care vorbește Corin Braga, cel puțin în materie de teatru, nu poate produce decât nu soi de rumoare foșnită, care goleşte treptat sala din pricină că nostalgia centrării intră în “*impasibilitate*”. Destinatarului spectator poți să-i servești absolut orice, câtă vreme un anume tip de convenție, pe care a asimilat-o tehnic în prima jumătate de oră, îi ține trează speranța că se va identifica. Dacă a pierdut, din varii motive, această speranță, nu mai e nimic de făcut. Sigur, dacă e “educat”, se va preface la sfârșit că i-a priit. Dar...ăsta e *mortalul* despre care vorbea Brook. Nu există, cel puțin în Europa contemporană (iar noi aici suntem inevitabil campioni) teatru “mai mortal” (scuzați!) decât cel livresc. Teatralitate mai irespirabilă decât cea “culturală”.

Ar fi aici de vorbit serios, dar din păcate nici timpul și nici spațiul nu ne-o permit, despre deplasarea generală a valorilor apercptive dinspre zona patibilității (în raport cu produsele artistice) către zona experiențială. De altfel, eseurile amare ale lui Lyotard, din cartea pe care o pomeneam, par să sugereze necesitatea unei asemenea dezbateri filozofice ample. Cum ea abia mi se conturează, n-am să-i deschid acum ușa, ci mă voi pregăti să închei povestind un moment anume dintr-un mai vechi spectacol al lui Dabija, *Mult zgomot pentru nimic*, pus în scenă acum vreo șase-șapte ani la Piatra Neamț.

Lumea construită acolo avea un soi de tăietură dialectică: cei din cetate (cu toții niște claponi, bărbați jucați în travesti de femei, și cei dinafara cetății, cu toții niște războinici barbari, întorși din bătălie victorioși, plini de ciufulită aroganță și de foame erotică. Mă rog, povestea shakespeariană e despre cum e amorul tot una cu logorul, știți dumneavoastră. Culorile reprezentației erau foarte sobre, nete (scenografia Dragoș Buhagiar și Irina Solomon), alburii, griuri și un sîngeriu închis, al trupurilor moarte aduse ca probă-trofeu de către războinici. Taman după pauză, cortina se deschide lent, în întuneric, și revelează asistenței nici mai mult nici mai puțin decât *Rondul de noapte* al lui Rembrandt, tablou vibrant. În cele mai mici detalii, ca la un soi de *Cîntarea Angliei* renașcentiste.

Stupoare. Contradicția dintre convenția plastică de pînă atunci și tabloul de după pauză era așa de mare, așa de voit grosolană, așa de fabuloasă, așa de...comică, încât, cel puțin pentru mine, de la hohotul de rîs de atunci și pînă azi, orice cîrjă de citat mă azvîrle therapeutic în parodie. Cu cît mai “liber flotantă” e citarea, cu atît mai plină de kitsch îmi cade mie la ficat. Uneori hazul e intenționat și are vibrații adînci

(cum era la Dabija, cum era, să zicem, la Tarantino în *Pulp Fiction*, la Jarmush în *Gohst Dog*, ori la Kevin Smith în *Dogma*). Alteori, mamă, mamă...

O Poietică anarhetipală, adică, mi se pare că n-ar putea fi decît un ocol – probabil chiar necesar- pentru a ne întoarce din logica criminală a lui *Trebuie*, în care locuim de cîteva decenii, înapoi la logica lui *De ce?*, fără de care ne sufocăm. Alminteri, de atîta libertate expresivă vom deveni cu toții surdomuți.

2003

Spectacole pentru artiști, critici, spectatori...

Într-o nervoasă, chiar oțărîită i-aș zice, cronică grăbită la Festivalul național, apărută într-un cotidian englezesc și sub o semnătură oficializată de decenii bune¹, sunt puse alături, pe două paliere, la așa da și la așa nu, patru spectacole prezentate în manifestarea tocmai încheiată. N-ar fi nici o pricină de gîlceavă, orice cronicar are dreptul să scrie, și la noi și oriunde altundeva, ceea ce crede și simte despre ce-a văzut, asumîndu-și evaluările în funcție de propriile criterii și în limitele de înțelegere ale publicului său țintă. Nici faptul că unele cotidiene românești au reacționat rapid, chiar a doua zi, creînd un subiect din cîteva acide citate, nu e de mirare. În fond, poate fi chiar terapeutic să nu ne laude mereu străinii, în atmosfera noastră de dulce și suficientă autocontemplare “culturală”. Și aici, și pe alte meridiane, cronica de întîmpinare, atîta cîtă a mai rămas, e de obicei un soi de reducere la “impresia artistică”, cu note mari și note mici, a unei mîncări sofisticate, mai bune sau mai rele, care “ți-a plăcut” sau nu “ți-a plăcut”.

Ce mi se pare tentant, plecînd de la această, în fond, atît de banală întîmplare, care pune pe talerele balanței, pe de-o parte, Trei surori în regia lui Radu Afrim și Romeo și Julieta în regia lui Bocsardi Laszlo (ambele de la Sfîntu Gheorghe, cu cele două companii, cea românească și cea maghiară), și pe de alta Gîndacii lui Witkiewicz pus de Tompa Gabor și Pietonul și furia pus de Alexander Hausvater, nu e micul scandal de bucătărie care ar dori să îngroape doi regizori, tineri încă, și cu mare priză, și de public și –oarecum- de critică, din România. Provocarea are mai multă adîncime: așa că îmi propun, în linia deschisă acum cîteva luni de discuția despre anarhetip și teatru, o joacă de-a genul proxim și diferența specifică, urmată de cîteva ipoteze de lucru cu privire la adresabilitatea formulelor teatrale de la noi. Mă refer doar la trei dintre spectacolele mai sus citate, fiindcă pe cel al lui Hausvater l-am ratat fără voia mea.

Într-un festival de asemenea proporții nu poți vedea totul, nici criticul de la The Guardian n-a reușit să vadă decît patru: în drum spre al cincilea s-a trezit placat și jefuit de un pickpocket -asistat de o echipă de copii ai străzii, după cum singur (și nesilit de nimeni) ne mărturisește înlăuntrul mărturiei sale critice asupra atmosferei teatrale bucureștene. Avantajul localnicului care sunt ar fi, pe lîngă lipsa de ranchiună -fiindcă nu m-a jefuit nimeni-, dar și pe lîngă absența barierei lingvistice (asta fiindcă în două dintre cazuri am beneficiat de traducere la cască), acela că cele trei spectacole mi se par chiar exemplare pentru o discuție liniștită, privitoare la relația dintre artist, spectator și critic, aici, pe meleagurile acestea.

¹ Michael Billington, ‘Send off the Clown’s, *The Guardian*, 10 nov. 2003

Genul proxim

În realitate, privite cu atenție și fără *partis pris*, spectacolele lui Tompa, Bocsardi și Afrim (am luat-o în ordinea vârstei, dacă nu neapărat a faimei) au cel puțin câteva puncte comune, atât în forma cât și în substanța lor, ca să folosesc un clișeu de estetică romantică. Ele se bazează pe texte aparținând unui repertoriu universal clasic; firește cazul *Gîndacilor* e unul mai special, cîtă vreme piesa scrisă de Witkiewicz la opt ani are, după cum am aflat, doar două pagini și nu e un titlu de referință nici măcar pentru cei ce frecventează literatura dramatică poloneză. Totuși, un pas mai departe, fiecare dintre ele este o rescriere liberă a unui text dramatic preexistent, în structură de scenariu regizoral, mutînd firește accentele și actualizînd sfere de semnificații în linia specifică modelului tardo-modern de hermeneutică scenică. Natural, tehnicile de tratament textual diferă, lucru asupra căruia ne vom apleca mai tîrziu; însă, atitudinal, pozițiile sunt similare: un text aparținînd unui patrimoniu și unui context cultural diferit de cele ale zilei de astăzi este reprelucrat, prin reducții și extensii, redimensionînd metaforic zona extra-textuală propriu-zisă, în scopul de a produce un set diferit de semnificații scenice în raport cu textul literar de origine.

La vedere, toate cele trei spectacole uzează de scena italiană, au un décor sintetic nu foarte sofisticat, cu elemente stricte de ornamentație, care funcționează simultan și ca utilități și ca obiecte simbolice (sunt folosite activ de către personaje și/sau primesc acțiune pentru a direcționa o semnificație cu funcție poetică în economia imaginii de ansamblu). În plus, și asta mi se pare foarte important, toate cele trei spectacole utilizează muzica live, independentă ori în combinație cu cea înregistrată, și mișcarea coregrafiată complex, în momente cheie; firește în dozaje și stilistici diferite.

În primul caz “incriminat”, al celor *Trei surori* (coloana sonoră Radu Afrim, coregrafia Fatma Mohamed), momentele muzicale sunt combinate cu cele coregrafice în secțiuni compacte, presărate pe întreaga desfășurare a spectacolului, actorii cîntînd și dansînd pe un fond muzical înregistrat, ceea ce justifică impresia de muzical, ba chiar, fără peiorație însă, aerul de vodevil despre care vorbea cronicarul englez. Scopul pentru care se petrec aceste inserturi de muzical e unul multiplu, însă evident: ele condensează, pe de-o parte, situația subliniată de către regizor ca esențială, simbolic activă, și redirecționează semnificațiile deja clișeizate către o dimensiune nouă, de obicei satirică.

În al doilea caz, tratamentul muzical și coregrafic al *Gîndacilor*, pus de Tompa Gabor la Sibiu, (muzica Iosif Herța, coregrafia Árpád Könczei) pare a produce o extensie chiar de ordin narativ în raport cu minusculul basm al copilului dramaturg. Muzica este preponderent de percuție, executată de actorii-dansatori; se recurge chiar la tehnici *hands and feet* (cu aproape un deceniu de tradiție temeinică la Cluj și în alte părți, nu doar în jazz ci și în alte forme muzicale; să ne reamnitim că spectacolelor de studenție ale trupei intulate chiar așa, *Hands and Feet Quartet*, le-a urmat crearea a două formații concurente, *System* și *Senzor*, cea din urmă producînd acum cîtiva ani, la București, un splendid spectacol de teatru instrumental, intitulat *Sakadat ExtraSenzorial*, în regia lui Dan Chișu). În plus, actorii își folosesc vocea cîntînd, nu numai pentru scurtele intervențiile de tip replică sau cor, ci și pentru a îmbogăți ambientul sonor, de comentariu. Aspectul general este unul de micro operă experimentală, iar contribuția compozitorului e aici probabil la fel de importantă ca a regizorului.

În fine, în cazul al treilea, la *Romeo și Julieta*, avem combinația cea mai complexă: pe de-o parte avem un grup de clovni care comentează gestual, dar și producând live un jazz ușor (pian, flaut, trompetă), de cafe concert, sub conducerea pianistului (Zeno Apostolache), un soi de alter ego ironic al lui Romeo. Avem, pe de altă parte, muzică ilustrativă, înregistrată, formată dintr-un amestec de teme și chiar piese întregi, pop și rock, răspîndită pe suprafața spectacolului; motivația regizorală a acestei dublări stilistice pe același canal ține de nevoia a produce accente emoționale, dar și de aceea de a conduce câteva dintre scenele coregrafiate, cu rol simbolic-reductiv-satiric (ilustrația muzicală Könczei Árpád, mișcarea scenică Liviu Matei). Peste toate, la final, după ridicarea spre orizontul legendar a cuplului de îndrăgostiți, un tenor (Szilagy Zsolt) ne oferă o arie lamento de muzică cu abur elisabetan, menită să "oficializeze" statutul teatral al tragediei tocmai încheiate.

Zona de gen proxim care vorbește, din punctul nostru de vedere, este, mai întâi de toate, cea formală; cea a tratamentului la care e supus textul dramaturgic prin textul reprezentației (scenariu regizoral plus rezolvări scenice situaționale). Miza e aceeași: restructurarea obiectului literar cu armele și strategiile muzicalizării fățișe, în perspectiva unei recitiri simbolice, ancorată în realul lumii contemporane. Dacă am produs o banalitate de toată spaima, îmi cer iertare: în fond, țintele teatralității care joacă pe forța resemnificativă și poetizantă a convenției sunt aceleași, ca și strategiile; tehnicile diferă, și uneori atitudinea. Orice model e, la rigoare, în substanța lui, o enormă banalitate.

Diferențe specifice, acțiuni comunicaționale

Acțiunile comunicaționale, în sensul dat de Habermas², ar putea fi reprezentate, în teatru, de acele lanțuri de discurs care își propun să-l activeze pe spectator. Să-l dirijeze, vreau să spun, către un răspuns (nu numai interpretativ ci și modificator) pe partenerul de dialog. Acest răspuns poate fi mai mult sau mai puțin direct, mai mult sau mai puțin conștient, el se poate manifesta divers, de la iritare la acceptarea entuziastă, de la disconfortul interogativ la asumarea reflexivă. Altfel formulat, caracterul activ-comunicațional al unui discurs, sau al unui fragment de discurs, este complet numai în măsura în care, ulterior interpretării de către partener a discursului primit, reacția sa de răspuns este diferită față de poziția sa anterioară, indiferent dacă această diferență una consensuală sau una plasată în contradicție cu ansamblul discursului primit. Altminteri, schimbul de mesaje organizate în discurs ar semăna, într-o reducere la absurd, cu schimbul nesfârșit de aplecări protocolare de salut dintre doi japonezi, sau cu oftaturile care umplu golul dintre doi soți care nu mai au nimic să-și comunice.

Pe undeva pe aici, firește cu multe nuanțări, începe și discuția despre diferențele specifice dintre cele trei spectacole. Fiindcă, dacă strategiile de natură explicit estetică sunt comune, ar trebui să presupunem că reprezentarea asupra publicurilor țintă (sau măcar asupra spectatorului ideal) ar fi, în fond comună pentru cei trei regizori. Doar tehnicile de construcție stilistică ar fi diferite; asta, firește, simultan și în acord cu natura mesajelor transmise publicului țintă.

Or, ceea ce aș vrea eu să avansez ca ipoteză primară, de lucru, este că, pe de-o parte, reprezentarea partenerului de dialog, spectatorul/public, e diferită; iar pe de altă parte, că tipul de atitudine în raport cu tehnicile menite să producă acțiune

² vezi Jürgen Habermas, **Conștiință morală și acțiune comunicativă**, All, 2000

comunicațională nu e nici pe departe același, în pofida recursului comun la “muzicalizarea” reprezentației. S-o luăm, de această dată, în ordine inversă.

În *Romeo și Julieta*, condensarea reductivă a textului dramatic prin intermediul textului reprezentației e făcută pe o paradigmă simplă, din repertoriul teatrului metaforic-politic al anilor '70. Spațiul e tratat în aluzie renascentistă, prin perdele pictate, cu marcat caracter kitsch. În replică la acest cadraj tipizant, ansamblul costumelor contrazice condiția arhetipală; ele sunt “contemporane”, cu un ușor aer prăfos și cu sugestii ironic mafiote pentru cele două familii rivale. Mesajul plastic, întărit de cel al jocului extratextual, care definește spațiotimpul povestirii, îl instalează pe spectator tocmai în jocul de distanțe dintre aici/acum și atunci/acolo, spre a-i spune că lumea descrisă este similară cu spațiile dictatoriale, de *famiglie* închisă, ipocrită și coruptă (sexual, social, interpersonal și ierarhic) pe care le cunoaște deja, cotidiene și veșnice totodată. Amestecul muzical, oarecum aiuritor, probabil tocmai pentru a spori sugestia de amalgam grotesc, rămîne însă, ca și scenele coregrafiate, la rang de supramarcă, de subliniere o dată în plus, a temei regizorale, dublînd de cele mai multe ori situațiile dramatice propriu-zise, sau pe cele la care se face referire prin cuvînt. De aici și un soi de suprasarcină, mai ales în zona de final, cînd spectatorul are a se confrunta cu un soi index al epilogurilor, vreo trei, toate reconfirmînd punctual paradigma.

Cine e spectatorul acesta, aș întreba? Unul mai degrabă de confirmare, un spectator ideal, care “vede” și “citește” imagini metaforă, pe o schema care i-a devenit deja comodă: Romeo și Julieta sunt arhetipali tocmai pentru că *nu sunt tipici* (în sensul de schematici), iar lumea care li se opune -și care le pune în evidență puritatea esențială- e o lume a corupției și a violenței deșănțate, în tensiunea dintre centrul și periferia oricărei organizări sociale “ieșite din țîțîni”. Da, spectatorul va avea mici surprize, mai ales la nivelul intensității jocului actoricesc, dar și la acela al “imaginii care vorbește alegoric” despre un adevăr “politic” pe care, în fond, regizorul ni-l ofertează încă din splendida cortină de deschidere: în costume alb negre, aliniați matematic la rampă, dueliștii indistincți ai ambelor tabere sunt răpuși, fără nici o mișcare, de răni care țîșnesc din ei înșiși. Ce vreau să spun cu asta e că, în fond, acțiunea comunicațională nu se petrece de fapt, ea fiind dizlocată de un joc intelectual elegant, dar bine stăpînit, de multă vreme, de destinatar. Reacția lui emoțional cognitivă este una de tipul: “Aha, m-am prins!”

În cazul *Gîndacilor*, lucrurile par, cel puțin la prima vedere, să stea diferit. Mai întîi pentru motivul banal că spectatorul nu e nicicum familiarizat cu povestioara jucăușă a genialului copil polonez. El nu o poate contacta, ca fir narativ, decît prin intermediul acestei lecturi, a lui Tompa. Or, din acest punct de vedere, transformările pe care le primește textul de origine prin lectura regizorală e de presupus ca sunt extrem de complexe.

Mai întîi de toate, textul reprezentației ne propune o intrare ex abrupto într-o temă, probabil, complet absentă la dramaturg: relația fiu-tată, intermediată de pian. Asta face ca întregul joc al basmului despre gîndaci să “se nască” dintr-o improvizație ilegală -și sancționată-, de jazz, a copilului care repetă gamele la pian; apoi, acest joc “e plasat” ca revoltă a puștiului față de regatul dicatotorial patern; în fine, rezolvarea războiului dintre soldații imperiali și gîndacii care i-au înfrînt se produce (oarecum timid și artificial) tot datorită intervenției fiului, care-și salvează generos împăratul-tată.

Încadrat de acest plonjeu psihanalitic, spectacolul propriu-zis e, altminteri, excepțional compus și orchestrat, cu risipă de imaginație, mult talent actoricesc și o impecabilă tehnică muzical-coregrafică. Numai că, aș zice, el conține un soi de stranie

contradicție internă în raport cu adresabilitatea, tot în linia acțiunii comunicaționale de care vorbeam. Pe de-o parte trama basmului se dezvoltă pe jocul sofisticat -dar incitant și lesne de perceput- al combinației dintre dans și muzica de percuție, emoționându-l, nu numai în registru ludic, pe spectator, mai ales pe cel tânăr. Pe de altă parte, paradigma regizorală psihanalitică (îmblânzită burghez, câtă vreme copilul își salvează tatăl castrator!) dă din nou de lucru micii comodități culturale, cu lecțiile făcute dinainte. “Aha, pe-asta o știu, am priceput!”, exclamă spectatorul liniștit, mîndru de noua sa excursie pe tărîmuri profunde. Fără să fie în sens strict un clișeu, recusrul, la nivelul temei centrale, la un plonjeul psihanalitic mi se pare o stereotipie dezamăgitoare.

Ceea ce pare neobișnuit la Radu Afrim, și în cazul celor *Trei surori* i-a iritat pe mulți alții, nu numai pe cronicarul englez, e un soi de decompensare reduționistă în legătură cu textul cehovian, atît de bine și de definitiv fixat în poncifurile lui, și la noi și aiurea. Unii acuză amestecul aparent dezechilibrat de grotesc obraznic și poezie, unii un soi de vulgaritate sfruntată, alții chiar apelul la proceduri de “desen animat”. În fapt, mutația cea mai clară pe care o propune Afrim nu este cea legată de “sexualizarea” poveștii: avantajul meu, în raport cu dl. Billington de exemplu, e că am văzut în 1988 un spectacol și mai brutal sexualizant, cel al lui Aureliu Manea de la Ploiești, în care fiecare monolog al fiecărei surori era o masturbare la rampă. Pe atunci țin minte că m-am scandalizat, am și scris vreo două trei prostii. Dar, după o vreme, am constatat că puterea spectacolului, ținînd de coerența de ansamblu a viziunii, nu mă va părăsi niciodată. Mutația reclamată de spectacolele afrimiene ține de schimbarea –relativă- în raport cu epistema “adrisantului”.

Tratamentul la care Afrim supune textul (și în acest sens îi sunt datoare Iuliei Popovici care a demonstrat asta într-un scurt eseu apărut nu demult³) este unul de succesivă condensare și extensie, care refuză fixarea unor “imagini metaforă” cu rol reinterpretativ, în beneficiul unor *acțiuni cu funcție metonimică*: aceste acțiuni nu închid dirijist semnificația, ci o redeschid, într-un nou context, către un soi de *hipertext produs de cadraje*.

Un alt procedeu constant este acela de a reordona relațiile dintre personaje, scoțîndu-le pe acestea dintr-o tipologie consfințită și introducîndu-le într-una învecinată, ori chiar opusă clișeului teatral și cultural constituit. Bătrîna Amfisa⁴, victima clasică a mașinăriei burgheze de tocat ființe și sentimente, devine aici un soi de spiriduș infernal, posedîndu-l prin delegare și terorizîndu-l fantasmatic pe Cebutîkin, comentînd sarcastic-sardonice și patronînd borcanele cu poze de familie, spre a conduce jocul indecent de-a nostalgia și sexualitatea, căreia toți i se supun.

Această deschidere, cu consecințe destructurante și restructurante totodată, e urmată de ansamblul definițiilor de personaj și a celor de relație, în care fantezia de desen animat (ca de exemplu nașterea infinită a sutelor de pui de Natașa, negocierea și vînzarea lor la bucată, etc) se întemiecează constant pe miza însăși a paradigmei regizorale: moartea nostalgiei nu e un efect de suprafață, ea e o terapie colectivă, dezlănțuită, care ar putea aduce nu salvarea lumii descrise, ci a celei a destinatarilor. E mereu instructiv să vezi cum sala, după crizele nesfîrșite de rîs provocate de bătăliile lunatice pentru ocuparea patului conjugal, de *Verșinin Show*-ul cu accente de *Vacanța mare*, ori de repetatele sinucideri ale Madamei Verșinina, înlemnește de-odată, cu speranța recuperării lirice, la apariția tubei în flăcări; în parte recunoaște citatul din Magritte, în parte doar resimte dramaticitatea incendiului în chieie poetică, dar apoi se

³ Iulia Popovici, *Radu Afrim-Spectacolul infinit?*, **man_in_fest** nr.4/2003

⁴ Elena Popa, într-una probabil una dintre cele mai puternice compoziții actricești ale unui an extrem de bogat în nume tinere, alături de Antoaneta Zaharia din *De ce fierbe copilul în mămăligă?*

lasă biciuit, lungi minute, de defilarea haotică și voit redundantă a personajelor care se perindă în fundal. (Defilare mută, comentată exclusiv muzical, în care tensiunea se acumulează în exasperare, înghițind, de altfel, aproape un act de text). Acțiunea scenică nu oprește ci deschide, din nou, o nouă fereastră a percepției, ce-și va găsi rima la final.

Aș îndrăzni să spun că tipul de public căruia i se adresează un asemenea spectacol (și *Algele* anterioare o confirmă) e într-o singură măsură diferit de publicurile cărora li se adresau cele două spectacole analizate anterior. Și anume, în măsura în care *patibilitatea* sa⁵ (disponibilitatea sa apercetiv-reflexivă) se întemeiază pe o altă sferă de definiție a câmpului cultural. Un câmp cultural în care comentariul produs de reprezentăția teatrală nu mai funcționează strict în intertextualitate cu “patrimoniul marii arte”, nici cu acela an “metanarațiunilor mitologice”. Un câmp cultural în care jocul de interactivare scenă-sală este infinit mai dinamic, programat ironic, și cuprinde în mod nemijlocit ansamblul produselor mediatice pînă nu demult considerate minore, ori chiar periferice: banda desenată, melodrama ieftină, talk-showul inept. În rest, mai toate celelalte instrumente și strategii ale teatralizării sînt la locul lor.

Asta îl și face pe Afrim să fie așa de indigest în ochii unora și de nehotîrît în ochii altora. Fiindcă el nici nu e în trendul de nou val al resimplificării teatrale, cîta vreme face apel, adesea, la texte clasice, și nici nu umblă în trena parfumată a stratificărilor filozofice, ca înaintașii săi imediați; ci se joacă cinic cu teatralizarea, uzînd sarcastic de propriile ei arme.

În acord de substanță cu cele de mai sus, și în reflex (condiționat) la anteriorul meu traseu referitor la *anarhetipul* lui Corin Braga și teatru, aș îndrăzni ipoteza că, pentru mine, cel mai evident anarhetipal spectacol pe care l-am văzut este acest *Trei surori*, atît în substanță cît și în motivații. El descentrează net, fără vădită pretenție recentralizatoare, toate relațiile și toate identitățile, firește în raport cu definiția lor patrimonializată de o sută de ani. Produce, în fond, o recitare centrifugă, accentuată de scena “serioasă” a defilării la incendiu, în care nu mai supraviețuiește nici măcar umbra unei fixări de *persona*, cu pretenție de “autenticitate”. Solionii nu-i decît un alt bufon, în competiție homo/hetero sexuală, care nu înspăimîntă pe nimeni; Tuzenbach, convivul lui, nici nu se obosește să moară; nici o tragedie n-a avut loc, în afară de cea nerostită, aceea că lumea pe care o vedem e veselă și colorată tocmai fiindcă e decedată din pornire. În fine, Afrim dizlocă, provocator, segmente de acțiune-joc, cu aparență ironic-mecanică, a căror combinatorie ar putea continua, părelnic, la infinit.

2003

Spectatorul coautor și limitele resemnificării

Una dintre cele mai prețioase izbînzi ale construcției spirituale de tip european, atît în filozofia politică cît și în practica socială, este libertatea. Simultană și intrinsecă antropocentrismului luminist, ideea de libertate, în același timp cheie de

⁵ În ce privește discuția despre donare și patibilitate, provocată de un eseu al lui Lyotard, vezi Miruna Runcan, *Spectatorul coautor și limitele resemnificării*, *man_in_fest* nr. 5 și 6/7, 2003

boltă și rană deschisă pentru întreaga noastră civilizație, pune de câteva secole lumea în mișcare: de la comportamentul intrafamiliar la normele dreptului și moralei, de la economia mondială la cercetarea biologică, de la instituțiile statale la drepturile consumatorului, nimic nu scapă sferei sale de influență. Comunicarea cu atât mai puțin, artele de toate felurile servind multă vreme de avangardă în acest imperialism conceptual al eliberării. De la militantismul motivat istoric, care imprimă pasul “evoluțiilor”, la boema fin de siècle a paradisurilor artificiale, mitologia libertății își întinde lunga umbră pînă spre finalul secolului trecut, mîna în mîna cu mitologiile “revoluționare”.

Modelarea modernistă, ca și cea a tardomodernității în care ne mișcăm, face din libertate un asemenea nucleu generator încît semioticele –atît cele clasice cît și cele tîrzii- , și în bună măsură chiar pragmatica, pun relația dintre emițător și destinatar într-o poziție de totală echivalență. Opus emițătorului, destinatarul mesajului, mai ales a celui artistic, e văzut și el ca un constructor, cel puțin din două motive: o dată pentru că el deconstruiește și redistribuie mesajul pentru a-l interpreta (în prima fază), a doua oară pentru că el elaborează și transmite, fie și discret, printr-un set de codificări, un mesaj evaluator, de răspuns. Actul percepției, asumării și interpretării unui produs artistic, în mod direct sau chiar în mod indirect (prin mediere de gradul al doilea, adică prim mesaje de tip publicistic, publicitar, critic, analitic etc.) este, dacă ascultăm cu atenție și luăm de bune concluziile semioticienilor, teoreticienilor comunicării, chiar sociologilor, un act de descompunere și recompunere a structurilor; urmat, firește, de o reacție evaluatoare, emotiv-intelectivă. Un act, cum s-a spus adesea, de re-creare.

De re-creare, dar nu în mod necesar de re-creație, nici de simplu divertisment recreativ. Destinatarul nostru, fie că e vorba despre lector, spectator, auditor, vizitator de expoziții de pictură ori fotografie, ar trebui, la modul ideal, să fie un nu doar *colocutor ci* (mult mai aproape de condiția “ipocritului...frate” al lui Baudelaire decît de aceea de “stăpîn” din sloganul comercial internațional “*clientul nostru, stăpînul nostru*”) un *coautor*⁶. Există aici, mai ales în cheștiunea actului teatral contemporan, exact ca în paradoxul actorului analizat de Diderot cu secole în urmă, un dublu paradox al spectatorului. Pe care suntem datori, cu o oarecare urgență aș zice, să-l sesizăm și să-l privim din toate direcțiile.

Critica ideii de spectator coautor

Într-o conferință ținută la Sorbona în 1986, Jean François Lyotard ataca fățiș, dintr-o perspectivă estetică postkantiană, cheștiunea comunicării artistice. Unghiul nelineștii, ca să-i spunem așa, era pentru filozoful francez acela în care, în lipsa unei comuniuni de paradigmă a creatorilor și destinatarilor cu privire la statutul “operei”, întregul eșafodaj al sferei de definiție și acțiune al artei se prăbușește în neant. Să ne reamintim: pentru ca activitatea artistică și produsele culturale numite generic “opere” să poată funcționa, este nevoie: a. de o comunitate care a căzut aprioric de acord asupra naturii lor și, b. de o distribuție a efectului acestor produse în regimul așa zis comunicațional. Avem nevoie de un acord prealabil, canonic în felul său, (care, de altminteri, ne și constituie în comunitate, conștient sau subconștient); și avem nevoie de “sentimentul estetic”, adică de percepția și asumarea unui sentiment cu tendință universalistă, care să cadă sub concept.

⁶ Vezi în acest sens o discuție cu privire la destinatarul coautor în Michael Real, **Exploring Media Culture**, New York: Random House, 1994

Or, Lyotard⁷ se întreabă și ne întreabă ce se întâmplă cu sentimentul estetic atunci când sunt propuse ca estetice anumite situații (sau sisteme de discurs, obiecte și produse) a căror “regulă de calcul” este dinainte asumată de către participanții la comunicare ca finită, și cu efect limitat-negociabil? Mai simplu spus, dacă “artele” și produsele culturale cu componentă utilitară ajung (de fapt au ajuns) să ridice pretenții hegemonice asupra sistemelor noastre de procesare și interpretare, ce se întâmplă cu definiția “obiectului estetic”?

Unghiul de atac propus dezbaterii mi se pare extrem de precis și de corect, de aceea a porni pe cale unei critici de adâncime a raporturilor comunicaționale dintre autor și destinatar mi se pare obligatoriu. Pe de-o parte, alături de Lyotard, ar trebui să redevenim conștienți că asentimentul asupra statutului de produs artistic (ca să folosesc aici o sintagma mai puțin pretențioasă ca aceea de “operă”) este preexistent schimbului de mesaje care alcătuiește actul comunicațional. Comunitatea de sentiment (care presupune o comunitate ulterioară, fie și difuză, ordonată sau nu sub concept, dar în orice caz de judecată intelectuală) asupra faptului că un obiect este (preponderent) estetic, în natura și funcțiile sale, este o operație originală și necesară: nu poate lipsi, nici nu poate fi înlocuită de altceva. *“Exigența unui asemenea asentiment, în principiu universal, este constitutivă pentru judecata estetică. Dacă rămânem, așadar, la o descriere psihologică, sau socială, sau pragmatică, în general antropologică, renunțăm să dăm artei, în privința receptării sale, un statut specific și acceptăm în fond că nu există artă”*⁸.

Nu este vorba, în demersul de mai jos, de o dezbateră care și-ar propune salvarea marii arte, nici măcar de salvarea unei atitudini tradițional umaniste cu privire la raportările estetice față de receptare. Datoria noastră este, mai-nainte de orice, aceea de a cerceta câmpul realităților în care ne mișcăm, fără idiosincrazii și fără speranțe deșarte.

Este adevărat că procesul de marginalizare, chiar de *apartheid* al activităților și al comunităților de creatori de “artă înaltă”, (în definiția postrenascentistă a artei mari), este un proces aparent în plin avânt. Dar asta se petrece mai ales, cred, pentru că schimbările de epistemă (și de practică socială) au fost, în ultimul sfert de secol, mai rapide și mai consistente decât puterea noastră de analiză critică; mijloacele de investigare a acestora au intrat treptat într-un soi de surzenie autosuficientă. Pe de altă parte, “artele înalte” și teatrul ca exponent al lor își văd, cu naivitate, de propria existență în ghetou, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat.

Or, ceea ce iarăși pare a fi fost uitat, ori măcar condamnat la temporară adormire, este adecvarea raporturilor de contact și schimb între (să le zicem) autori și destinatarii mesajului artistic. Lyotard ne propune și aici o stimulatorie anamneză kantiană. De ambele părți ale ecuației e nevoie de o corectă poziționare, egal de generoasă, egal de nepăsătoare în raport cu efectul de utilitate imediată. O poziționare cu miză - rostim cu sfială și asta- transcendentă. Opera trebuie să conțină, înscrisă în ea ca o monadă, energia donatoare și *actul de donare* auctorial⁹. În fond, actul de donare constituie însăși materia iradiantă a reflexivității implicate în schimbul dintre emițător și destinatar în artă. Dacă donarea e ideatică ori formală e un lucru mai puțin important aici; și, oricum, principiul izomorfismului între conținutul și forma expresiei, enunțat de Hjelmslev, rămâne în picioare.

⁷ v. Jean-Francois Lyotard, **Inumanul**, Ideea Design & Print, Cluj, 2000, pag.103-104

⁸ Idem, pag. 104

⁹ “Trebuie să existe ceva care să fie dat mai întâi. Sentimentul este receptare nemijlocită a ceea ce se dă”, op. cit. pag.106, și mai departe, “sentimentul estetic presupune ceva care este în mod necesar implicat, și uitat, în re-prezentare: prezentarea, faptul că ceva este aici acum”.

Simultan, destinatarul trebuie să aibă, și să își asume ca atare, o disponibilitate de a primi și de a-și apropria donarea, o sensibilitate reflexivă, mai mult sau mai puțin antrenată, cu ajutorul și prin intermediul căreia să recunoască această materie-donare și să se lase reconstruit, reconstruind-o. Lyotard numește această disponibilitate, la rîndul ei obligatorie, *patibilitate*¹⁰, de la *pathos*, posibilitatea de a resimți. Patibilitatea, ne atrage Lyotard atenția, nu trebuie să fie în vreun fel confundată, sau chiar opusă pasivității. Disponibilitatea reflexivă în raport cu obiectul estetic este una care activează întregul nostru sistem emoțional și intelectual. Dar ne pune în “indisponibilitate”, așa adauga, în raport cu activitățile care nu o curpind. A confunda patibilitatea cu pasivitatea e egal cu a confunda auzirea fondului muzical, în timp ce scriem, citim, sau reparăm un obiect casnic, cu ascultarea reală a aceleiași piese. Aparent muzica trece prin noi, dar nu o ascultăm în adevăratul sens al cuvîntului, chiar dacă anumite “activități” mecanice ne lasă sensibilitatea și gîndurile într-o anume măsură liberă să navigheze în voia lor. Dacă, dintr-un motiv sau altul, muzica “ne spune ceva” ne oprim din activitatea principală și “îi dăm drumul”, o lăsăm să cuprindă întreaga noastră ființă.

Adevărata opoziție, în cîmpul receptării obiectelor estetice, este aceea dintre patibilitate și *impasibilitate*. Dezinteresul, nerecunoașterea și/sau indiferența. Fiecare pe rînd ori, cel mai adesea, toate la un loc compun sfera termenului opozit: nu-ți pasă de ceea ce ți se oferă ca produs cultural, nu te privește, nu îi recunoști statutul de obiect estetic.

Există, în zilele noastre, în noua epistemă pe cale de a se coagula, doi factori care intervin cu brutalitate pentru a perturba, cu o nebănuită și total incontolabilă energie, echilibrul donare-patibilitate, făcînd din destinatarul produsului estetic (în cazul nostru spectatorul de teatru) un subiect foarte rar dispus să-și activeze disponibilitățile reflexive. Ba chiar, așa îndrăzni să spun, din ce în ce mai puțin capabil de a o face, ceea ce ar putea induce, în fond, ideea unei schimbări în natura însăși a subiectului destinatar.

Pe de-o parte, este vorba despre ascensiunea nebănuită, în sistemul de valori care s-a coagulat în ultima jumătate a secolului trecut, a experienței nemijlocite. Valoarea experiențială tinde, se pare, să ocupe locul, lăsat liber prin delegitimare, al superiorității “sociale” oferite de participarea la comunicarea artistică. Experiența estetică a suferit –și acest proces se adîncește pe zi ce trece- o dizlocare atît la nivel individual cît și la nivel colectiv. A te cătăra pe stînci a capatat simultan și acea valoare estetică potențială, cuprinsă în celebra aserțiune goetheană cum că ar trebui “să-ți trăiești viața ca pe o operă de artă”, dar și garanția iluzorie că faci parte dintr-o minusculă comunitate de aleși care își asumă, cum zic americanii, “the real thing”. A produce muzică personală, fie și în completă necunoaștință asupra gamei și armoniilor, devine, cel puțin pentru o bună parte dintre oamenii tineri de pretutindeni, mai profitabil decît a frecventa cu rigoare statutul de destinatar, fie și al muzicii favorite. Iar tehnologia te ajută pînă în pînzele albe în acest sens. Ca să nu mai vorbim de enorma, halucinantă plăcere a obstacolului învins prin forța fizică, prin abilități exersate, sau prin simplu joc intelectual. Condiției de destinatar, dînd frîu liber propriei patibilități și deci comunicării cu opera, i se substituie, lent dar subliniat, o

¹⁰ În traducerea eseurilor lui Lyotard, aparținîndu-i lui Ciprian Mihali, termenul este echivalat ca *pasibilitate*. Din rațiuni eufonice și etimologice, îl prefer în varianta patibilitate, care face joc cu *compatibilitate*, dar și cu *impasibilitatea* despre care filozoful francez vorbește ulterior; se reduce astfel sensibil eufonia cu familia de cuvinte a lui *pasiv*. În genere, neologismele din franceză care conțin particula *ti*, (*pathibilite* aici) citibilă românește și ca *si* dar și ca *ti*, sunt foarte sensibile la redistribuirea în limba primitoare a sferei de semnificație.

“democratizată” autoreflexivitate, un soi de iluzuzorie condiție de autor potențial, care e și propriul său spectator. Un spectator-autor-operă care nu are nevoie de mai multă empatie decât aceea oferită de minusculele comunități de confrăți cățărători a clubului său, ori de a vizitatorilor accidentali ai site-ului pe care-și oferă liber muzica.

Care ar fi pricinile acestei ascensiuni a valorii experiențiale? Desigur, multiple. Mă voi opri aici asupra unei părți din proces, care mi se pare cea mai importantă pentru discuția noastră. Din pricină că trăim într-o societate comunicățională, dominată de discursuri mediate, capacitățile de investiție reflexivă și identificare simbolică ale omului par să evolueze preponderent pe orizontală. Momentele de disponibilitate reflexivă ale persoanei sunt solicitate, și adesea cheltuite fără rest, în lanțul comunicățional mediativ: spectatorul se investește “ca spectator”, adică în procese și strategii de identificare, în contactul cu viețile posibile ale semenilor din jurnalul de actualități, cu dezbaterile din talk show, ori în emoțiile jocurilor de divertisment în care se câștigă miliardul răspunzând la șapte întrebări. Capacitatea de înseriere a “exemplurilor cu care te poți identifica” e solicitată major, în detrimentul capacității de selecție și asociație, drastic limitate. Putem vorbi, deci, de un soi de dezechilibru între supraîncărcarea sintagmaticului și subsolicitarea – emoțional cognitivă – a proceselor care au loc pe paradigmă.

Să privim, spre a ne convinge, ce se întâmplă cu limba vorbită: se umple excesiv de substanță nominală, de substantive-noțiune, dar operațiile de manipulare și “predicare” care ar trebui să aibă loc asupra acestei imense mase saturate sunt din ce în ce mai leneșe și mai dezordonate. Un enorm vocabular masă zace într-o bună parte a minților semenilor noștri, dar capacitate de a fluidiza, de a pune să lucreze acest vocabular e din ce în ce mai redusă.

E și pricina pentru care, într-un proces compensator absolut firesc, experiențele individuale nemediate, cu cât mai riscante cu atât mai încărcate de “efect de real”, vin să valorizeze zona ocupată până mai ieri de experiența oferită prin identificare reflexivă, producătoare de sentiment estetic. Actul de așezare instalare în patibilitate e confundat cu acela de “primitiv” al discursurilor mediatice, deci cu pasivitatea produsă de supraîncărcarea sintagmaticului. Cucerirea uneiuni val ucigaș pe planșă, înfrângerea unui teren periculos pe mountain bike, activitatea de voluntariat pentru câteva luni într-o țară exotă, primejdioasă și săracă, montarea unui film personal pe propriul computer, fac din spectatorul potențial al teatrului un actor al unei înscenări nemediate, îndreptățit moral și axiologic să-și revendice spectatorii, fie aceștia reduși la el însuși.

Experiențele individuale, mai mult sau mai puțin extreme, in clasificabile în fond pentru că nu pot crea categorii, dar supuse toate aceleiași valori în permanentă ascensiune, capătă în subconștient o “calitate estetică” naturală, oarecum asemănătoare, la limită, cu sublimul kantian. Însă, de la Lacan prin Žižek citire, știm bine că în plan psiho-social sublimul kantian e simptomul schizofreniei. Cât de frecventate sunt, în zilele noastre, reality show-urile, și de cât prestigiu și beneficii pecuniare se bucură organizatorii reality game-urilor cu războaie, expediții ori chiar tâlhării la domiciliu, *regizate*...Cinematograful –american sau european, a sesizat cu strălucire aceste procese, ca și schizofrenia de dedesubt al lor. Între terapia de revirilizare din **Fight Club** și cea de “umanizare” din *The Game*, ambele ale lui David Fincher, stă, dreptă, paradigmatic întinsă ca o coardă, năluca valorii experiențiale.

Iluzia, în acest caz, e pricinuită de absența colectivității care validează, firește. Valoarea experiențială de azi, absolut de înțeles și asupra căreia va trebui să ne aplecăm cândva cu atenție, are o limitare evidentă și intrinsecă. Ea îmi amintește de

fiecare dată de una dintre temele favorite ale dramaturgului român, pe nedrept uitat azi, Theodor Mazilu: ipocrizia imaginație. Într-o piesă scurtă, de exemplu, intitulată *Frumos e în septembrie la Veneția*, un domn și o doamnă stau pe o bancă, într-o piațetă venețiană aflată pe malul unui canal al celebrei perle turistice. Fac conversație. Fericirea lor de a fi ajuns la Veneția se transformă, treptat, în jalnicul lor spleen de a-și fi împlinit visul. Cum vor mai putea ei visa să ajungă la Veneția, câtă vreme chiar sînt la Veneția? Și, în fond, cum vor putea viitorii lor spectatori potențiali, de fiecare zi, să se identifice cu ei, câtă vreme experiența de a fi la Veneția nu e comunicabilă decît *hic et nunc* ? În fine, ce mare scofală e să fi, în carne și oase, la Veneția, câtă vreme ești același cu cel care vei fi, la întoarce, la Fetești ?

Al doilea agent care dizlocă patibilitatea din echilibrul său cu donarea este interactivitatea. După cum se poate vedea de la o simplă ochire, legăturile dintre interactivitate și valoarea experiențială sunt de contiguitate. Interactivitatea presupune seturi întregi de proceduri și strategii prin care discursuri mediate, produse culturale și chiar obiecte uzuale -circulînd pe piața liberă- oferă iluzia unui răspuns direct, individualizat; a unui feedback cu aparență decizională din partea celui căruia i-au fost destinate. Interactivitatea pare să rezolve dezechilibrul real dintre destinatarul individual și “producția de masă”, ca și falsa contradicție dintre patibilitate și pasivitate, calmînd (sau ocultînd) suspiciunea de pasivitate a condiției de destinatar-spectator.

Interacțiunea cu produsul cultural nu e născută doar de cîteva decenii. În teatru o recunoaștem ca provocare profundă începînd cu Pirandello. Motivațiile ei sunt complexe, iar destinul ei este invers proporțional cu condiția auctorială, ajunsă în stadiul său mitologic la începutul secolului trecut. “*Epater le bourgeois*” a alunecat treptat, pe măsură ce societatea comunicațională și-a instalat adînc rădăcinile, într-o criză a cărei rezolvare este dată, aparent, de cochetăria schimbării rolurilor dintre emițător și destinatar. A avea la rîndul tău “control” asupra jocului propus a devenit chiar, statistic, o practică, nu doar de radio și televiziune: s-au creat nu numai soap operas cu final la alegere, se produce teatru de improvizație pe teme propuse din sală, dramaturgie cu versiuni care se ofertează în avampremieră, și pentru teatru ca și pentru cinema; se votează telefonic cîștigătorii –totdeauna cei mai anosti- în concursurile muzicale, talk show-urile politice au, obligatoriu, propriul comerț cu statistica “opiniilor” celor care le urmăresc. Unele dintre aceste strategii și practici au o acoperire participativă mai consistentă, altele sunt pură amăgire manipulatorie.

Ceea ce mi se pare semnificativ aici este exemplul ultimativ, al generațiilor jocului pe calculator. Industrie și produs cultural la care teatrul are a medita tocmai pentru că el e, în diversele sale utilizări și perspective, tehnică științifică de antrenament, divertisment “spectacular”, dar și obiect estetic, jocul pe calculator adîncește abisul rupturii de epistemă. În echilibrul dintre donare și patibilitate, jocul pe calculator pare afazic de ambele părți: e anonim ca emițător și exclude (aproape) orice disponibilitate reflexivă. Ceea ce explică fascinația dependentă pe care o produce, în permanentă expansiune și măturînd în viteză optimistele speranțe legate de vîrsta utilizatorilor, este imensa iluzie a controlului. Jocul pe calculator se oferă, deci, ca produs, dar și ca experiență imediată-mediată, în care deciziile îți aparțin în exclusivitate, în raport cu un set de determinări programate. Pe care urmează doar să le descoperi și să le “înveți” pentru a căpăta abilitatea de a le înfrînge către țelul propus.

Or, interactivitatea își gasește aici apogeul: valoarea experiențială se convertește prin transfer, acoperind tot spațiul patibilității, pe care îl expolatau teatrul, cinematograful, ori artele plastice mai înainte lor. Juisarea e direct proporțională cu

satisfacerea dorinței de a controla incontrollabilul programat; convenția e stabilită prin pagina de prezentare sau prin demo, fără nici un alt efort decât acela de a contextualiza rapid țintele. Identificarea e cvasi directă, dintr-o ochire, prin instituire și nu prin negociere reflexivă: eu sunt, pur și simplu, eroul. Toate condițiile teatralității sunt îndeplinite, la nivelul lor minimal, cu excepția *prezenței* și *a colectivităților empatic* scenă-sală.

Cine are nevoie de prezență, câtă vreme investiția narcisică în identitatea fictională este directă și necondiționată? Cine are nevoie de comunitate empatică, atîta vreme cît pare a stăpîni, fantasmatic, volanul mașinii, manșa avionului, trăgaciul mitralierei pentru o victorie dinainte garantată ? Jocul pe calculator este *one man show*-ul absolut, cu un singur spectator: jucătorul însuși. Toate celelalte interacțiuni, nemediate dar mai ales mediate, devin, în raport cu el, inconsistente și plicticoase.

Critica ideii de selectivitate interpretativă, sau limitele resemantizării

Estetica teatrală (teoretică sau empirică), a fost dominată, pe tot parcursul ultimei jumătăți din secolul trecut, de două fenomene cu putere egală, reciproc repartizate de-o parte și de cealaltă a scenei: hegemonia regizorului ca autor de discurs artistic independent și eliberarea destinatarului de servitutea mesajului cu sens unic. E interesant de observat aici că enorma revoluție în statutul, construcția și percepția reprezentației teatrale, pe care o numim *teatralizare*, petrecută în primele decenii ale secolului XX, este nu doar continuată ci și extinsă, în suprafață și în adîncime, de mișcările petrecute în deceniile șase și șapte. Actul reprezentației devine nu doar independent de suportul dramatic tradițional, ci chiar, în anume direcții ale sale, el ajunge să fie o expresie lirică și abstractă, emanînd direct de la “autorul total” care e regizorul său.

Simultan, actul percepției și interpretării intră într-o amplă procedură de restatutare; spectatorul provocat astfel are de luat cîteva decizii ferme:

- a. El trebuie să admită că discursul scenic a devenit treptat unul interpersonal în sens strict (dată fiind natura sa preponderent lirică, în care un eu “se mărturisește” unui alt eu), piezîndu-și în mare măsură consistența convențional empatică.
- b. El trebuie să se antreneze pentru a negocia caz cu caz, de fiecare dată, noua convenție. Și, în fine,
- c. el trebuie să ajungă în cele din urmă la performanța, bazată pe o competență prealabilă (în sens pierce-ian), de a produce în interpretare un sens global, personal; un sens care nu are nici pretenția că ar fi echivalent cu cel degajat de paradigma auctorială, nici echivalabil cu cel construit de vecinul de scaun, celălalt spectator. Ori, dacă nu un sens, fiindcă și degajarea semnificației se dovedește în cele din urmă o servitute, măcar un sentiment difuz de “plăcere estetică”, firește fără nici o pretenție kantiană la universalizare, câtă vreme tipul comunicării a devint, cum spuneam, strict interpersonal.

La limită, bogăția de semnificații creată de ambiguitatea jocului simbolic se transformă chiar în *absență voită a sensului*; iar pretenția reordonării coerente a “luminilor posibile” ale artei într-un cosmos inteligibil (care motiva lăuntric prezența sa la reprezentația teatrală) se mută brutal în opusul ei: spectatorul e obligat să admită că tocmai absența semnificației este miza oricărui schimb între scenă și sală.

Să recunoaștem, sarcina care cade pe umerii spectatorului co-autor e una uriașă. Ea merge, se pare, mână în mână cu procesul de descentrare a a sinelui în epistemă și cu delegitimarea paradigmei logocentrice. Întrebarea legitimă, acum, la începutul unei noi etape, este dacă lucrurile chiar se petrec astfel, adică dacă spectatorul (de teatru) contemporan este acest perfect manipulator de discursuri libere interpersonale. Dacă el are în mod riguros capacitățile și abilitățile funcționale pentru un asemenea exercițiu de schimb comunicațional. Și, în cele din urmă, răpindu-i-se destinatarului iluziile care îl motivau tradițional, nu cumva însăși comunicarea teatrală intră, asemenea poeziei lirice, într-o fază de suprasaturație a autoreferențialității?

Pe de-o parte, un argument destul de solid că lucrurile au căzut de mult în blocaj vine din direcția limitelor celor mai simple, cele psiho-intelective, ale percepției. Spectatorul nu vede niciodată tot ceea ce îi arăți, nu ascultă tot ce aude, sistemele sale selective de percepție fiind direct determinate de stările psihosomate momentane, ca și de ansamblul experiențelor de receptare la care a fost supus. Agresiunea constantă a discursurilor mediatice de fiecare zi face ca spectatorul nostru, care e numai accidental unul de teatru, să posede un ansamblu de competențe și strategii interpretative construit, cum spuneam în secțiunea anterioară, mai degrabă pe orizontală, nu pe verticală. Să ne amintim că McLuhan ne avertiza încă din anii '60 asupra mutației de epistemă produse prin transformarea civilizației scrisului într-o civilizație a imaginii. E o legătură intrinsecă între hegemonia *mediilor hot* (cum e televiziunea și mai nou internetul), care răcesc sistemele de reacție afectiv intelectual, și ceea ce Lorenz numea "*moartea termică a afectelor*"¹¹. Doar unele părți ale artei video ne mai par a conserva ceva din căldura reflecției suspecte de patibilitate¹².

Desigur, e de presupus că, în momentul în care intră în sala de spectacol, spectatorul co-autor schimbă automat cheile interpretării, asumându-și ansamblul convențiilor propuse, în măsura în care acestea se lasă negociate. În ideal el ar trebui nu doar să-și adecveze ținuta pentru spectacolul monden ci, știind dinainte ce-l așteaptă, să-și activeze, conștient ori inconștient, sisteme proprii de asociere, verticale, care să-l disponibilizeze reactiv în raport cu universul simbolic al reprezentăției. Numai că eliberarea sa temporară (mai mult sau mai puțin completă) față de epistema mediatică și de sistemele de răspuns pe care aceasta i le-a indus este imposibil de cuantificat; ba chiar, în principiu, imposibil de postulat. Desigur, el știe și că e la teatru, și că acesta e un spectacol, și simte diferențele dintre tipurile de discurs orizontale și cele preponderent verticale. Dar știe din ce în ce mai puțin ce i se pretinde și cum să opereze cu discursul în raport cu aceste pretenții.

În plus, acest tip de spectator presupune în fond un antrenament permanent, care își are începutul la vârste destul de fragede. Alminteri practicile și ritualurile sociale ale culturii mediatice (în sensul comun al termenului) îl vor înghiți, iar orice tentativă de insertare a sa într-o comunicare atât de sofisticată și solicitantă va fi resimțită ca o ușă trântită în nas. "Ești tâmpit", îi va transmite "opera", "n-ai ce căuta în clubul ăsta", va citi în ochii puținilor lui vecini de fotoliu.

¹¹ v. Konrad Lorenz, **Cele opt păcate capitale ale lumii contemporane**, Humanitas, 1995

¹² Cred sincer că, azi, cea mai complexă și mai profundă experiență estetică a destinatarului, din punctul de vedere al antrenării ansamblului său apercetiv și de selecție interpretativă, este cea oferită de clipul muzical și cel publicitar. E și locul în care se joacă la nesfârșit, de decenii întregi, marele joc al experimentalității și argumentării în raport cu receptarea. Nmai că, în fond, ambele tipuri de arte...nu sunt validate ca "înalte" de vechea epistemă. Ambele sunt cu regulă cunoscută, cum ar zice Lyotard, ori utilitar-comerciale, cum ar zice majoritatea nostalgicilor culturii culte, indiferent de vîrstă sau de pregătire.

De ce să ne ascundem după deget? Spectatorul conservă speranța (ori măcar nostalgia) ca i se va propune o experiență, neobișnuită dar perceptibilă, într-o anume măsură inteligibilă și, mai ales, emoționantă. Semiotic vorbind, vecinătatea și expunerea (ostensiunea) nonsensului nu transmite decât în cazuri absolut limită eliberarea visată (sau pretinsă) de partizanii resemantizării nelimitate. În fapt, teatralitatea de dincolo de semnificație produce doar două tipuri de răspuns: dacă e contextualizată într-un discurs cu regulă precisă, răspunsul e, după recunoașterea contextuală, râsul. Dacă e acumulat iregular, discursul e interpretat ca zgomot, iar reacția devine una de indiferență ori de iritare, în funcție de gradul de violență al discursului însuși. A face din absența sensului un drum eliberator mi se pare o iluzorie tehnică sado-masochistă, pentru care destinatarul, atât individual cât și colectiv, n-ar putea avea, în realitate, decât im-pasibilitate. Ori, în cazuri absolut excepționale, răspunsuri pervers-aberante¹³.

E ca și cum un cetățean care intră într-o sală de joc din Las Vegas, complet ignorant în legătură cu regulile fiecărui joc de noroc în parte, ar fi supus obligației de a juca de fiecare dată alt joc, pe banii lui. Alt joc, ale cărui reguli nu îi sunt explicate de nimeni, pe care le are de aflat pe cont propriu. Iar ca distracția să fie completă, la sfârșit ar trebui să mulțumească din inimă proprietarului localului pentru șansa/bucuria de a-și fi pierdut toți banii.

Nu vreau să susțin prin asta că teatrul contemporaneității ar trebui să se închidă într-o formulă standardizată, că el ar trebui să-și reducă voit libertățile expresive, ori să se întoarcă la formule anterioare teatralizării. Nu vreau nici să susțin că avalanșa de comercialitate vetustă care asaltează scenele și umple sălile cu spectatori care se prefac vii e un fenomen care ar trebui înțeles și mai ales sprijinit. Dimpotrivă: vreau să semnaliez prin aceasta că limitele libertății teatralizării sunt direct proporționale cu limitele de reinterpretare ale așa-zisului spectator co-autor. Rata de adecvare dintre orizonturile de așteptare (și disponibilitățile apercceptive) ale destinatarului și formulele expresive ale spectacolului de teatru, în condițiile în care spectacolul, ca orice produs artistic, nu e validat ca atare decât prin forța lui de a provoca o reacție profundă de răspuns, e în perpetuă schimbare.

Așa cum merg lucrurile astăzi, teatrul are, pentru a fi viu nu mort, de reacționat atât la primejdia morții ca și la cea a mortificării. La primejdia morții ciulind urechea, ca totdeauna, la zonele în care omul ca individ și umanitatea ca speranță coagulant empatică sunt răniți cu consecvență, în mod repetat și periculos. Și găsind formule de discurs suficient de tensionate în raport cu practicile comunicaționale ale mass media, suficient de proaspete și de puternice încât să-i facă pe spectatori și publicurile potențiale să rupă, fie și temporar, lanțurile percepției și interpretării orizontale. Să-i oblige, cu încântare, să se recîștîge ființe reflexive. La primejdia mortificării, prin exorcizarea demonului monologal al teatralizării indifferente față de semnificație.

Cel puțin pentru această etapă, marile construcții baroce, ale subtilei asociații culturale, par să fi ieșit din joc. Nouă, celor care ne-am născut ca spectatori sub zodia lor fericită, crepusculul ne produce, inevitabil, tristețe. Ba chiar, așa cum inerția conservativă o impune adesea, suntem dispuși să nu recunoaștem că, o dată cu noi, și formulele spectaculare au îmbătrînit inevitabil, și nu mai interesează decât prin efectul pervers al muzeificării lor inerente. Unora dintre noi, artiști și spectatori

¹³ Mi se pare aici perfect potrivită o celebră anecdotă de acum cîteva decenii. În plină desfășurare au unei partide de sex, masochista îi cere patetic partenerului: "Mușcă-mă, Vasile!" Iar partenerul, firește sadic, îi răspunde: "Ai vrea tu!"

specializați, care ne intitulăm și suntem recunoscuți drept critici teatrali, însăși punerea sub semnul întrebării a acestor fenomene ne crează un disconfort lăuntric violent, de parcă ni s-ar răpi legitimitatea. Memoria afectivă, însă, nu e totuna cu legitimitatea, iar dragostea dintâi nu rămîne strălucitoare decît în fotografii.

Cine la citit cu fidelitate îndrăgostită pe Brook ar trebui să-și reamintească de semnalul de alarmă pe care îl trăgea în celebrul său *Spațiu gol* în legătură cu relația dintre teatru și modă. Cînd nu mai e comunitar, teatrul pur și simplu nu mai e. Sigur că moda în sens comercial e pînă la un punct de disprețuit, dar ea e și simptomul de suprafață al unor schimbări de adîncime. Teatrul nu-și poate permite, cu riscul mortificării, superbia de a disprețui mersul schimbărilor. E veșnic obligat să-și ascute selectiv percepțiile, diferențiind cu acuitate între comercialitatea mondenă și schimbările de epistemă.

Într-o conferință de presă de la începutul acestui an, regizorul Alexandru Dabija vorbea despre propria sa, asumată, schimbare de direcție (nu de căutare), atrăgîndu-le atenția audiențelor că, oricît de mult i-ar plăcea lui însuși, teatrul marilor construcții alegorice, cel al marilor și stratificatelor libertăți asociative și-a pierdut publicul. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de afluențele entuziaste de publicuri înîmplătoare, ale ceremoniilor teatrale cu miză mondenă, în care toată lumea se preface că a priceput și se grăbește să aibă “opinii” asortate la culoare cu costumul de seară. Teatru e înțîlnire sinceră, nu cocktail de ambasadă. Dabija chiar propunea, în ce privește disperata hegemonie a autorului total, o imagine în mișcare: “*Teatrul e un tramvai care-și vede de drumul lui. Faptul că noi sărim pe scară și ne prindem de bară nu înseamnă că împingem și tramvaiul*”. nunțul e la fel de valabil și pentru spectatorul așa zis coautor. În schimb, aș zice că e iresponsabil să te urci în tramvai fără să te întrebi măcar încotro se duce...

2003

Manierismul și teatrul contemporan

Acum vreo douăzeci și cinci de ani, pe vremea cînd mai toată lumea din cîmpul literelor și a artelor apropiate (teatrul fiind atunci încă foarte...apropiat) citea cam aceleași cărți, cele care apăreau în sfîrșit în traducere, a existat o febrilă modă estetică favorizînd *phantasia*. În proză, moda venea pe un teren bine pregătit fiindcă, să nu uităm, imediat după valul oniric autohton, la noi s-a asimilat în forță “realismul fantastic” sudamerican. În teatru, după victoriile incontestabile ale teatralizării, semnele creative nu s-au lăsat deloc așteptate: generația regizorilor, intelectuali subțiri, ieșită la rampă imediat după ’70 (cu Dan Micu și Alexa Visarion, cu Cătălina Buzoianu, Mircea Cornișteanu, Mircea Marin, Sergiu Savin ori Adrian Lupu, urmați imediat de Silviu Purcărete ori Cristian Hadji Culea -fiindcă nu îi pot aminti aici pe toți îmi asum o selecție complet neobiectivă/subiectivă) a stratificat pas cu pas această predispoziție de plonjeu liber, metaforic și alegoric. Manierismul devenise, dintr-o înjurătură rafinată adresată creatorilor obosiți sau academizați, în sfîrșit o categorie estetică și pe meleagurile noastre. Caillois, Hocke și Baltrušaitis era nu doar la mare preț, ci chiar metodic utilizați ca suport de legitimare a unei poetici scenice cu fațete diverse stilistic, dar cu aceeași întemeiere.

Azi, cine mai citește Hocke, cu excepția, probabil, a câtorva studenți chinuiți de dascălii de estetică visători? Să se fi prăfuit Hocke? Aș jura că nu, pur și simplu a ieșit din modă. Camil Petrescu, într-o situație similară cu asta, ar fi zis: norocul lui, acum putem să-l citim degajați, detașați, cu un plus de creativitate citică. Sau, să-l folosim ca atare, în litera și spiritul lui, aș adăuga eu într-un dialog imaginar.

Exisă manierism în teatrul românesc contemporan? Depinde în care sens utilizăm conceptul. În sensul ironic peiorativ, de redundanță a mijloacelor și de citare vecină cu epigonismul mascat? Ori, mai ales, de auto-citare rutinată? Desigur că există, și chiar la casele cele mai cinstite; e ascuns, adesea, sub transparenta legitimitate a intertextualităților culturale, care “dau bine” în postmodernitate. Alteori în tratamentul excesiv de decorativ al spațiului teatral, care ajunge să asuprească privirea și să oblige analizatorii să facă față unui stres apercceptiv, înglodînd reprezentările spectatorului într-o pastă cețoasă.

În sensul hockean, de invariantă în *veltanshaung*, coagulată în structurările formale, recognoscibilă prin acel “*embarras de richesse*”¹⁴ al provocării artistice? Nu m-aș sfii să răspund și aici da. Ajunge doar să închizi ochii și să-ți reamintești enormul platou cu femeie din finalul *Pilafurilor* lui Purcărete, ori cortinele succesive și clar-obscur ale lui Măniuțiu, din *Exact în același timp*.

Dac-ar fi doar să te gîndești la cîteva serii de spectacole “de autor”, ale utimilor treizeci de ani, ca și la circulația interauctorială a anumitor formule, metafore, simboluri ori simple sisteme de semne, mai că-ți vine să te întrebi dacă nu cumva s-a topit, astăzi, diferența netă dintre cele două accepțiuni, cea vulgarizatoare și cea estetică; dacă nu cumva “manierismul” ca acuză și *manierismul* ca sistem de referință estetică nu și-au amestecat periculos marginile între ele. Mi se pare că o discuție despre manierismul teatral, de la valoarea sa cognitiv formativă la stereotipurile sale funcționale, e mai mult decît necesară.

Manierismul în teatru: teme și procedee

Descriind procesul de evoluție a artelor plastice și a literaturii post-renascentiste, Hocke vorbea despre un soi de ciclu în care anumite teme specifice se „solidifică” treptat, devenind, în zona de tranziție dinspre baroc, un fel de pașapoarte către noua sensibilitate – ba chiar către noua reflecție configurată a lumii - atît din perspectiva autorilor cît și, mai ales, a publicurilor... „rafinată”. Tema aparentei seducătoare și totodată înșelătoare a lumii, tema morții ca mare carnaval sărbătorec, tema tranziției dintre regnuri, tema „înscenării” existențiale, tema artificializării naturii și cîte altele. Tot astfel, anumite procedee de reprezentare, (figuri retorice sau tehnici de simbolizare) intră, la rîndul, lor într-un amplu proces de...tocire fertilă, asemenea metaforei folosite de mitropolitul Simion Ștefan cu referire la cuvinte. Dacă ne mai aducem aminte, înaltul ierarh, care patrona apariția în românește a *Vechiului Testament* de la Bălgrad/Alba Iulia, oferă o celebră prefață (scrisă probabil de către autorii traducerii, gurile rele zic despre mitropolit că ar fi fost analfabet, ca și papa Iuliu I al lui Michelangelo, dar deh, astea erau moravurile pe acea vreme); o prefață în care compară cuvintele bune cu banii cărora li s-au tocit zimții. Într-o asemenea ordine de idei, firește metaforic conceptualizantă, Hocke utilizează noțiunea manieristă italiană de *concetti*¹⁵, pentru a desemna acele figuri retorice ori asociații simbolice care se inserază nu atît în limbajul curent (cum e cazul cu cuvintele-bani

¹⁴ vezi Gustav Rene Hocke, *Lumea ca labirint*, Editura Meridiane, 1973, pag.30

¹⁵ vezi pentru o dezvoltare mai amplă asupra concettismului, Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973, pag. 88-100

ale lui Simion Ștefan), ci în cel specific artei. Anumite figuri și procedee, bazate în primul rând pe șocul iregularității, pe insolit și, adesea, pe grotesc și paradoxal, devin astfel un soi de locuri comune *avant la lettre*.

Seducător acest cuvânt, cu simpaticele sale conotații involuntare în românește: *concetto/concetti*. În manierismul italian de secol XVI, în principal în estetica neoplatonică dar și liberal aristotelică a lui Zuccari și a urmașilor lui, ideea platoniciană se transformă (prin percepțiile și reprezentările artistului) în *concetto*, „concept al imaginii și imagine a conceptului”¹⁶. De jur împrejurul acestei noțiuni, bazată și rezultantă a unui „desen interior” („*disegno interno*”, motor logocentric de factură sacră, întemeietorare, prin care spiritul artistului se întâlnește în mod aleatoriu cu voința divină: șapte litere, forma perfectă, Di-segn-o, Dio-în-semn) Zuccari construiește o adevărată cosmogonie a artisticului ca de-naturalizare a naturii primare, coajă superficială a lucrurilor.

Percepția subiectivă a *desenului interior* al lucrurilor și transfigurarea sa într-un *concetto* întemeiază o întreagă serie atitudinală, în raport cu funcțiile și șansele artei moderne, pe credința că fantezia și jocul asociativ liber, ținut firește în frâu de o metodologie a reprezentărilor, este calea supremă de acces la logos. Firește, Zuccari vorbește în mod precumpănitor despre artele plastice, însă cele ale cuvântului nu vor întârzia să se revendice de la aceeași mișcare de aruncare peste bord a lanțurilor ordinii reproductivă a realului. „Eu pictez ceea ce am în cap și suflet”, pare a ne spune Zuccari. Această mărturisire de credință va deveni nu numai motorul manierismului propriu-zis, cu configurație istorică precisă în plastica și literatura postrenascentistă: ci și un soi de pînză freatică traversînd veacurile pînă la marile pulsuni avangardiste și suprarealiste, contemporane teoriilor psihologice „eidetice” ale lui Jaensch și Bergson, conceptualismului lui Geiger și chiar arhetipurilor fantasmatică ale lui Jung¹⁷.

Împărțit în trei tipuri de atitudine/expresie artistică, (*disegno naturale*, *disegno artificiale* și *disegno fantastico-artificiale*) concettismul estetic al lui Zuccari dă în cele din urmă cîștig de cauză ultimelor două poziții, văzute ca nobile tocmai în măsura în care libertatea divină de creație se întâlnește temporar cu cea a artistului. Calea metaforizantă, de tip „ca și cum”, devine calea regală a gestului – în fond lucriferic, dacă stăm să ne gîndim – de creație plastică ori literară. Universurile paralele, deconcertante și destructurante în raport cu percepțiile realității (cu pretențiile de obiectivare ale privirii comune) vor invada existența artistică, prin... „scene de teatru, fîntîni, logii, grădini, săli, temple, palate, aparaturi festive, mașini, compoziții grotești, sfere, figuri matematice, ceasornice, himere. (...) Astfel, mulțumită mijloacelor extreme de exprimare ale fanteziei, arta devine un <*disegno metaforico*>, o aventură a metaforicului, adică a **posibilității de a exprima orice prin orice**” (s.n.)¹⁸.

Vi se pare cunoscut? Aveți un soi de frisonantă senzație de deja vu? Sunt convinsă că acesta a fost, în cele din urmă, efectul suprem scontat de Hocke, ca și de alți colegi de generație ai esteticii modernismului tîrziu (Caillois ori Baltrušaitis, printre cei mai celebri). Coroborată cu tezele efectualiste ale școlii de la Frankfurt (prin Adorno și, cu toată tîrzia recuperare, Walter Benjamin), cu oarece piper

¹⁶ G.R.Hocke, **Lumea ca labirint**, ed. cit., pag. 91 și următoarele.

¹⁷ „*Disegno interno* este comparat cu o *oglină* care ar fi totodată „reprezentare și obiect al actului vizual”: ideile lui Platon sunt un „*disegno divino interno*”, pe cîtă vreme Dumnezeu este oglinda sa însuși. Dumnezeu crează lucruri „naturale”, artistul lucruri „artificiale”. Fantezia umană plămădește – ca în vis și ca Dumnezeu – specii și lucruri noi”, vol.cit. pag. 92

¹⁸ Idem, pag. 93-94

antropologic de tip Durand și stropită cu postpsihanaliza arhetipală a lui Jung, „gnoza” manieristă hockeană a produs abundant în deceniile 6, 7 și 8, pretutindeni în lume. Iar la noi, ea a reușit să-și prindă, ca șarpele Uroboros, propria coadă, mai ales în teatru, supraviețuind glorios până azi, aici, acum.

Dacă ar fi să ne aplecăm fie și o clipă asupra recurențelor tematice tipic manieriste din istoria ultimelor decenii de teatru românesc, neîndoind că lista exemplurilor ilustrative ar depăși substanțial lista aproximativă a temelor ca atare. E și motivul pentru care un eseu ca acesta nu-și poate permite decât crochiuri și graffiti. Evident, prima temă care se impune, în ordinea importanței (cantitative și calitative) e cea a *marelui teatru al lumii*. O temă manieristă privilegiată în teatru (și în mod specific în cel românesc) tocmai pentru că favorizează sublinierea (estetică și politică) a funcțiilor reflexiv/reflectorizante ale teatralității. Serii întregi de spectacole ale ultimilor douăzeci și cinci de ani îmi vin în minte dintr-o dată, având ca temă regizorală pilon *Theatrum Mundi*, în mod deschis sau voalat: de la legendarul *Cum vă place* al lui Ciulei la *Furtuna* aceluiași, de la *Yvona, Principesa Burgundiei* al Cătălinei Buzoianu (Teatrul Mic, 1982) ori *Troilus și Cressida* al lui Mircea Marin (Teatrul Dramatic Brașov, 1981) la *Hamletul* lui Tocilescu (T. Bulandra, 1985), cel al lui Tompa (T.N.Craiova, 1997) și, în fine, cel al lui Vlad Mugur (T.N.Cluj, 2001); de la *Visul unei nopți de vară* la *Iulius Cezar* ale lui Alexandru Darie (T. de Comedie, 1990, T.Bulandra 1994); de la finalul inegalabil al căderii decorului din *Livada de vișini* a lui Harag (T.N.Tg. Mureș, 1986) la *Dragonul* (T.T.Piatra Neamț) ori *Turandot*-ul lui Victor Ioan Frunză (1988, T.D. Galați); de la interludiul cu *Mackbeth* din *Ubu Rege cu scene din Makbeth* al lui Purcărete, la căderea măștilor și revelarea identităților burgheze din finalul *Mincinosului* lui Vlad Mugur, ori la fabuloasele înscenări și dez-înscenări din *Saragosa*, 66 de zile al lui Alexandru Dabija.

Altiminteri, desigur, zeci și zeci de alte spectacole au rămas pe dinafara citării în raport cu tema, și asta numai din pricină că nici memoria nici spațiul nu ne-ar permite serii complete. Cum se vede însă din simpla și dezordonată listă de mai sus, clasicii, și în special Shakespeare, sunt pe bună dreptate privilegiați în selecția textelor pe care se sprijină construcțiile spectacologice, și asta nu e nici pe departe întâmplător. Fiindcă, procedural, există o caracteristică tipică a manierismului teatralizării: construirea unei dimensiuni metatextuale prin intermediul reprezentăției scenice; actul regizoral este, pregnant, marcat, un act hermeneutic-eseistic, iar tema marelui teatru e o temă de regie în totul ofertantă pentru o astfel de dimensiune. (Probabil că structura cea mai curajos și mai brutal „activistică” pe care am văzut-o - cel puțin eu - în această direcție este eseu semnat de Dragoș Galgoțiu și Vittorio Holtier după *Teatrul Seminar* al lui Petre Țuțea, Odeon 1993; dar tocmai forța demonstrației a luat-o acolo cu mult înaintea capacităților de analiză ale criticii de întâmpinare).

Theatrum Mundi e imediat concurat (ori de-a dreptul combinat) de/cu tema carnavalului, adesea utilizându-se (tehic-metaforizant) elemente de *commedia dell'arte*, care cresc fiabilitatea „interpretărilor” multistratificate. *Carnavalul* ca interval temporal al ștergerii granițelor ierarhice (sociale și metafizice), carnavalul ca dimensiune spațială a permisivității revelatorii, întorcând cu susul în jos ordinea prestabilită a lumii și eului, eventual lunecând în tragic-grotescul specific marii farse eliberatoare (a secolului care tocmai s-a încheiat, fiește); carnavalul ca „*disegno interno*” al enormei și veselei tristeți fără margine. Seria de spectacole e aici la fel de substanțială, imposibil de epuizat, de la *Maria și copiii ei* al lui Mircea Marin (1979, T.D.Brașov) la *Dragonul* (T.T.Piatra Neamț, 1981) și *Iașii în carnaval* ale lui Victor Ioan Frunză (1989, T.N.Cluj), de la *Piațeta* (T.T. Piatra Neamț, 1983) ori *O scrisoare pierdută* (T.Mic, 1988) ale lui Purcărete la *Cerșetorul* lui Beatrice Bleonț

(T.N.Timișoara, 1995), de la *Cum vă place* al lui Florin Fătuțescu (ce de spectacole de care nu-și mai aduce nimeni aminte!!!, la T.D.Brașov, în 1985) la *Turandot* al Cătălinei Buzoianu (Bulandra 1998), și mă opresc că altfel ne ia ciclonul.

Serii similare de spectacole s-ar mai putea produce, (independente ori în combinații) cu teme manieriste specifice precum *Dansul morții/Le grand macabre*, *Transgresiunea regnurilor* sau *Răsturnarea raporturilor zeu/om*, ba chiar *Reversibilitatea real-imaginar*, ori *natural-artificial*. Îi las cititorului plăcerea de a produce propriile albume fantasmatică de imagini-totem pe aceste teme, asigurându-l că efortul său îi poate aduce delicii memoriale dintre cele mai rafinate.

Manierizarea manierismului: între atitudinea creatoare și pret-a-porter

Zice, foarte de curînd, Eugenio Barba: „ *A face teatru înseamnă a practica o activitate în căutare de sens. Luat în sine, teatru este un reziduu arheologic. Totuși, în acest reziduu arheologic, care și-a pierdut utilitatea imediată, sunt injectate mereu valori noi. Le putem adopta pe cele care țin de spiritul timpului și culturii în care trăim. Dar ne mai putem căuta și valorile noastre proprii.(...) Materia primă a teatrului nu e actorul, spațiul, textul, ci atenția, privirea, auzul, gîndul spectatorului. Teatrul este arta spectatorului*”¹⁹. Ați citit, de la Teatrul cruzimii încoace, vorbe mai crude?

Și totuși da, activitatea artistică pe care o prestăm sau căreia îi suntem coparteneri/destinatari este una mai degrabă arheologică. În afara semnificațiilor, profunde ori superficiale, pe care încercăm să le imprimăm ori să le decodificăm în și de la spectacol, în adînc curge veșnica suspiciune în legătură cu vitalitatea actului nostru comunicational. Mai e el cu adevărat unul viu? Sau doar vizităm ruina unui spațiu, cîndva aproape sacralizat, parteneri (întru cîtva perversi) la iluzia fantasmatică a unei comunicări? Nu mînuim, în fond, un fel de sanscrită, recuperată din cioburi, cu vanitatea ultimilor recuperatori ai unei moșteniri definitiv pierdute?

Sugestia din cuvintele de mai sus ale lui Barba, un creator de teatru prin sinteze și un propagator de idei mai degrabă practice decît teoretizante, e dătătoare de spaime, iar la întrebările de mai sus parcă e mai sănătos să nu-ți răspunzi imediat, lăsîndu-le să lucreze în tine lent, pînă își sapă vad. Însă nu să eviți a ți le pune...Oricum, paradoxal, supraviețuirea comunicării acesteia e la îndemîna adevăratei sale materii prime, spectatorul, cu percepțiile și reprezentările sale, fie că ne convine, fie că nu. Și atunci, ce ne facem cu prăpastia evidentă dintre pulsunile sale interpretative de azi, (în weltanshaungul său, cum ar zice strămoșii esteticieni) și manierismul cu două fețe asupra căruia ne aplecăm acum? E reductibilă această prăpastie, se poate ea umple, avem vreo tehnologie care să construiască poduri solide?

Analiza pe care v-o propun în continuare cred că i-ar displace profund lui Barba, cel atît de dispus să căsătorească codificările extra-contextuale ale practicilor teatrale orientale cu tehnicile de expresie apusene. Fiindcă, trebuie să-mi asum a vă preveni, ceea ce urmează e o critică – pe cît de punctuală cu putință – asupra celei de-a doua accepțiuni a manierismului, cea vulgară, în relația sa de conviețuire parazitară cu cea dintîi.

La prima vedere, ar părea ridicol să spui că teatrul european de după sfîrșitul avangerdelor (adică de după momentul furtunos al absurdului și furioșilor abstractizanți, de tip Pinter, punînd la socoteală aici și vîrtejurile panic-arde franțuzești de tip Arrabal), pare a-și visa propria codificare. Însă, dacă stai puțin să te gîndești, eliberarea completă a artei teatrale –acum regizoral auctorială– de tirania

¹⁹ Eugenio Barba, **O canoe de hîrtie. Tratat de antropologie teatrală**, Editura Unitext, Seria Magister, 2003, traducere de Liliana Alexandrescu, pag. 66 și 70

textului fix produce o permanentă presiune întru reinventarea *limbajului teatral*. Interesant, exact în perioada de absolută biruință a marii arte regizorale, semioticienii (Kowzan, Ubersfeld, Eco și mai apoi Elam), demonstrează cu precizie că iluzia unui limbaj, în sensul exact al noțiunii (adică de idiom expresiv sincretic, cu funcții comunicaționale egal împărtășite și deci îndreptățite în raporturile de putere și echilibru realizatori/spectatori) e, în ultimă instanță, inexistent în teatrul de tip european. În teatrul pe care îl practicăm noi de peste o jumătate de mileniu, adică, există *tipuri de discursuri unitare* care folosesc o permanentă reordonare a raporturilor dintre cele câteva limbaje aflate în sincrism: cel verbal, cel gestual, cel sonor, cel plastic și luminos etc. Orice încercare de fixare într-un unic limbaj a acestor discursuri duce la blocarea comunicării; fiindcă ea devine pur și simplu o „versiune funcțională” a comunicării interpersonale. Și își pierde astfel exemplaritatea, caracterul simbolic (în sens artistic) și, în ultimă instanță, însăși necesitatea intrinsecă.

Mai pe românește spus, pentru cei care nu agreează pretențiile de știință ale lingviștilor, teatrul de tip european își conservă și își agregă energiile tocmai din ambiguitatea majoră a raporturilor de verosimilitate. El e totdeauna „ca și când”, condiția sa existențială e în sine una metonimică, numai jocurile de semnificație globală au acces la metaforă. A transborda o activitate artistic comunicațională ale cărei mecanisme sunt funcționarmente metonimice într-un câmp de expresie cu hegemonie metaforică înseamnă, în ultimă instanță, să condamni această activitate artistică la nu la non-sens, ci la un luciferism inutil în curajul său superb, acela al extragerii din semnificație. Ceea ce, cu tot respectul, înainte de a fi descoperit semioticienii, intuise bunicuțul nostru Diderot.

Desigur, jocurile abstracte ale inducției de „sensuri personale” pot să țină câțiva vreme. Unele, bine dozate în fragmentarea ciobită, de puzzle, cu bucăți de discurs descifrabil, pot să producă frumoase tensiuni care intrigă. Desigur, toate excursiile noastre antropologice, de la Artaud la Braba, spre conectarea (și hrănirea complexă) a teatrului european cu alte tipuri de teatru (îndeobște cu forme fixe și necesitând o readaptare fizică, psihică și filozofică a actorului²⁰) au fost și sunt în continuare necesare. Însă, visul construcției de limbaj artificial (ba aș îndrăzni să zic artefactual) în teatru, printr-o nouă codificare, e unul la fel de îndreptățit, dar și la fel de utopic în fond, ca recompunerea limbii îngerilor. Bun material de studiu pentru prietenii noștri (și chiar pentru noi, atunci când ne așezăm în această postură) cercetătorii imaginarului.

Însă, cine în teatru, (ori cel puțin în cel românesc) are vreodată chef să se uite în gura semioticienilor? Mai puțin decât oricine făcătorii de spectacol. Chiar și (mai ales atunci când) vorbesc despre necesitatea unui „limbaj scenic personal”, identificabil ca tușa penelului unui pictor, superbia codificării e undeva așezată în străfundurile motivației artistice. Fiindcă, cu scuze din nou pentru cei care se instalează confortabil în scaunul de club, stilul nu e același lucru cu limbajul. Or, a produce segmente de discurs teatral care se instalează memorial în creator (și într-o parte „mai școlită” și mai puțin accidentală a publicurilor) care circulă liber, ca niște *concetti* manieriste, de la un spectacol de autor la altul, de la un regizor la altul, interconectând nu cultura „generală” ci cultura „spectacologică” a destinatarilor, a miza solicitant pe „uite, e ca în” cutare spectacol sau film, instalează, voluntar/involuntar, o pretenție de codificare. Ca să nu mai vorbim de citarea unor codificări cu răspuns insesizabil pentru bietul spectator...

²⁰ vezi în acest sens Eugenio Braba, **O canoe de hârtie**, ed. cit., dar și Richard Schechner, **The Future of Ritual. Writing on Culture and Performance**, Routledge, London, 1993, p.223-263

Ceea ce, în ultimă instanță, reușesc să inducă în minuscula comunitate de spectatori consecvenți de teatru câteva decenii de tensiune metaforică într-un câmp metonimic cum e teatrul e un soi de serie mai mult sau mai puțin consecventă de clișee imagistice sau sonore, ca și de tehnici metaforizante, la care nici Artaud, nici Genet, nici Brook ori Grotowski, cu atât mai puțin Barba nu numai că nu și-ar fi dorit să ajungă, ci le-ar fi aruncat imediat peste bord, cu toată energia de descătușare de care erau ori mai sunt capabili.

E fața de monedă calpă a manierismului în sensul său vulgarizator. Intră un clown. Face un scurt număr de pantomimă. Noi vom înțelege, din gesturile sale, că e comentatorul. Costumul lui e de Marcel Marceau. Dar gesturile lui sunt șugubăț amenințătoare. Se aude primul firicel de muzică. Clovnul o ia în pumn, pe ea, muzica, și o oprește. Noi vom înțelege că e mai mult decât un comentator, că el ...trage sforile cu spectacolul ăsta, sau în el. E „spiritul poveștii”. Va circula nestingherit prin intrigă, uneori va ține chiar loc de ea, ori de climax, că e despre Troia sau despre Romeo, sau despre Stalin, sau despre cum îl așteaptă prăpădiții ăia doi pe Godot. Suntem la teatru, e chestia aia cu clovnul, ne vom spune, care bucuroși că am priceput, care scărpinându-ne pe unde putem de atîta platitudine. Dar despre asta, mai cu zîmbete, în capitolul următor.

O meditație lucidă și fundamental tristă, ca aceea a lui Andrej Zholdak, care spunea de curînd într-o emisiune de televiziune că, în fond, publicul teatral e azi unul minuscul, și că frumusețea „nufărului alb” de la marginea ipotetică a unui București de hidrocarburi ar trebui păstrată pentru doar trei patru vizitatori, nu pentru mulțimile care în loc să admire ar distruge, ar trebui citită cu atenție, pe toate fețele. Pe o față a jocului imaginar de lectură, ecologist-artistic-autistă i-aș zice, nufărul teatral ar fi înconjurat cu sîrmă ghimpată, i se va angaja o echipă de grădinari buni, iar pe poarta micii grădini rezervație ar scrie: **Nufăr alb. Monument al naturii. Ore de vizitare sîmbăta și duminica, 10-18, biletul 50USD. Copiii și veteranii de război 25 USD.**

Pe cealaltă față? Are cineva nevoie de un lac cu nuferi? Poate da. Poate nu. E bun solul de la marginea Bucureștiului pentru un lac cu nuferi? (Cînd eram eu copil în Mogoșoaia erau și albi și galbeni, acum habar n-am). Și, în fond, chiar așa, e teatrul un nufăr alb la marginea Bucureștiului de hidrocarburi? Sau e doar așa, o imagine care justifică auto-ghetoizarea?...

Schiță jucăușă din enciclopedia “déjà vu, déjà entendu”

Ceea ce merită, fie și în joacă, încercat măcar o dată, lăsînd deschise porțile pentru orice alte ordonări personale, atît ale făcătorului cît și ale spectatorului de teatru, este o înscriere a stereotipiilor de imagine de acțiune predicativă, de „tehnici pre-formate” și de comentariu sonor care circulă, deja de vreo două decenii, pe cîmpiile restrînse ale scenei românești. Toate, în fond, adîncind exasperant sentimentul de deja vu (în sensul uzual, nu în cel psihanalitic) și îngroșînd, în fond, straturile chitinoase ale manierismului vulgarizator. Fiindcă, în cele din urmă, asemenea colecții de clișee-concetti dau seamă asupra unei poetici scenice care se osifică pe clipă ce trece, îndepărtîndu-l pe spectatorul consecvent prin plictiseală, iar pe cel accidental și/sau tînăr prin solicitarea unei grile de lectură și a unui sistem de convenții defazat în raport cu epistema contemporaneității.

Jocul propus mai jos are o anume tradiție în cultura critică de tip european, dacă ar fi să ne referim măcar la Flaubert... Îmi amintesc că Alexandru Dabija visa să facă un spectacol plecînd de la *Bouvar și Pequchet*; diverși alți regizori, în ultimul deceniu, (e adevărat că nu foarte mulți, și nu foarte mercat/declarat) au tentat să

deconspire și să demanteleze mecanismele de osificare ale stereotipiilor teatrale la amre căutare pe scenele românești. Desigur, la fel ca și listele de teme, și exemplificările lor, din capitolul referitor la manierismul stilistic în sens hockean, nici schița „jucăușă” de mai jos nu își propune să fie cît de cît reprezentativă, necum exhaustivă. Ea se naște oarecum spontan și se obiectivează doar prin înserierea logică a unor percepții și judecăți, la rigoare, subiective.

1. Figuri simbolice

- **Costumele de Charlot** singulare sau în grupuri, eventual cu marci de bufon. (Tehnic, el figurează ființa comună, face referință la un mit al culturii populare și are de cele mai multe ori rol de comentator. Ideal pentru peronaje sau simpli actanți de tip Cetățeanul turmentat).
- **Omul cu melon**, singur sau în grup (à la Magritte; de la *Fedra* lui Purcărete încoace insuportabil de frecventat, în ciuda suspiciunii de citare, uneori chiar apărînd cu motivații de citare, fără alt scop decît cel...intertextual. Funcție de “om fără însușiri”, “om masă” etc)
- **Femeia în văluri**, albe, de mireasă, ori negre, de văduvă (care figurează moartea, ori spiritul locului etc.)
- **Femeia mumie** (tot de la *Fedra* încoace un clișeu asupritor. Referința simbolică e ori la unul dintre spiritele tutelare, în metafizicul narațiunii, ori la amenințarea unui actant de destin de natură metafizică, onirică etc.)
- **Bărbatul supradimensionat** (ori feminizat prin supradimensionare), eventual prin mijlocirea unor elemente de costum suprapuse. (Utilizări diverse, de la cele de natură dialectică în raport cu femininul, pînă la raporturi de putere în cîmpul intrigii, etc.)
- **Clovnul ori fanteza** pe catalige sau coturni (idem ca funcție)
- **Păpușa mecanică** (a lui Cassanova/Fellini) și derivatele de personaje care intră în mișcare marionetică (de la *Cîntăreața cheală* a lui Tompa încoace cu zecile. Cel mai adesea funcția simbolică este, pe lîngă intertextualitatea “culturală”, aceea de figurare deschisă a unei feminități/masculinități percepute de “lumea reprezentată” ca strict utilitare)
- **Păpușa gonflabilă** (variantă sarcastică a celei de mai sus)
- **Masca neagră venețiană** cu bicorn (după Amadeus e mortală, și cu toate astea suficient de frecventată)
- **Masca albă venețiană** super ornată cu pene și străluciri, inevitabil făcînd concurență damei cu văluri care reprezintă moartea
- **Îngerul** (feminin, masculin ori androgin) care traversează mut spațiul (fie ca spirit tutelar, fie ca și plonjeu în vis). Cu varianta grup de îngeri.
- **Diavolul în frac și cu ghetre** (sexul indiferent, contrabalansînd frecvența îngerilor de mai sus)
- **Dansatorul/dansatoarea** (cu funcție de prolog mut sau cu funcție de „spirit al locului/poveștii”).

2. Acțiuni/predicații scenice

- **Mașiniști în maieuri de corp negre**, care cară decorurile scenei următoare, mai mult sau mai puțin în vîrfurile picioarelor (mai ales cînd se asumă o „convenție închisă”, cu multe schimbări de planuri, ori cu pretenții de „verosimilitate”, tîrîiala mașiniștilor cu decorul e un clișeu haotic-contraproductiv)
- **Și se ridică/și cade cortina de fier**, separînd lumea scenei de lumea...cotidiană
- **Stop cadru ipostaziant** pe grupul de personaje (după heblu) în prolog și în final
- Idem, **cu fotograf** care „dă verosimilitate” stop-cadrului

- **Decupaj cu stroboscop al unei scenei de învâlmășală**, sau figurînd trecerea de la real la imaginar, etc.
- (în Cehov/Gogol/Ostrovski etc) O **nostalgică romanță rusească** se aude din off, și/sau e îngînată de grupul de actori
- **Montajul video** care comentează ciclic ori punctual tema regizorală sau ilustrează pur și simplu o felie a intrigii
- **Umbrele chinezești** în spatele decorului aparent
- **De la pod coboară o pasăre** (variantă: un trapez cu personajul simbolic/alegoric)
- Scena e luată în posesie, ca prolog, de **actorii civili care își împart costumele** și își distribuie rolurile (procedură veche de pe vremea lui Copeau, reluată vast de living și clișeizată pînă la sautrage)
- **Cearșaful de scenă care acoperă personajele** care vor dansa un soi de val de mare dedesubt
- **Și perdelele decorului se prăbușesc** lăsînd spațiul în pustiirea dinaintea convenției (după *Livada de vișini* a lui Harag, adevărată mană cerească de formatare a climaxului sau finalului)

3. *Obiecte scenice clișeu* (cu dar în special fără acțiune predicativă)

- Tuba
- Gramofonul cu pîlnie
- Violoncelul (sau contrabasul)
- Lanternele sub bărbie
- Trasoare roșii tip laser, care joacă zadarnic în întuneric
- (din nou Cehov/ Ostrovski și alți ruși clasici) mesteceni în fundal
- Luna mare, pîndind ca o farfurie, în fundal
- Patul chirurgical pe roți (cu varianta scaunului pe rotile)
- (din nou dramaturgie rusească) Samovar nostalgic (atunci cînd nu are nici o fundamentare dramaturgică. Firește nu mă refer la jucăușul Ferapont al lui Afrim, care deconspiră și ridiculizează clișeul)
- Tomberonul
- Bocancii militari
- Borcanul gol de murături cu ceva (orice, cu cît mai neinteligibil cu atît mai bine) înăuntru
- Manechinul de vitrină
- Cabina telefonică
- Ziarele pe pereți sau pe planșeu, (cu varianta ambele, eventual primind predicăție în climax ori la final prin azvîrlirea, sfîșierea lor)

4. *Teme de comentariu sonor clișeu*

- *Carmina Burana* de Karl Orff (prima în top!!! Își menține locul de aproape jumătate de secol)
- *Anotimpurile* lui Vivaldi (abia la o sutime distanță de *Carmina*)
- *Așa grăit-a Zaratuștra* de Richard Strauss (pescuită de fapt din *Odiseea spațială* a lui Kubrik)
- *Carele de foc* ale lui Vanghelis
- Trompeta lui Armstrong cîntînd Hallo Dolly
- *Rhapsody in Blue*
- *Din lumea nouă* a lui Dvorak
- Mozart, simfonia 39 și 40
- *Recviemul* de Mozart (cu accent pe *Lacrimosa*, trăiască Milos Forman!)

- *Feelings* (habar n-am cine e autorul)
- Maria Tănase
- Ray Charles, *Georgia* etc.
- *My way* (cu Sinatra cu tot, ori numai orchestral)
- Pink Floyd, *The Wall*
- Berlioz, *Simfonia fantastică* (în special Eșafodul și începutul la Sabat)
- *Tablouri dintr-o expoziție* al lui Mousorski (inclusiv varianta Emerson Lake and Palmer, arpoape la paritate în top cu Carmina Burana)
- *Bolero* de Ravel (cred că în anumite perioade întrece și Carmina)
- Quin (*We are the champions* scl.)
- Bach *Tocata* în do major
- Bach, *Aria* din sonata a II-a
- Joaquim Rodrigo, *Concertul Aranjuez*
- Lalo, *Simfonia spaniola*
- Liszt, *Rapsodia ungară, Preludiile*
- Beethoven, simfonia a 6-a, a 7-a și a 9-a, Sonata *Patetica*
- J Strauss, *Marșul Radeski*
- Ceaikovski, *Spărgătorul de nuci*
- Grieg, *Peer Gynt*

Să ne oprim aici cu joaca. Și să precizăm că nu am avut nici o clip în vedere funcționalizarea clișeelelor în construcții scenice novatoare, care se bazează tocmai pe strategiile postmoderne de deconspirare și...reciclare, de cele mai multe ori cu scop ori cu consecințe indirect parodice. Unele dintre aceste strategii au un soi de substanță lirică escapistă, cum e cazul cu amplele secvențe decupate și suprapuse de care uzează *Othello?! al lui Zholdak*. Altele au în vedere o funcție terapeutică de resemnificare, cum e cazul cu majoritatea spectacolelor lui Afrim. În orice caz, atunci când vorbim despre clișeizarea vulgar-manieristă nu la aceste proceduri ne referim. (Ce s-ar face filmul ultimilor zece ani fără o întreagă școală de desen animat pentru adulți sau fără Tarantino?) Altminteri, îmi amintesc de cel puțin două spectacole de teatru imagine ale lui Horațiu Mihaiu care își impuneau programatic o construcție antologatoare a clișeelelor (teatrale sau de cultură populară), *Recviemul* lui Leonid Andreev la Teatrul Andrei Mureșeanu din Sfântu Gheorghe și *Adio secol XX!* la Undergroundul din Tîrgu Mureș. În adîncime, tema ambelor spectacole era aceea de a decupa fenomenologic raporturile dintre stereotipiile scenice sau de comunicare mediatică, relevînd, în primul caz dispariția dramatică a unui tip de receptare, în al doilea relațiile dintre teatralitatea cotidianului, miturile de celuloid și teatralitatea propriu-zisă.

Dimpotrivă, în lista de mai sus ne referim tocmai la încremenirea în pre-formatare a unor sisteme de producere a semnificației, în teatru, care au devenit, folosind metafora/operator a lui Book, mortale. În comunicarea teatrală de tip european, ele nu se anonimizează folcloric decît aparent; în fapt, doar se usucă prin rutină, golindu-se de energia care le încărca simbolic la un anumit moment dat. Și, ceea ce pare că nu îi mai frămîntă deloc pe o bună parte dintre regizorii noștri, plictisesc pînă la exasperare.

2004

Măștile didacticii

Argumente și perspective pentru o reformare a școlii de teatru

În spațiul românesc, încă de pe vremea schițelor curriculare romantice ale Societății Filarmonice, învățământul teatral a fost constant o sursă de discordie. Nu cred că e un simplu fenomen de creștere, sau nu e numai asta. În fond, orice formă de învățământ, fie el primar, secundar sau universitar, e ciclic repusă în discuție și supusă unor restructurări sau reforme, condiționate de evoluțiile sociale și culturale ale unui timp sau altul, ale unui spațiu sau altul. În cazul nostru specific, pare însă să domine un soi de conservatorism straniu tocmai pentru că el nu ține seama, într-unul dintre cele mai sensibile paliere ale comunicării artistice, de ritmurile de evoluție și de mutațiile de structură ale ansamblului vieții cotidiene, cum nici de cele din câmpul lumii academice înseși. De ce e așa, e o întrebare cu răspunsuri diverse și complexe, la care ar trebui meditat mai profund decât o pot face eu aici. Cel mult pot lansa, cu titlu jucăuș de introducere necesară, câteva ipoteze.

Pe de-o parte cred că explicațiile țin de anume constante în mentalități care, în felul lor, funcționează ca simptom. În comunitățile culturale și specific artistice românești domină subteran, cu mare forță, câteva prejudecăți-mituri: prejudecata mit a *talentului suveran*, care se afirmă în cele din urmă chiar și fără nici un soi de studii coerente, prin simplu exercițiu profesional; sau prejudecata specializărilor stricte, mai ales în domeniu „practicilor artistice”: viitorul sau confirmatul artist e văzut ca un soi de artizan-bijutier, care își petrece grosul vieții conservându-și cu ardoare ingenuitatea spontaneității prin ignorarea oricărui efort cultural, ca să nu-și strice talentul „cu teorii înalte”. Aș numi această prejudecată mitologică, asemănătoare în substanța ei cu „le bon sauvage” al iluminiștilor, *mitul folclorizant al modernității teatrale*. În fine, mai e și o a treia prejudecată, cu rădăcini în prizarea tîrzie, și mai degrabă plebee, a unui soi de boemă avangardistă: suprapunînd simbolistica laică a cafenelei literare pe întreaga comunitate artistică, această prejudecată valorizează marginalul cîrciumistic drept formă de management al propriei libertăți de creație. Chiar dacă, în ziua de azi, forța acestui mit-prejudecată a scăzut simțitor în mediile teatrale, nu a dispărut chiar de tot și, încă, nostalgia lui persistă.

Pe de altă parte, există câteva mituri-prejudecăți care funcționează chiar la nivel universitar, și care lucrează, de peste jumătate de secol, din ce în ce mai păgubos. Unul dintre cele care produce grave disfuncții este *mitul structurilor curriculare istoriste* care ar rezolva, în linii mari, „baza culturală” a oamenilor de teatru, indiferent de specializările lor. Dominante, deci, în programa teoretică, pe toată suprafața celor patru ai de studiu, sunt disciplinele cu țintă istorică, sau tratate în ordine istorică: teatrul universal și teatrul românesc (în traducere directă: istorii ale dramaturgiei), estetica (în fapt istoria ideilor estetice), doctrinele/poeticile regizorale, istoria artei, istoria muzicii etc. Unele se fac „pe bune”, altele se măzgălesc de cele mai multe ori, în funcție de seriozitatea celor desemnați să predea cursurile. (Cu vreun deceniu în urmă, un regizor azi consacrat, pe atunci proaspăt absolvent, îmi povestea cum, înainte de examenul de licență, profesorul de scenografie i-a pus rapid în catalog notele la istoria artei, absente pe toată durata studiilor, pur și simplu pentru că materia...nu se făcuse. Mai de curînd, niște studenți șopteau, parte amuzați, parte uluiți, că dintr-un întreg semestru de istoria muzicii au făcut...două cursuri. Nu precizez locurile acțiunii, ca să-mi protejez...sursele, dar cele două povești sunt din orașe diferite, deci din școli diferite).

Însă poate cea mai rezistentă și mai păguboasă dintre prejudecățile mit este cea a *separației nete, din start, între tinerii artiști și tinerii teoreticieni (teatrologi), ca și*

dihotomia prăpăstioasă dintre „disciplinele teoretice” și cele „practice”, de atelier. Adică, mai pe românește, în coșul ăsta punem artiștii și pe dascălii lor artiști, în celălalt gânditorii despre teatru și pe dascălii lor înalți, care îi cultivă pe artiști doar în măsura în care, totuși, sălbăticia talentului lor, șlefuit bijuterește în atelier, trebuie, în mod constant și cu picătura, îmblânzită și pe căi intelective, cu ajutorul câtorva cărți.

Desigur, e o oarecare exagerare cu rol exemplificator în cele de mai sus. Cum, în același timp, e cert că fiecare dintre prejudecățile-mit, fie ele de mentalitate, fie ele academice, au o rădăcină străveche în real, ori măcar niște exemple din legendara istorie a secolului (deja) trecut. „Ce studii înalte avea Al.Giugaru?” și se mai spune câte o dată...”Dar Leny Caler?” „Cîte roluri geniale au croit sub bolțile cârciumilor Rauțki ori Cozorici?” vei mai auzi pe ici colea. Ori, de cealaltă parte, „la ce-i trebuie regizorului contemporan atîta teorie nouă? Soare, Maican sau Crin Todorescu nici n-auziseră de semiotică, teoria jocurilor ori management cultural. Le făcea pe toate, în mod spontan și natural, prin acumulări de experiență directă”.

Și așa mai departe... Nu e mai puțin adevărat că miturile-prejudecată de mai sus conservă ghetoul în care înșine ne închidem, spre liniștea unei întregi societăți, bucuroasă că nu mai răspîndim virușii confuziei, care-ar putea-o trezi din somnul consumist. Apoi ne mirăm sforăitor că tinerii nu mai dau buzna să se înscrie, cîte trei sau treizeci pe loc, la admiteri, ca să se „exprime artistic” cu ajutorul școlilor noastre.... „Și așa avem mai mulți absolvenți decît posturi în teatre!” auzi pe la colțuri ori, cîte o dată, chiar pe sticla televizorului. Păi, cine să se mai ocupe și de cercetare, cînd tinerii teatrologi abia dacă prind din zbor cîte un post de secretar literar? Etc.

O defazare din ce în ce mai halucinantă, mai ucigătoare, dar într-o stranie măsură liber consimțită, rupe lumea teatrului, încă din stadiul ei educațional, de lumea reală; iar aceasta din urmă, sănătos nepăsătoare, o împinge pe cea dintîi tot mai adînc în muzeificarea de chihlimbar în care inconștient se complăce. Pînă cînd aerul va dispărea, iar vitrina va deveni un bloc compact, lesne inventariabil, ca la diaporamele cu animale dispărute.

Argumente ale urgenței

De ce-ar fi nevoie, deci, de o privire critică drastică, urmată de o revizuire structurală a sistemelor de învățămînt teatral? Pe de-o parte pentru că reforma gîndită de modernizatorii acestui sistem (în cazul nostru Maican, Camil Petrescu, Sava, Acterian, Penciulescu) nu a luat în calcul învățămîntul pentru teatrologi, pus în operă în deceniul șase; chiar și așa, exclusiv pentru performeri, ea nu a fost, în fapt, dusă pînă la capăt în anumite direcții (cel al studiului psihologiei, pe care îl solicitau trei exegeți din patru, cel legat de instruirea sociologică minimală a actorului, cel legat de transformarea clasei de maestru în ateliere cu metode diferite, succesive, care să-și schimbe din an în an profesorul, etc.). Cîstit vorbind, în fond, perfecționarea metodelor utilizate în interbelic și diversificarea ulterioară a structurii curriculare au mers în aceeași direcție: altfel spus, învățămîntul teatral nu a fost reformat, a fost doar îmbunătățit „de principiu”.

Or, absența unei reforme structurale, după un secol și jumătate, nu produce doar un blocaj la nivelul fiabilității, și ca atare un soi de „ne facem că facem”, din care studentul iese din școală, conform zicalei, „la fel de actor (regizor, teatrolog etc.) cum a intrat. Ea conduce și la perpetuarea unor modele muzeificate de artă și, cu sprijinul inconștient dar perfect coagulat al tuturor - puteri publice, publicuri și artiști – la un simulacru din ce în ce mai pronunțat al „vitalității” unei comunicări dintre cele mai necesare. Publicurile consecvente vin la teatru într-o copleșitoare proporție din inerția

unei practici sociale ritualizate, amintind subconștient de criteriile de autovalorizare snoabă, de mai ieri: mă duc la teatru, deci fac parte dintre cei...culți, burghez civilizați, îmi ofer distracții ale unei fantasmice elite. Tinerele generații, complet modificate în orizonturile lor de așteptare și chiar în sistemele de percepție și analiză, ori preiau temporar această „practică ritualizată” de la părinți, ori nu dau nici doi bani pe ea, fiindcă nu aduce reale satisfacții de identificare, nici nu mai conservă iluziile elitismului cultural burghez. Asemenea operei mai ieri, teatrul de azi tinde să devină un club închis, în care pensionarii, din ce în ce mai puțini, își evocă trăirile exultante de odinioară.

În fond, nimic nu mi se pare artistic mai strâmb și mai jenant (cu scuzele de rigoare pentru cei împlicinați) decât parada propagandistică de premii și scutiri de impozite (plus înmormântare cu fanfară) acordate de actuala putere artiștilor și oamenilor de cultură. În condițiile în care bugetele instituțiilor producătoare de artă sunt niște glume sinistre, drepturile de autor ori cele conexe o rușine la care atîția renunță din start, fondurile de producție se distribuie aberant și clientelar etc., sărbătorile astea cu sute de protagoniști seamănă izbitor cu salariile compensatorii la închiderea giganților industriali. Nebunia nu e că un partid sau altul manipulează astfel atît creatorii cît și publicurile, ci că mai nimeni nu sesizează dimensiunile de fenomen și de sistem ale acestei manipulări morbide.

E cazul, știind bine pe ce lume ne găsim, să precizez deja că atunci cînd vorbesc despre reformare nu vorbesc despre un soi de *tabula rasa*, ca la revoluția chineză. Departate de mine vreo umbră de dispreț față de virtuțile formative ale tradiției. Însă conservarea și protejarea tradiției nu trebuie deloc confundată cu „tradiția sperficialității”, cu atît mai puțin cu dezactivarea (conștientă ori pur și simplu leneșă) de la real.

Ce respect al tradiției poate justifica absența unor proiecte pe termen mediu și lung în privința modelărilor în metodele didactice ale claselor de actorie și regie? Cum se poate baza pe tradiție dificultatea de a produce constant, în anii terminali, spectacole care să intre într-o competiție reală, pe piața teatrală vie? Ce tradiție sprijină absența consecventă a interesului față de cultivarea polivalentă, prin metode diverse a trupului actorului? Dar a vocii? Ce tradiție justifică subțirimea de neimaginat a studiilor românești de semiologie teatrală, antropologie teatrală, teatrologie generală, management cultural etc.? Și, că tot veni vorba, chiar și a celor de istorie teatrală aplicată, universală și românească? Unde e cercetarea de durată, unde se publică ea și cît de consecvent? (Asta cu toate că, în ultimii vreo trei ani, ceva-ceva tot a mai început să miște, dar aproape exclusiv prin eforturi individuale). E absența, ori puținătatea, ori subțirimea, o tradiție care trebuie apărută? Ori teatrul românesc ar trebui să-și stimuleze anticorpii la tradiționalizarea lor tristă și blazată?

Lumea s-a schimbat profund, și cea mai profundă tradiție care trebuie păstrată este aceea a eșalonului înainte mergător al expresiei artistice. Teatrul de azi, după două secole de civilizație a imaginii și deja unul comunicațional, nu-și mai poate permite afazia în raport cu cultura mediatică ce ne înghite dar ne și compune pe fiecare. Cultura/civilizația din care facem parte se revendică, de la Renaștere încoace, mereu într-un soi de avangardă prospectivă asupra structurilor omului și lumii. Teatrul e doar o parte din acest complex model de vitalitate socială. Dacă lumea s-a schimbat profund și continuă să se schimbe, e cazul ca și teatrul, mai ales în zona sa educațională, să se lase sensibilizat de noile perspective, structuri și direcții de evoluție,

Privire critică punctuală și câteva ipoteze-soluție

Prima observație de substanță cu privire la structura curriculară a școlilor românești de teatru este aceea că separația dintre viitorii artiști și viitorii teatrologi e una netă, chiar dacă există cursuri comune. Acestea din urmă sunt, fără excepție, exclusiv cursuri de cultură teatrală, „generaliste”, iar tratamentul studenților e – voit sau inconștient – diferit: mai exigent față de teatrologi, mai relaxat în raport cu viitorii artiști. Astfel, teatrologul riscă, dacă nu e o fire deosebit de curioasă, să n-aibă habar când ajunge la licență despre cum se antrenează un actor, despre cum se face un caiet de regie, despre cum arată bucătăria launtrică a unui teatru, care-i curtea și care-i grădina scenei, ce-i o sufită ș.a.m.d. Simultan și reciproc, un actor (dar mai ales un regizor) nu va ști niciodată (exceptând situația în care nu e la a doua facultate) care sunt regulile, de un secol descoperite, ale elaborării și difuzării unui mesaj, ce e un model comunicațional, cum concurează limbajul verbal cu cel nonverbal, ce e un icon sau cum se concepe un proiect promoțional.

În schimb, ajuns să-și desfășoare activitatea într-un teatru, ori alcătuindu-și o echipă independentă, și actorul și regizorul vor fi siliți să improvizeze (ori să aprobe improvizatoric), pe „stări” și „cu talent”, strategii de imagine, de promoționare și de supraviețuire care, altminteri, ar fi trebuit acumulate, teoretic și practic, din vremea școlii. Ca să nu mai vorbim de instruirea minimal informatizată, care separă brutal, de ani buni, generațiile de alfabetizați de-acasă, din vremea liceului, de cele de analfabeți funcționali, dar „artiști”. Ceea ce, azi, e departe de a mai fi admisibil, la orice alt tip de disciplină din învățământul superior.

Cred că e necesară o restructurare a primului sau a primilor doi ani de studiu pe baza unor trunchiuri comune de materii, teoretice dar și practice, care să dezvolte și gândirea și talentul. Care, cum bine știe oricine, poate să ofere diverse surprize. Intrat „pe bază de talent nativ”, la 19-20 de ani în facultate, studentul poate confirma sau infirma, se poate răzgândi ori își poate descoperi (ori i se pot descoperi) dimensiuni creative necunoscute. S-ar evita astfel și multe din dezertările născute din disperare sau din neputință, care slăbesc hemoragic clasele fixe, de actorie, regie și teatrologie, s-ar omogeniza și solidifica, pe o bază coerentă, relațiile dintre cele trei tipuri de profile.

Separația netă blochează, de fapt, într-o copleșitoare măsură, șansele de dezvoltare polivalentă atât a talentului cât și unei gândiri sistematice și deschise, în acord cu dimensiunile de dezvoltare ale celorlalte discipline umaniste.

Ajunși aici, ceea ce e de observat critic e, deja, defazarea profundă dintre orizontul de mișcare al studenților de la alte facultăți ținând de domeniul umanist, și al celor din învățământul teatral. Parțial e o problemă care ține de concepția asupra programei, parțial e o chestiune care ține de retardul prezent la nivelul disciplinelor teoretice în sine. Unele lucruri sunt demult vizibile și acuzate direct de noile generații de absolvenți: de exemplu orbirea inexplicabilă în raport cu dramaturgia contemporană, românească și străină. Alte lucruri necesită a regândire de finețe: poate un artist care se vrea competitiv să evolueze astăzi în absența oricăror informații sistematice legate de teoria comunicării, de noile orientări filozofice asupra omului și culturii (de la McLuhan la Habermas, de la Rorty la Sloterdijk), de comportamentism ori cultură mediatică? Poate artistul de teatru și teatrologul de azi să continue să ignore tehnicile de scriitură dramatică și scenaristică solide, în condițiile în care orice student economist sau comunicator care trece printr-un curs de publicitate are și practica unor ateliere de scriitură creativă? (Asta îmi amintește că, *conservând tradiția*, în România continuă să lipsească profesiunea de dramaturg).

Cu scuzele de rigoare, senzația pe care mi-o produce indiferența plină de superbie față de aceste întrebări grave este aceea că, de fapt, fără să știm, cultivăm artiști și specialiști în artă după o metodă similară cu cea a cultivatorilor de ciuperci: în subsoluri, la-ntuneric și fără contact cu aerul natural.

E, deci, de presupus că mișcarea de însănătoșire necesară ar fi una de recitare a curiculei și de restructurare a materiilor, mai ales a celor teoretice dar nu numai, pe două cicluri, în care cel dintâi să aibă o mai fluentă legătură cu cultura umanistă la zi, iar cel de-al doilea cu specializările rafinate în câmp practic, pe o structură fiabilă și progresiv opțională. Orice ipoteză în extenso, de aici mai departe, ar cere reunirea mai multor minți, nu doar a unei singure.

În altă ordine de idei, tinerii noștri, cei mai talentați și mai conștiincioși, știu deja, de mai bine de un deceniu de când circulația e liberă, că alternanța de metode, de stilistici și de forme de antrenament actoricesc și regizoral e obligatorie pentru dezvoltarea personală. Și atunci de ce ne lipsește curajul „administrativ” de a reformula curricula, astfel încât atelierelor practice ale actorilor și regizorilor să se structureze de la an la an, de la semestru la semestru chiar? De ce refuzăm șansa unui student de a lucra atât cu profesorul *x* cât și, la un alt nivel și într-altă perioadă, cu profesoul *y*, în funcție de afinități, stilistici sau nivele de complexitate a metodei ori a mizei spectacologice? Mă tem (e o simplă supoziție, dar ea se bazează pe o anume experiență) că, în afară de mitologia artizanală, medievală în fond, a clasei de maestru, ceea ce lucrează la perpetuarea conservatoare a acestei „soluții standard” e un soi de frică sindicalistă de spiritul de competiție la nivel didactic.

În fine, orice tip de universitate serioasă din lume se legitimează și prin dimensiunea sa de cercetare. Firește, aici critica nu se referă exclusiv la școlile de teatru, ci la o retardare comună întregului nostru eșafodaj universitar (și social, să nu uităm!) Firește, sistemele de granturi ministeriale a pornit de ani buni, firește s-au constituit centre de cercetare și centre de excelență, dar lucrurile se mișcă încă cu greutate, iar uneori cu o anume superficialitate. Or, dimensiunea de cercetare în câmpul teatral e una dintre cele mai în suferință, și angrenarea studenților, nu numai teatrologi, în complexul efort de deștelenire a acestei păduri virgine ar fi nu numai folositoare culturii teatrale în genere, ci și educării din mers a capacităților lor creatoare.

Rîndurile de față riscă, însă, să rămînă, ca și cele ale lui Acterian de acum cincizeci de ani, vorbe în vînt, cîtă vreme nu va apărea, dinspre studenți spre dascăli și retur, un curent solidar de înnoire. Cîte speranțe se pot pune într-o astfel de mișcare? Cum bine zice vorba din bătrîni, speranța e cea mai puțin costisitoare marfă...Mai ști?

2004

Învățămîntul și cultura: re-forme sau re-structurări?

În fine, după cincisprezece ani mai degrabă pierduți, învățămîntul universitar intră, contra cronometru și la presiunea directă a organismelor de profil ale Uniunii Europene, într-o reformă de substanță. Conform păguboaselor noastre tradiții, în pofida faptului că lucrul acesta era stabilit ca o certitudine de mai bine de doi ani, dezbaterile publice generale, ori măcar dezbaterile în mediul profesional, așezate pe profiluri, domenii și specializări, au fost ori palide, ori de-a dreptul inexistente; pînă în clipa în care, simultan cu schimbarea de guvern, *reforma a trebuit cu necesitate și*

urgență să fie aplicată. De aici și sentimentul de confuzie, de grabă năucită și de dizarmonie care însoțește, în lunile din urmă, apropierea funiei de par. Decalajele de mentalitate, de practici, de sisteme curriculare și de didactică sunt atât de mari în mediul academic, încât, mai pe la colțuri, mai prin ședințe, un întreg cor de lamentații se face auzit, iar unele voci chiar clamează „distrugerea” tradiționalei noastre „eficiențe” în materie de competitivitate a absolventului pe piața de muncă națională și internațională. Firește, când spun asta nu mă refer la faptul că asupra problemei reformei, și mai ales a aplicării ei, ar trebui să domnească o uniformitate (descriptivă și activ-curriculară) de felul celei din comunism. Diferențele, inclusiv de concept educațional, metodic și didactic, sunt firești de la o școală la alta, de la un dascăl la altul, de la un model revendicat ca fundament la altul. Însă o reformă de structură, armonizată cu necesitățile de restructurare pe plan european este, indiferent de nesiguranțele și bîjbîiala inerente începutului, mai mult decît binevenită. Iar discutarea ei publică, pe specialități ori domenii, ar fi trebuit să preceadă cu multă vreme înainte aplicarea propriu-zisă, așa cum se petrece în orice țară normală. Exercițiul nostru civic se dovedește, și aici, subdezvoltat, deficient.

Dar cultura? Ce se întîmplă cu cultura? Știm, din start, din dezbaterile pentru președenție ale campaniei electorale, că „programul” noii guvernări are la bază ideea că trebuie încurajată cultura să se autoguverneze în libertate. Pînă în clipa de față, însă, interesul mediilor de informare în a difuza informațiile privitoare la procesul de reformare al Ministerului Culturii a fost palid, dezbaterea publică neocupînd decît, palid și nu tocmai profesionist, abia paginile unor reviste culturale, cu tiraje subțiri și distribuție precară. Ministerul și-a schimbat saitul, a pornit un amplu proces de restructurare, a organizat și urmează să organizeze dezbateri cu factorii interesați, însă pentru a participa la asemenea dezbateri trebuie să afli, printr-o susținută căutare, că ele există. Presa românească, cu puține excepții, își face demult un obicei din a măzgăli informația publică în cîmpul culturii, înlocuind-o de cele mai multe ori cu știri promoționale selectate aleatoriu, cu interviuri conjuncturale cu vedete ori cu texte de opinie atmosferice.

Or, a îți imagina că „a lăsa cultura în pace” e egal cu a încuraja și nutri financiar *status quo*-ul e cel puțin o contradicție în termeni, dacă nu o gogomănie. Pentru ca să lași cultura să lucreze în libertate, azi, e mai necesar ca oricînd să produci o reformă radicală, de concept, instituțională, de politici culturale, de mentalități și proceduri. Ceea ce Ministerul Culturii și ministrul său, doamna Mona Muscă, riscă să facă în spatele unei cortine de fum involuntare, trasă de mediile de informare.

Din acest punct de vedere, ansamblul cîmpului gestionat de Ministerul Culturii este, în acest moment crucial, infinit mai înapoiat decît cel gestionat de MEC, oricît de în suferință ar fi, cel puțin în raport cu cercetarea, acest domeniu. Fiindcă, măcar la nivelul învățămîntului mediu și al autonomiei universitare, reforma nu începe azi: de la deschiderea pieței libere a manualelor pînă la reforma curriculară și la opționalități, reforma în învățămînt a parcurs deja diverse etape solide, dintre care cea mai vizibilă, mai dinamică și mai fructuoasă a fost aceea a ministeriatului Andrei Marga. Ceea ce, s-o recunoaștem, în cultură nu s-a întîmplat. Deloc. Singurul lucru cu adevărat consecvent în cultură, e prezervarea, cu mici cosmetizări, a structurilor instituționale moștenite, care intră în deplin acord păgubos cu gestionarea celui mai ridicol buget, în toate guvernările, cu toate schimbările de miniștri (cîte-o dată cîte trei pe aceeași guvernare). Cu delicatețe și tristă prietenie trebuie să recunosc că distanța dintre ministeriatul Caramitru și ministeriatul Marga a fost ca distanța dintre locomotiva cu aburi care făcea furori pe traseul București Sinaia la 1880 și un intercity Berlin-Frankfurt în 2000. Iar asta nu e, decît într-o măsură nereprezentativă, o consecință a

finatării sărăcăcioase a culturii. E o consecință directă a absenței unui *proiect coerent al reformei în cultură*. Pe care nimeni dintre cei implicați nu o înțelegeau și chiar nu și-o doreau, probabil.

Teza acestei intervenții este aceea că, în acest moment, pentru a nu risca să adâncim pînă la blocaj total decalajele dintre ceea ce se petrece în spațiul românesc și Europa în care ne dorim și ne pregătim să intrăm, amplul proces de reformare în câmpul politicilor culturale trebuie nu doar început, ci pus în operă cu urgență și curaj; ba mai mult, comunicarea și armonizarea dintre reforma academică și reforma în cultură trebuie avută în vedere ca prioritate, stabilind spațiile de tangență ale celor două și operațiile de restucturare, menite să permită o dezvoltare organică a ambelor, pentru sănătatea corpului social.

Altminteri, e inutil să producem forme goale, „re-forme”, în care se îndeasă cu pompa vechile structuri, în costume de împrumut, pentru un carnaval ridicol al cărui ultim scop e reprezentat, în fond, de conservarea salariilor (mici dar sigure) și a păgubosului/ipocritului „specific național”.

Reforma de concept

Dacă dorim, cu sinceritate, să reformăm în mod fertil cele două paliere ale existenței noastre sociale care sunt direct responsabile de devenirea societății și de asumarea identitară a acesteia, lucrul nu se poate face fără o regîndire temeinică și substanțială a conceptelor de bază. Care sunt rațiunile de a fi și țintele ultime ale actului educațional? Cum concepem și cum definim, reflexiv și prin acțiune, educația însăși? Ce înțelegem prin cultură, prin act cultural, prin produs cultural ori prin „operă” de cultură? Și, în fine, care sunt raporturile între **educația & cultura unității**, concept operațional caracteristic întregului parcurs istoric post-iluminist, pe care l-am parcurs în secolele trecute, și **cultura & educația diversității**, către care, vrem nu vrem, ne îndreptăm prin suma deciziilor politice de tip democratic, pe care le-am luat deja, majoritatea dintre noi, prin exercițiu civic și electoral, în ultimii 15 ani? E cel puțin caraghios, în ordinea logicii celei mai simple, să ne înghesuim consensual către aderarea la valorile europene, cîtă vreme avem privirea ținută numai pe avantajele imediat politice și economice; și, în același timp, să cîrtim nostalgic împotriva, ori chiar să împiedicăm cu încăpăținare ignorantă, mutațiile de substanță în raport cu conceptele de bază, cînd e vorba de educație și cultură. E, pervers, ca și cum am încerca să umblăm cu două măsuri, cu doi pepeni într-o mînă, imaginîndu-ne că nu pe noi ci pe alții îi păcălim.

Ansamblul complex de semnificații concentrice pe care îl conține conceptul de cultură nu e unul de strict dicționar. Nu e unul de limbă moartă. Nici o implementare de reformă structurală, în nici un câmp al vieții sociale, nu se petrece fără consecințe directe sau indirecte asupra practicilor și chiar substanței culturii unui popor. Oricît de corecte ar fi modelele și metodele puse în lucru. De la sfera largă, antropologică, a noțiunii de cultură, pînă la înțelesul politico-ministerial, și de aici pînă la marginile fluctuante între care evoluează sensul cel mai restîns al termenului, cel de „totalitate a produselor expresiei artistice, populare ori elitare, majoritare ori minoritare” etc., întreaga noastră viață comunitară este prinsă în joc.

În această ordine de idei, reforma/reformele sunt obligate, în fond să...reformuleze. În ceea ce privește învățămîntul, a devenit deja clar pentru foarte multă lume, de la practicienii din școli și universități la publicul larg, că trebuie redefinit conceptul de educație printr-o profundă reorientare (a sferei sale de semnificație și a practicilor derivate) dinspre *stocarea de informații și cunoștințe spre dezvoltarea*

capacităților și abilităților de interpretare și autoguvernare ale individului în raport cu cunoașterea și inserția socială. Ce ne facem însă cu cultura? Ori, mai degrabă, cu „Cultura”!? În ultimii cincisprezece ani, puține au fost spațiile și ocaziile dedicate unor asemenea dezbateri. Sau, dacă au fost, ele nu s-au bucurat de aproape nici o atenție nici din partea factorilor abilitați, prin plata din banul public, să guverneze „afacerile culturii”, nici din partea celor trimiși să legifereze în Parlament. Dimpotrivă, mi se pare simptomatic tocmai faptul că, în ciuda unei alternanțe la guvernare, așa timidă și cu erori cum a fost ea, dominantă în chestiunea culturii e reprezentată de un soi de paseism colorat, care refuză cu orbire tocmai necesitatea redefinirilor¹.

Ceea ce dorește să susțină această analiză polemică este necesitatea redefinirii conceptului de cultură, în sensul median, care acoperă practicile de expresie artistică, și care e gestionat politic și public de comisiile parlamentare de resort și de ministerul în cauză. În ordinea logică a mutațiilor suferite de conceptul însuși în întreaga lume, cultura își reordonează substanța de semnificație dinspre *suma patrimonială a produselor de expresie și creație acceptate ca reprezentative din punctul de vedere al identității colective*, spre *suma activităților și produselor expresiei și creației cu funcție de reprezentare identitară și comunicare în sinul comunității*.

Pare stufos, nu? Să apunem altfel: de la conceptul înglodat, complet nefuncțional și teribil de restrictiv de azi, în care *cultura e egală cu suma operelor pe care cineva le-a trecut sau le-ar putea trece în dicționare, istorii și enciclopedii*, la conceptul operațional în care *cultura e egală cu activitățile și produsele de creație care îi ajută pe oameni să se simtă reprezentați și să comunice între ei*. Marian Popescu, în lucrarea mai sus citată, vorbește despre același lucru atunci când se referă, cu aplicație pe teatru, la deplasarea dinspre funcția de *reprezentare* spre funcția de *comunicare* a spectacolului.

Reforma instituțională

Un pas mai departe, chiar dacă reforma instituțională este, în cazul educației, în plină desfășurare și deja se perspectivează ca pasul următor să fie dedicat managementului calității, rămân încă zone insuficient acoperite instituțional, sau doar schițate în formă, prea puțin umplute de un conținut adecvat, satisfăcător. Decalajul în privința culturii e vizibil și cu ochiul liber: nici suportul legislativ, nici, de aici înainte, cel instituțional n-au suferit modificări reformiste în toată această grămadă de ani.

În învățământ, rămîne încă de fluidizat relația dintre școală și societate, prin participarea familiei și reprezentanților societății civile la decizia cu privire la actul educațional; iar participarea studenților la această decizie, în spațiul academic, se dovedește în continuare, în majoritatea cazurilor, o caricatură. E zadarnic, aici, să îți imaginezi că simpla difuzare a unor legi, hotărîri de guvern ori ordine ministeriale va rezolva ceva. Iar a anunța doar necesitatea unei schimbări de mentalitate e la fel de caraghios, fiindcă amîină speranța mutației la calendele grecești. România continuă să aibă o cultură civică dependentă, și articulațiile unei culturi participative nu s-au încheiat suficient.

¹ Pentru o substanțială discuție asupra absenței de concept și de abordare pragmatic proiectivă asupra politicilor culturale și, mai ales, asupra programelor Ministerului Culturii, vezi Marian Popescu, **Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate**, Editura UNITEXT, 2004, în special „Scena IV Studiile teatrale în România: Teatrul și Universitatea”, pag. 228-241 și „Scena V, Teatrul și Statul”, pag. 242-278

Mi se pare necesar, în această ordine de idei, să se creeze *un cadru unitar și elastic de reprezentare* și chiar de finațare, în parteneriat public-privat, a activităților menite să dezvolte atât *răspunsul participativ, la nivelul familiei, în raporturile cu școala, cât și pe acela al studenților în raporturile cu universitatea*. Simpla obligație – adesea nerespectată sau neglijată – a catedrelor, facultăților și senatelor de a avea reprezentanți studenți e subțire, câtă vreme punctul lor de vedere e abia băgat în seamă, când nu de-a dreptul ignorat sau considerat denigrator/obraznic. Zadarnic chestionăm studenții în legătură cu calitatea actului educațional, câtă vreme răspunsul lor nu are consecințe la nivelul programei, activităților extra-curriculare și politicilor de personal. Managementul calității lipsit de participarea directă a beneficiarului, familie și studenți, care să fie angrenat în procesele de feed-back, e o formă fără conținut.

Și, desigur, rămîne de regîndit, sau de dezvoltat pe bazele deja deschise de sistemul de granturi, proiecte editoriale etc., relația dintre învățămînt și cercetare, cu totul insuficient explorată și exploatată în acest moment. Cu toate că legea permite încă de la mijlocul deceniului trecut, numărul centre de cercetare, de cercetători, de proiecte comune, implicînd și studenții, masteranzii ori doctoranzii, planurile pe termen mediu și lung ale centrelor și institutelor de cercetare, ca și raporturile acestora cu actul educațional în sine sunt insuficiente și subfinanțate. Ceea ce lipsește vizibil, încă, e un vast și coerent *program de management al cercetării și al difuzării rezultatelor acesteia*: dar nu e mai puțin adevărat că s-au făcut destui pași înainte și cu nu puțin efort, atît de către MEC cît și de către universități.

Cum stau, însă lucrurile cu cultura? Plecînd de la mutația de concept pe care am dezvoltat-o anterior, în plan instituțional rămîne de făcut...totul. Fiindcă nu s-a făcut mai nimic. A, desigur, s-a produs, încă de pe vremea ministeriatului Caramitru, descentralizarea instituțională, comunităților locale revenindu-le o bună parte din răspunderile de finanțare. Care însă provin, toate, din același mare buzunar, al bugetului. Apoi, s-au creat niște sisteme naționale de finanțare prin concurs anual, pentru cărți, reviste și, conform șchioapei legi a cinematografiei, pentru filme. Sau, mai corect spus, niște sisteme de sub-finanțare...Născătoare, toate, de permanente contestații, din pricină că dirijarea politică ori semi-mafiotă, pe clici și găști, continuă să fie o caracteristică a mediului nostru cultural și artistic.

Nu vreau să spun că sprijinul prin comenzi de stat e nefuncțional ori ilegal. Vreau să spun că el nu e decît una dintre componentele ultime ale unor politici culturale care n-au fost niciodată măcar schițate, dară-mi-te puse în operă. În fine, așa cum bine și repetat subliniază și Marian Popescu în studiile din volumul citat, constantele vizibile, în ultimii zece ani, au fost, în ordine: *a. salvarea și prezervarea bunurilor patrimoniale* (istorice, arhitectonice, muzeistce etc.), care înghit o imensă cantitate din subșirii bani ai „Culturii”; *b. acoperirea subvențiilor pentru salariile angajaților* din instituțiile de spectacole și muzee și biblioteci; *c. organizarea unor fastuoase „festivaluri” internaționale*, de cele mai multe ori prin bani extrași propagandistic din pușculița președinției sau a cancelariei primului ministru, „sub înaltul patronaj” al cărora...etc. De parcă nu tot banul public ar fi fost la mijloc, ci cîștigurile personale sau de familie ale celor doi. Peste care, cum anul 2004 a demonstrat-o, o întreagă îngrămădeală ridicolă de premii, distincții și decorații dedicată artiștilor și oamenilor de cultură de peste 50 de ani, din țară și din străinătate, cu scop propagandistic-electoral (și cu miros grețos de cantină a săracilor).

Să ne oprim aici cu descrierea glumeață a unei situații deloc stîrnitoare de bună dispoziție. Pun de-o parte politicile legate de patrimoniu. Fiindcă, drept prim pas obligatoriu, în ceasul al doisprezecelea, mi se pare *restucturarea din temelii a*

sistemelor de finanțare, prin reorganizarea, tot din temelii, a instituțiilor care...creează, gestionează și difuzează produse de cultură vii (sau opere, dacă vreți să le numim cu termenul romantic, care e și unul juridic, prin legea drepturilor de autor). Aici nu s-a clintit nimic, la presiunea grozavă și tunătoare a subțiraticelor sindicate din instituțiile de spectacole, mai ales a celor din teatre. Experiența celor două, trei proiecte de lege în acest sens s-a lovit de un zid de orbire și reavoință, care acoperă compact lenea, veleitarismul și falimentul economic, într-un perfect perpetuum mobile. Intervenția prezidențială de ultim moment, din vara trecută, e tipică. Și asta în pofida faptului că nici o țară europeană, inclusiv dintre cele din est (cu excepția Rusiei despre care nu am informații) nu mai uzează în ziua de azi de „tradiționalul” nostru sistem de finanțare, importat de la sovietici și grefat pe presiunile naționaliste din interbelic.

Risipa și ineficiența împietrită în muzeu a teatrelor de repertoriu, opacitatea lor funciară în raport cu nevoile și interesele comunității din care fac parte își dau mâna, frenetic și triumfalist, cu mentalitatea de „funcționar salariat” cu „ajutor social” care continuă să guverneze atît în masele de artiști cît și la nivelul decidenților. De aici și „spiritul de economisire” care face legea, și atunci cînd ministerul e cel ce gestionează exercițiul financiar, și atunci cînd o face autoritatea locală: economisirea exact a fondurilor necesare creației, cîtă vreme ai bani de salarii ridicole, dar nu ai nici 20% bani de producție, nici angrenaje suficiente, prin Codul Muncii și alte instrumente legislative, ca să încurajezi atragerea de fonduri, angajarea de specialiști în managementul resurselor pentru cultură, ori politici de personal artistic elastice și dinamice.

E, sunt convinsă, de maximă urgență *spargerea monopolului instituțiilor de spectacole finanțate de la buget în raport cu șansele la subvenție*. Asta pe de-o parte. Pe de altă parte, e de operat, prin instrumentul unor legi care se cer repede produse în mod coerent și echilibrat, *transferul dinspre sistemul care încurajează și nutrește subzistența* (cu un ajutor de șomaj mascat sub numele de salariu, a sute de actori, regizori, scenografi, cîntăreți, instrumentiști și balerini etc.), la ***un sistem care încurajează creația și raporturile dinamice ale acesteia cu comunitatea***. Desigur, soluția propusă de minister, în acest moment, prin înființarea Fondului Național Cultural, pare nu doar legitimă, ci și oportună. Cu unica precizare că, în fapt, consiliul de administrație al fondului, ca și comisiile de selecție ar trebui să lucreze pe terenul deja creat al unei reformări din temelie a politicilor culturale, și nu plecînd de la ceea ce îți oferă „establishmentul” primit de-a gata.

Altfel spus, în loc să finanțezi în sistem „orb”, zeci de instituții (manageri, infrastructură, artiști salariați etc.) care „își iau angajamentul” că vor produce un număr de produse culturale anual, angajament neverificat și ne-analizat ulterior de nimeni, în logica faptelor ar fi să finanțezi, integral sau parțial, o infrastructură și un management cu adevărat concurențial, pe baza unui proiect sau unui set de proiecte cu raportare anuală, pe baza direcțiilor de politică culturală hotărîte ca prioritare în perioada dată. Fiecare piesă din proiect avînd costuri și gestiune proprii, care să acopere și drepturile de autor sau de prestație ale artiștilor implicați.

De bună seamă, aceste mutații urgente nu pot fi produse peste noapte, la ordin, fără o temeinică elaborare a acestor politici și a instrumentelor economico-juridice adecvate. E de închipuit, oare, că ne pierdem vremea trîncănînd despre afirmarea și publicitatea identității noastre culturale în lume, fără a fi elaborat un pachet coerent și detaliat, pe termen mediu și lung, de *politici de traducere și difuzare, schimburi, prezențe/participări la manifestări internaționale, și sisteme de publicitare-promoționare a creației naționale, clasice și contemporane*? E de închipuit oare că

vom putea dezvolta o viață culturală cu adevărat eficientă la nivelul comunităților fără un *program coerent de sprijinire a creației și a inserției acesteia, în toate palierele sociale*, fluidizând comunicarea dintre centru și margine, dintre cultura populară și cea a elitelor, dintre majoritate și minorități etc.? Și așa mai departe, un întreg set de ținte pot și ar trebui să devină preocupări constante pentru elaborarea de politici culturale, detaliate – în parteneriat public/privat – prin proiecte și programe.

Cît despre suportul instrumentelor legislative și economice: o nouă și eficientă lege a sponsorizării și mecenatului, o nouă lege sau măcar anumite normative echilibrate privind distribuirea banului public la nivel local pe criterii programatic-culturale, spre a se evita haosul și abuzul care domnesc de la județ la județ, astăzi². Și, nu în ultimul rînd, modificarea sau măcar întărirea legii dreptului de autor, care să stopeze imensa păcăleală și enormul abuz care guvernează astăzi pe piața editorială și de presă, și care face din autorii de opere literare, științifice, muzicale, dramatice, plastice, mediatice, ca și din traducători niște paria sociali, niște ființe psihotice care trebuie să-și plătească singure luxul tenebros, anormalitatea de a crea, așa cum dependenții de droguri își plătesc pe șest doza zilnică.

Această mentalitate de ghețozare, la care omul de cultură este el însuși, adesea, coautor, trebuie demolată din temelii, și numai o politică culturală sănătoasă, în colaborare cu o gândire economică sănătoasă, au puterea de a o face.

Punți de adecvare între reforma educațională, cea a cercetării și cea culturală

Însă lucrul cel mai important mi se pare a fi crearea unor punți ale meditației active și ale adecvării proiective a politicilor din cîmpul educațional cu cele din cîmpul culturii. Fiindcă, dacă e să vorbim de o tradiție la noi, una cu totul păguboasă dacă nu cumva chiar periculoasă, aceasta e a borcanelor etanșe care separă ariile de acțiune ale celor două lumi/ministere. Și nu numai ale lor. Fiindcă e evident pentru toată lumea: nici gestiunea și politicile Institutului Cultural Român și a institutelor și centrelor culturale care funcționează în lume și depind de Ministerul de Externe nu pot fi independente de ceea ce se petrece în țară, în cultura și în educația dinăuntru; ansamblul politicilor de promovare internațională a culturii românești e în firea lucrurilor să fie în deplin acord cu ansamblul politicilor culturale concepute și implementate de Ministerul Culturii, dar și a celor concepute și implementate de Ministerul Educației și Cercetării.

Primul lucru la care mă gîndesc, asumîndu-mi firește subiectivitatea, este crearea unor link-uri (scuzați limbajul computerist) între cercetarea umanistă cu direcție culturală, care se petrece în centrele de cercetare și excelență din universități și în institutele Academiei³, și mediile de creație culturală, pe proiecte și programe comune, eventual interdisciplinare; trebuie gîndite și construite proiecte care să defrișeze tendințele și direcțiile de dezvoltare actuale în cultură și artă, și să orienteze chiar politicile culturale. În acest sens, e de imaginat, de exemplu, un concurs de programe și proiecte de tip grant, pe unu, doi sau trei ani, în care cercetarea în

² Presa a scormonit și a scos la lumină doar în ultimele luni imensa risipă și scandaloasele abuzuri de finanțare care s-au petrecut la Teatrul Național din București în ultimii ani, sub directoratul lui Dinu Săraru, instituție în care ministerul a pompat fonduri fabuloase, egale cu bugetele a mai bine de jumătate din celelalte instituții de spectacol din România. Sumele acordate ca drepturi de autor pentru tot soiul de zarzavaturi, cumulează numai ele costurile medii a mai bine de zeci producții într-un teatru de stat, ca să nu mai pomenim de companiile alternative

³ cu care, că veni vorba, ce se mai întîmplă, în afară de faptul că stau pe loc în aceeași subfinanțare, cu aceeași salarizări jalnice și cu aceeași lipsă de comenzi de stat pentru publicarea și difuzarea cercetării și în aceeași mizerie?!)

domeniul urbanismului, a istoriei culturale și artistice, cea în domeniul sociologiei receptării, cea etno-culturală, ori cea spectacologică, și așa mai departe, să se îmbine cu activități practice, artistice, educaționale de tip pilot. Iar costurile unei asemenea abordări se pot împărți între cei doi ordonatori financiari, la fel ca și beneficiile.

Al doilea pod la care mă gândesc este cel legat de un set de programe comune celor două domenii, educație și cultură, cu privire la dezvoltarea comunicării dintre cultura populară și cea a elitelor. Necesitatea unui asemenea pachet programatic se sprijină tocmai pe nevoia de dezvoltare formativă a individului și comunității, ca și pe recuperarea spațiului de construcție identitară la nivelul receptării, pe care cultura îl pierde azi, cu o accelerație incredibilă. E zadarnic și ipocrit să ascultăm coruri de jelanii parlamentare despre a-culturația și chiar analfabetismul cultural care fac ravagii în rîndul tineretului și a adulților, cîtă vreme o orbire comodă face să nu înțelegem că aceste fenomene nu se stopează cu propagandă și dezbateri televizate fără audiență; ci cu politici de permeabilizare între cultura populară (lăsată azi la simplul reglaj al pieții, la gogoșa manelistă) și cultura elitelor (auto-închisă în transparentul ghetou al boemei urbane, cu reflex în cîteva publicații scrise, ai căror destinatari scad hemoragic). Nu e vorba aici de resuscitarea macabră a unei politici a „culturii de masă”, ci de angrenarea unor programe simultan artistice, de cercetare sociologică și educaționale, care să cultive canalele de comunicare între cele două, încurajînd formativitatea, șansele la reprezentare și construcția identitară a persoanei și colectivităților.

În fine, o a treia punte care mi se pare obligatorie este legată direct de reprezentarea în sistemul de învățămînt mediu românesc a disciplinelor artistice, ca și de construirea unui mult mai substanțial spațiu de manifestare, extra-curricular, a capacităților de creație ale copiilor și tinerilor. În marea majoritate a țărilor apusene, programele educaționale cu miză artistică și culturală (cuprinzînd aici nu numai muzica, artele plastice și teatrul, ci și istoria, arheologia, arhitectura și urbanismul, conceperea și producția media etc.) se bucură de o complexă încurajare prin politici comune ale celor două tipuri de ministere. Din experiență directă știu că, la noi, lucrurile acestea, deși în bună măsură posibile, sunt în continuare tratate, și de familie și de școală, ca niște extravagante. Mentalul colectiv continuă să favorizeze uniformitatea „seriosului”, reprezentat de sistemul de învățămînt centrat pe discipline economico-inginerești, cu varianta „nu ești bun la matematică, te face mama avocat”. Or, mutația majoră din cîmpul educațional nu e nici completă, nici operațională cîtă vreme șansele de dezvoltare personală ale copilului și adolescentului nu cuprind și educarea creativității și orizontului cultural.

De cealaltă parte, în majoritatea țărilor dezvoltate (iar proiectele actuale ale Uniunii Europene în cîmpul cultural și educațional o confirmă), orice instituție de spectacol, muzeală, orice bibliotecă etc., finanțate din bani publici are obligații directe de asistare și interconectare cu școala. Organizarea de producții și festivaluri școlare, crearea și implementarea unor programe educaționale în incinta instituției de spectacol, sau deplasarea specialiștilor (actori, regizori, muzicieni, balerini etc.) în școli și licee, sunt pretutindeni monedă curentă, ca și ofertarea de cursuri de inițiere, ori crearea de echipe de artiști copii/adolescenți. Un dispreț cu rădăcini îndelung stratificate (fiindcă cei din generația a doua și a treia au o firească oroare de fenomenele de tip „Cîntarea României”) face ca ansamblul activităților diletante (în sensul „de amatori”, fiindcă diletant are sensul etimologic de persoană care practică o anume activitate doar din plăcere) să nu ocupe aproape nici un loc în politicile manageriale ale instituțiilor noastre culturale bugetate, cu excepția unor rare muzee sau biblioteci. Or, să nu ne mințim, pentru a propaga actul cultural și pentru a

reîntoarce cultura către funcțiile sale formative, vremea în care te puteai mulțumi cu simpla „organizare” obligatorie a unor „acțiuni cu școala” (cu autobuze care duc copii la muzeul de istorie o dată pe an și la teatru, încă o dată pe an) a trecut. Ineficiența unei asemenea abordări e evidentă.

Mi se pare limpede că puntea cea mai solidă de comunicare dintre politicile reformiste din cultură și educație aici ar trebui construită: în elaborarea și punerea în operă a unor proiecte, programe și sisteme de cointeresare financiară a căror țintă este tocmai educația prin cultură.

S-ar putea obiecta, la final și în ansamblu, asupra tuturor ideilor de mai sus: cine să își asume toate aceste schimbări, cine să edifice acest întreg eșafodaj? Îl asigur pe cititor, fie el simplu iubitor de cultură sau angrenat în viața școlii ori culturii, că România are deja destui oameni pregătiți și chiar dornici să se implice într-o asemenea muncă de restructurare și reformă. Totul e să vrei să îi cauți și să știi să-i cointeresezi.

2005

Teatrul dincolo de autonomia esteticului

Ipoteze de lucru

Argument : Noile paradigme

Textul de față nu dorește să se constituie într-o critică a fenomenului teatral actual, nici măcar în varianta sa românească. Scopurile sale sunt oarecum empirice și nu au nici pe departe pretenții de acoperire a întregului teren. Ele, scopurile, țin în mare măsură de nevoia firească ce se naște la un capăt al drumului critic, și anume nevoia de a perspectiva, pe calea observațiilor directe, fertilizate de o anume asumare teoretică.

Am numit demersul de mai jos *ipoteze de lucru* din două motive esențiale : pe de-o parte din pricina presiunii pe care o exercită asupra memoriei mele activ-creative concluziile preliminare ale unora dintre încercările de investigare critică pe care le-am cuprins în volumul **Modelul teatral românesc**, (cu precădere cele din eseurile *Teatrul și criza autonomiei esteticului*, *Un model unic al teatrului românesc*, *Teatrul nu vorbește despre sine: din nou despre modelul românesc de spectacol*, dar și din cele trei eseuri mai ample care încercau să răspundă printr-o sinteză cu vagi aplecări antropologice *Chestionarului Dabija* din 1993). Cer scuze auditorilor și eventualilor cititori ulteriori dacă nu voi proceda la ample citate din textele susamintite, nici nu voi face bogate referințe bibliografice. Nici spațiul nici intențiile mele, în această etapă a demersului investigator, nu îmi permit un tratament academic *stricto sensu*.

Al doilea motiv care mă îndeamnă-presează către o asemenea abordare, ce se aseamănă întrucâtva cu serioasele jocuri interpretative ale învățaților științelor naturii dintre Descartes și Newton (din care se mai păstrează azi doar misterioase incunabule, prăfuite și fragile manuscrise, aparate curioase bune pentru decoruri la filmele fantastice și legende despre mere care rezolvă brusc teoria gravitației), este oarecum didactic. De peste cinci ani tot încerc, alături de succesive promoții de

studenți, să sondez terenul către o anatomie a destinatarului de produs cultural, o *anatomie a spectatorului* i-aș zice. Nu e nici pe departe un demers simplu, fiindcă el e legat, pe de-o parte, de rețelele subtile (și încă virgine din perspectiva sintezei critice), ale unei fiziologii a comunicării (a cărei dimensiune participativ modelatoare, cu vocație fenomenală, încă n-o putem decât aproxima). Nu e simplu, pe de altă parte, pentru că ansamblul disciplinelor cogniției se află încă într-o stare insuficient articulată, dispersia specializărilor post carteziene punându-ne piedică tot timpul, cu infinitatea sa de limbaje sibilinice și metode care, de la Kant încoace, tot divorțează carnavalesc. Dar, pe de altă parte, căutarea pe calea anatomiei destinatarului mi se pare una de neocolit, un soi de descoperire a Americii fără pretenții de jaf și cucerire, ci tinzând generos către o nouă celebrare a dimensiunii celei mai profunde a umanului : dimensiunea în care eul integrează (lăsându-se integrat de) un sine diferit.

În rezumat, teza pe care încercam s-o dezvolt în eseurile pomenite în rândurile de mai sus susținea că, în postmodernitatea de sfârșit/început de mileniu, produsele culturale (sau operele, dacă doriți să utilizăm încă acest termen pretențios), printre care reprezentanța teatrală cu osebire, nu mai pot să își constituie substanța și să-și instituie strategiile comunicaționale prin autoreferențialitate. Autoreferențialitatea, ca și teoria și practicile artistice ale autonomiei esteticului, (mai mult sau mai puțin puriste) se dovedesc, nu de azi de ieri, c-o recunoaștem sau nu, din ce în ce mai nonconforme cu strategiile comportamentale, de limbaj dar și de valorizare, ale lumii așa cum e ea azi constituită, ale omului, așa cum e el azi inserat în comunitățile pe care le frecventează.

Nu vreau să spun prin asta că filozofia estetică a lumilor închis/deschise care sunt produsele culturale nu e corectă, sau măcar nefuncțională; nici că produsul cultural așa cum e el constituit azi (fie acest produs unul al culturii elitelor sau unul al culturii populare, distincția e neimportantă în acest punct) ar fi independent de o estetică particulară, simultan vizibilă (evaluabilă) în strategiile sistemice de semnificare dar și în tehnicile și chiar tehnologiile de producere a sa. Vreau să spun doar că mirajul valorizării unui produs cultural prin hârtia de turnesol a autoreferențialității a apus odată cu ultimele beneficii strategice ale modernității. Și, în consecință, că în nici un domeniu “calitatea estetică” nu mai funcționează ca grilă ultimă de patrimonializare, cum nici autonomia tehnico-stilistică a unui produs dintr-un câmp în raport cu produsele înseriate ale altui câmp. Nu mai putem, deci, ca să mă întorc la teatru, defini și valoriza obiectul cultural al reprezentăției teatrale exclusiv pe baza “teatralității” sale, decât în măsura în care, simultan, un suport semnificativ puternic, cu referință externă teatralității, oferă o îndreptățire actului comunicațional. Subliniez că raportarea la teatru o fac exclusiv din rațiuni exemplificatoare, altminteri am putea alege orice alt câmp de exercitare a expresiei artistic-culturale.

Ce îi mână și ce-i susține pe destinatari (în cazul nostru pe spectatorii de teatru) să continue să frecventeze teatrul, ce așteptări au ei și cum se constituie bucuriile, satisfacțiile lor în contact cu un anume produs teatral este, încă, o întrebare cu răspuns incert, amânat. Firește, nu pe toți îi mână aceleași lucruri, nu putem fantaza utopic și masificator căutând un mecanism unic de tip întrebare-răspuns, stimul-reacție. Dar nutresc convingerea că destinatarul produsului cultural teatral nu poate avea motivații diferite, profund și vital diferite, decât confracții săi, destinatarii altor produse culturale. Cea mai puțin interesantă, cea mai periculos autosuficientă dintre motivații, pentru producătorii de mesaj dar și pentru destinatarii înșiși, nu e foamea de divertismentul burghez, cum adesea se mai crede în descendența unei modernități postavangardiste. Cel mai mare dușman al comunicării culturale, în ziua de azi, în plin

declin al metanarațiunilor și în plină ascendență a celebrărilor fără suport simbolic, este snobismul. Un snobism descărn timer de iluzia progresului: un snobism conservând simularea unei gândiri profunde, unei trăiri profunde, unei experiențe de risc fără risc. Un snobism care nu mai are întemeierea unei dorințe nerostite de a parveni pe un alt palier social, și care în secolele trecute funcționa ca locomotivă a diversității formale, dar și a omogenizării tipurilor de discursuri și comportamente. Mii de oameni merg la teatru exact așa cum citesc și știrile : nu ca să afle ci ca să-și confirme știutul. Nu ca să își pună întrebări ci ca să-și rumege liniștiți răspunsuri gata făcute, pe care le-au învățat sau le-au primit împachetate, fără nici un efort. Mii de oameni merg la teatru pentru că imaginarul lor simbolic e blocat într-o referință la lumea ordonată a obiectelor simbolice care nu mai are nici un canal de comunicare cu lumea realului.

Mii de oameni merg la teatru ca și cum s-ar duce la un muzeu gata vizitat, în care fiecare obiect are trecut pe el nu numai autorul și titlul, ci chiar și prețul “istoric” al produsului confirmat. Oamenii iau cu asalt **Tache Ianche și Cadâr** (și la noi și oriunde altundeva în lume) nu pentru că ar vrea să afle ceva despre toleranță, și nici măcar pentru că ar vrea să revadă într-o formă nouă un mesaj literar de care s-au îndrăgostit cândva : ci pur și simplu pentru că niște oameni vii, să le zicem de exemplu Beligan, Moraru și Dinică, se lasă expuși vederii noastre, *tocmai pentru faptul că nu mai sunt demult niște oameni pur și simplu, ci niște obiecte mitologizate, și nici cu totul și cu totul vii*. Faptul că ei există, și că ți-o demonstrează cu ajutorul unei povești arhicunoscute, care nu-ți cere nici un efort de “traducere”, e unica motivație pentru “achiziționarea produsului”. Produsul confirmă astfel că există un soi de nemurire pasageră, că tu însuși, ca spectator, nu ești chiar mort, mai ai totuși câteva facultăți, ca de exemplu pe cea a admirației față de ceva deja înscris simbolic în înalta categorie a “valorilor” absolute: Teatrul, Vedeta, etc. Nu e nici o diferență între megaconcertele Pavarotti, Carreras, Domingo și **Tache** al nostru. Cel puțin nici una la nivelul întemeierii spectatorului în actul comunicațional. Întrebarea legitimă ar fi dacă există cu adevărat un act comunicațional. Eu aş zice mai degrabă că “schimbul simbolic” care se petrece în toate aceste situații este, de fapt, ultimul și cel mai înalt avampost – complet ignorat și profund inconștient- al autonomiei esteticului. Produsul cultural astfel preparat și împachetat nu mai trimite la nimic altceva decât la sine însuși, în splenadida și “pura” sa libertate sau, în termenii estetici ai doamnei de Stael, la superba sa inutilitate. Ce ironie pentru, să zicem, vibrațiile posthegeliene ale unui Valery, sau ale unui Ion Barbu...

Nu asupra acestei motivații ne vom apleca aici, o dată pentru că nu are în ea nimic misterios și nici vreo urmă de utilitate în demonstrație. (Alminteri nu ne vom permite vreo secundă să ridiculizăm acest fel de opțiune, au făcut-o alții mai batrâni și mai înțelepți, numind acest tip de spectacol *teatru mortal*. Libertatea e aceeași pentru toți, inclusiv putem admite că suntem liberi să fim snobi, suntem liberi să fim superficiali, suntem liberi să fim paralizați afectiv, ori analfabeți funcțional, suntem pur și simplu liberi).

Vom încerca însă să trasăm două tipuri de paradigme motivaționale care ni se par, la o primă vedere, specifice postmodernității târzii în care ne găsim, specificând din pornire că ele nu sunt cu siguranță nici unicele și – probabil- nici definitiv configurate. Le propunem ca bază a modelării ulterioare numai pentru că ni se par, în acest moment, cele mai vizibile dar și cele mai unitare pentru un sistem de referință psihocognitiv. Le vom numi, în raport cu produsul cultural, axa provocator-nonprovocator, și axa experiențial-nonexperiențial.

Provocator-nonprovocator: Înțeleg prin această axă paradigmatică suma motivațiilor care abilitază recursul la un produs cultural, în măsura în care el nu numai se deosebește de altele de același gen din seria sa constructivă, ci și, în primul rând, în măsura în care el reprezintă pentru destinatar o șansă-stimulent pentru reconstrucția sistemelor de valorizare cognitivă și afectivă deja asumate. Motivația de selecție de către destinatar a unui produs cultural este, într-o măsură copleșitoare, în acest moment al “gnoze transmoderne”, aceea întemeiată pe dezordonarea paradoxală a sistemelor de contact. În condițiile în care distanța dintre funcția referențială, cea poetică și cea fatică ale limbajului (ale oricărui limbaj structurat simbolic, precizez, ale oricărui limbaj care uzează de coduri suprapuse și simultane, fundamentate pe apartenența la grup) s-a redus drastic, faticul se încarcă progresiv cu noi calități. În lumea dominată de cultura mediatică, accentul pe fatic, pe valoarea contactului, pe devierea șocantă (în sensul dat de Vattimo, în descendență lui William Jameson) a semnalului de contact, se suprapune într-o măsură semnificativă pe funcția referențială dar și pe o bună parte din cea poetică, restructurând-o pe aceasta din urmă în direcția strategiilor de negociere a semnificației care va fi selectată de destinatar. În rezumat, semnalul fatic tinde să devină semn, simbolizându-se în forță și preluând de la semnul poetic și de la referent un soi de încărcătură conotativă ce va fi inserată în mod codificat în ansamblul strategiilor de comunicare. A provoca și a comunica devin, într-o măsură determinantă, congenere și simultane.

Experiențial-nonexperiențial: Înțeleg prin această axa paradigmatică suma motivațiilor care abilitază recursul la un produs cultural în măsura în care el produce în destinatar un efect de reinsertie socio-psihică tocmai prin distanța calitativă pe care o instituie între reprezentările sinelui și *actul performativ interpretativ* al acestor reprezentări. Destinatarul produsului cultural este invitat să intre în schimbul simbolic nu doar ca simplu decodificator al setului de mesaje, aumându-și o reacție de confirmare sau de infirmare cu rol reglator, de tip feedback. El selectează produsul și își asumă comunicarea și ca *act performativ*, tocmai pentru că în imediata și rapidă (aproape instantanee) succesiune a interpretării intervine nevoia -și libertatea sa legitimată- de a trimite un feed-back activ, fie acesta o actualizare mimetică de răspuns la produsul-mesaj, fie acesta o reinsertie de rol social încă neperformant, dar *oferant ca experiență*.

Destinatarul se motivează pe sine ca destinatar, adică în poziția de acceptare a schimbului (selectând oferta de produs) tocmai pentru că prin această ofertă i se deschide calea pentru o nouă definiție identitară, ca emițător potențial, într-un nou proces de autodimensionare.

Cele două paradigme nu sunt obligatoriu paralele. Ele intersectează în anume unghiuri, într-un soi de construcție în volum, pe sintagmatica continuumului nostru de comportamente și decizii contextuale. Unii suntem mai degrabă disponibili motivațiilor selective de tip provocator, alții -din ce în ce mai mulți am impresia- avem o disponibilitate mai mare față de transferurile experiențiale, dar în fond reacțiile ne sunt supuse unor determinări combinate, dependente de mediu, de construcția de destin, de reacția personală în raport cu alfabetizarea tehnologică, și câte și mai câte.

Ipoteze de lucru pentru o sistematică a funcțiilor teatrului în transmodernitate

Păstrând în memorie cele două paradigme motivaționale de mai sus, vom propune pe sintagmatica comportamental-contingentă două tipuri de practici care

par a se decupa cu destulă forță pentru a putea fi tratate –chiar cu riscul de a da un răspuns parțial- drept dominante în prezentul și viitorul mai mult sau mai puțin apropiat: reconversia și terapia. Intersectând paradigmele susamintite, ele pot constitui funcții de forță pentru o întemeiere a schimbului simbolic-cultural, în cazul teatrului pentru celebrări proaspete și modelatoare.

Conversia este, cum e lesne de tradus, actul decizional și performativ care urmează unei crize de identitate sau de disfuncționalitate, fără a altera unitatea formală a subiectului ori obiectului. Ea presupune transformarea –mai mult sau mai puțin conștientă- a obiectului ori a subiectului, temporar sau definitiv, în urma schimbării grilei referențiale ori paradigmei interpretative (când e vorba de subiect), sau exclusiv în urma transferurilor de funcție, cu sau fără o schimbare de paradigmă interpretativă (când e vorba de obiect). Schimbările de funcție, grilă sau paradigmă intervin mai mult sau mai puțin natural, acceptate (când sunt rodul unui efort de analiză conștient), sau doar asumate instinctiv (când sunt doar răspunsuri neanalizate sau insuficient analizate rațional la stimulii compacți care instituie criza).

Pe de altă parte, cum Hjelmslev ne atrăgea de mult atenția, competența (lingvistic-comunicațională și nu numai) nu precede ci e ulterioară performanței. În plus, în postmodernitate, se cere depășit clișeul pozitivist al “forme care urmează funcției”: el se dovedește și nefericit, și adesea inadecvat. Un fier de călcat de la 1900 devine prin moda decoratiunii de apartament, în anii 2000, obiect pur decorativ, de anticherie, halele comerciale și industriale intră din nou în modă și sunt vândute de amatori de spații teatrale neconvenționale, întreaga garderobă comportamental-simbolică a hitlerismului se reactivează cu funcții complet deviate, la fel și bestiariul “power flower”. Succesiunea funcție-formă e grav contrazisă, ba chiar adesea răsturnată cu sau fără voință, de practicile de semnificare ale zilei.

“*Conversiile interesante*” scrie arhitectul, plasticianul și filozoful Augustin Ioan²¹, “*se petrec la intersecția dintre investigația filozofică și actarea spontană, deopotrivă reactivă (la ce este deja prezent) și activă (punând în criză prezentul și formulându-se pe sine prin raportare la acest prezent) în sit real. Conversia este interpretare la (cel puțin) două mâini, joc pe mâna “adversarului” (cel care a proiectat înaintea ta), gândirte dublă și, nu rareori, proces de intenție făcut predecesorului*”. Cum lesne se vede din definiția de mai sus, conceptul de conversie nu se aplică doar câmpului specific al arhitecturii, la care face referire autorul citat; el poate fi utilizat legitim ca una din constantele de întemeiere ale actului comunicațional, atât din perspectiva emițătorului cât și din cea a destinatarului (care va dori să “fie exprimat” dar și “să se exprime” prin produsul cultural). Vom numi această primă constantă care structurează ipotezele noastre de lucru, **reconversie**, pentru a sublinia astfel caracterul sau recurent, mai degrabă indiferent față de “unicitate” sau “originalitate”, total străin definitivului, neclintirii, autorlăcului genialoid dar și paranoiei capodoperei.

- a. **Reconversia spațială.** Din considerație pentru autorul și câmpul de expresie din care am preluat conceptul de conversie, dar și din pricină că acest câmp este cel mai vizibil și deja și-a creat o tradiție în spiritul tezei pe care dorim s-o susținem, prima ipoteză de lucru o voi dedica spațiului. Când mă refer la reconversia spațială tind însă să

²¹ Augustin Ioan, *Spații stranii la noi*, în **Dilema**, nr. 472, 29 martie 2002, pag. 17. Pentru aprofundarea problemei vezi și Augustin Ioan, *Arhitectura interbelică și chestiunea identității colective*, în **Caietele Echinox**, nr.3, Editura Dacia, Cluj, 2002, pag. 80

depășesc sfera deja configurată de acțiuni care activează o semnificație (dar și o utilitate) diferită unui sit, prin mijloace specific arhitecturale ori scenografice. Mă refer, în prelungirea acestei abordări de limbaj specific, la *o serie multiplă și sincretică de actualizări, interne și externe, cu durată limitată sau prelungită pe perioade mai mari, în care funcția ostensiv-poetică (de arătare-simbolizare) este pusă în slujba noilor funcții uzuale ale respectivului spațiu (sit)*. Ca exemplificare, mă voi referi la experiența grupului teatral olandez **Griffe**, ale cărui obiective sunt revalorizarea, prin intermediul unor spectacole de teatru-dans-acrobație, unor configurații spațiale cu istorie personală uitată ori care se redistribuie accidental către alte folosințe. Ținta celebrării este, în cazul acesta, uneori, refacerea imaginară a traseului istoric (real ori inventat), alteori (sau simultan) reinvestirea cu noi mărci funcționale a caracteristicilor ori configurațiilor celor mai vizibile, ori dimpotrivă, cele mai ascunse ale spațiului privit ca “dat” tranzitoriu. Tot atât de bine, în această categorie pot intra deja cunoscutele reordonări spațiale ale piețelor publice ori fațadelor de clădiri prin intermediul performance-urilor ori spectacolelor stradale cu scop sărbătoresc, ce preiau elemente din instrumentarul tehnic al happeningului, antrenând publicurile accidentale către o participare directă, chiar creativă, la efortul comunicațional care țintește noi semnificații.

- b. **Reconversia hermeneutică:** Înțeleg prin această nouă ipoteză de lucru *suma strategiilor comunicaționale care au ca scop, de ambele părți ale lanțului comunicării, consensul mai mult sau mai puțin conștient asupra necesității de a interpreta/înțelege realul*. De ce însă efortul comun al schimbului simbolic ar fi întemeiat pe reconversie ? Pentru că, de cele mai multe ori, produsul cultural ca atare, care se structurează pe aceste strategii, este un concurent puternic al realului, discursul obținut în schimbul simbolic are vocație de convertire a datului care e elementul sau setul de configurații al realului. Ansamblul strategiilor de deconstruire, reconstrucție sau negociere analitică, prezente în comunicarea interpersonală, ipostaziate ca schimb de mesaje cu teme hermeneutic tind să producă reconversia, să se reinserteze în real și să participe la el. Cel mai vizibil câmp al acestor strategii de discurs coagulate în produs cultural sunt, în zilele noastre, clipurile publicitare; dar teatrul, ca și alte domenii ale expresiei simbolice, nu are cum să rămână străin acestui proces cu sigurață extrem de amplu.
- c. **Reconversia de rol social:** În această categorie a ipotezelor de lucru intră *atât strategiile de însușire și performare temporară, dintr-o pricină obiectiv determinată, a unor roluri sociale diferite de rolul asumat inițial în perioada de formare și inserție socială, cât și strategiile și discursurile (în sensul larg al termenului, accoperind atât limbajele verbale naturale cât și limbajul corporal, vestimentația, atitudinile etc.) de adaptare la un nou câmp socio-cultural*. Reconversia de rol social, care astăzi e probabil cel mai ușor de văzut la nivelul industriilor de imagine care se pun în mișcare în campaniile electorale, e în fond un teritoriu mult mai amplu și extrem de disponibil acțiunii creative conștiente a comunicării teatrale, atât

pe paradigma provocării cât și pe cea experiențială. Mă bazez pe asta tocmai plecând de la fundamentul sincretic al artelor teatrale, care își pot găsi aici actualizarea unui set întreg de competențe. Există deja metode specifice, foarte profesioniste, de reeducare a disponibilităților și valențelor fizice, vocale, de vorbire etc., dar e de imaginat că teatrul poate interveni și la niveluri de adâncime, psiho-comportamentale, coagulate spectacologic sau nu. Vom reveni asupra subiectului la punctele c. și d. ale secțiunii dedicate terapiei.

- d. **Reconversia participativ mistică:** Voluntar sau involuntar, strategiile de discurs ale teatralității, ce își află sursa în ritualistica societăților primitive, au rămas mereu împletite cu scenariile și desfășurările ostensive ale celebrărilor comunitare, fie ele încărcate cu semnificație religioasă ori complet laice. De la parade militare la carnavaluri, de la scenariul codificat liturgic la marile concerte de stadion, de la campionatele sportive la adunările electorale, o diversitate de retorici spectaculare vine în ultima sută de ani să reconfigureze necesitățile de emulare colectivă, de frenezie participativă, cu sau fără suport ideologic. Este, probabil, și zona cea mai sensibilă, în care “tehnicile” teatralității par a se dezvolta oarecum natural, desprinse de o ordonare rațională vizibilă, sau implementându-se pe un rudiment de ordonare rațională, pe un set subțire de reguli formale aparent “liber consimțite”. Cum de multă vreme s-a observat, între structurile de mentalitate și discurs ale modernității, mai ales ale celei târzii, fundamentate pe individualitatea în autoafirmare revoltată, și aceste paradoxale și foarte puternice “îmbăieri consimțite” în psihismul colectiv e o parăpastie, tensionată, semnificativă. Cu atât mai semnificativă cu cât, printr-un transfer defulatoriu, marile desfășurări de spectacol popular vin adesea să celebreze tocmai “libertatea individuală” fără limite, dar asumându-și (ideologic ori pur comportamental) niște stricte rigori, asemănătoare ca funcție dogmei: în fond, atât celebrările de tip nazist-comunist (spectacole ale forței grupului uniform) pe stadioane, cât și marile spectacole ale olimpismului, ori aglomerările aproape extatice, celebrând iubirea care se opune războiului, din șaizecișoprism au un nucleu comun, doar aparent desacralizat: o mistică subiacentă le domină și le justifică în cele din urmă, chiar dacă această mistică e formal rudimentară. E greu de perspectivat cum se va petrece reconversia participativ mistică în viitorul mai mult sau mai puțin apropiat, dar bănuiesc că strategiile teatralității vor fi din ce în ce mai serioase și mai conștiente implicate în formalizarea și sistemele de semnificare ale celebrărilor colective, indiferent care va fi referința chemată ca suport intențional, ideologică sau cu adevărat dogmatică. Semne sunt. Dacă ar fi doar să ne gândim la expansiunea fără precedent a spectacolelor de deschidere și închidere a olimpiadelor, pentru care sunt chemați regizori celebri, ori la fenomene suprasincretice de tipul *Cirque du Soleil* (unde acrobația, muzica, pantomima, teatrul dans, interferențele culturale, spectacolul electronic de imagine-light design își dau mâna, așteptând, chemând parcă un temei sacru), am avea probabil o imagine de start pentru dezvoltările ulterioare.

Terapia este a doua constantă de coagulare sintagmatică a comportamentelor, atitudinilor și strategiilor noastre discursive care se constituie sau se vor putea în viitor constitui ca zonă privilegiată a comunicării teatrale. Faptul că alături de reconversie punem în joc terapia nu înseamnă neapărat că oferim aici un diagnostic socio psihologic de tipul : “lumea e bolnavă, factorul constantă care legitimează suma acțiunilor comunicaționale trebuie să fie însănătoșirea”. M-aș feri de un asemenea plonjeu filozofic, în același timp generalizator și exclusivist. E, poate, cazul să repet că această propunere a “ipotezelor de lucru” se poziționează cu modestie la intersecția dintre observația empirică, intuiții și un soi de eboșă teoretică ce cuplează științele comunicării cu antropologicul.

Întemeierea terapeutică a actelor noastre de schimb simbolic nu e nouă: în mitologiile de la care ne revendicăm, dar și în altele, anumite forme de expresie erau tratate ca “îmblânzitoare”, dac-ar fi să ne aducem aminte doar de Orfeu, dar și de culturl orfic ulterior. Dar nu e nici foarte disponibilă ideologizărilor. Ba chiar are un soi de refractaritate la ideologizare, exact în măsura în care schimbul simbolic trimite constant în afara simbolisticii, la un referent din realitatea contingentă, reprezentat ca *simptom*. Discuția ar fi, la acest nivel destul de amplă, depășind dimensiunile acestei lucrări. E suficient să spunem că, în acest moment, *înțelegem prin terapie un set de articulații logico-active care subîntind strategiile de schimb simbolic, și care au ca țintă îmbunătățirea, modificarea corectivă ori de-a dreptul înlocuirea unor segmente ale percepției și reprezentării sinelui (individual dar și colectiv) care produc un disconfort constant, simptomatic*.

- a. **Modelări terapeutice de identitate (externe):** Înțeleg prin această ipoteză de lucru revenirea în forță a narațiunilor identitare, detașate însă de pretenția lor absolutizantă de mituri, de metanarațiuni. Contaminarea interculturală a metanarațiunilor înăuntrul culturii populare (vezi fenomenele filmice de tip **Star Wars, Matrix, Fight Club** etc.), tendința acestor produse bazate pe contaminare de a se reinserta în organismul social prin practici de discurs, de schimb și de celebrare independent de aparenta remitologizare care modelează doar la nivel etic nu și în planul credințelor asumate, sunt tot atâtea semnale asupra unui proces care se prefigurează și în care teatrul va fi, cu siguranță, implicat, chiar dacă suporturile sale narrative sunt astăzi mult slăbite de confruntarea concurențială cu cinematograful, artele video și jocurile pe computer.
- b. **Modelări terapeutice de autocontrol și disciplinare:** Înțeleg prin această ipoteză suma strategiilor comunicaționale în care ambii parteneri ai lanțului au în vedere un “produs comunicațional/cultural” al cărui scop e modificarea asumată a unor atitudini, autopoziționări, abilități, comportamente, etc. Modificarea, al cărei proces activ de producere e însoțit de o cunoaștere supravegheată –de ambele părți- poate interveni atât în situația în care obiectul modificării terapeutice e destinatarul (ca în cazul psihodramei), cât și în situația în care obiectul modificării este emițătorul. Strategiile de comunicare simbolică teatrală ar putea chiar formula pretenții de transformare terapeutică a ambilor parteneri, printr-un joc gradat de schimburi subiect-obiect. Cine știe ?

- c. **Modelări terapeutice de inserție și reinscriere socială:** Înțeleg prin această ipoteză de lucru suma strategiilor de discurs care sunt utilizate pentru a acomoda subiectul (individual ori colectiv), aflat într-o criză de integrare cauzată de factori exteriori și interiori, cu noile condiții de mediu social: fie acestea o cultură ori o subcultură diferite, cu reguli de coagulare deosebite de cele de origine, fie acestea datorate unei îndelungate absențe accidentale din mediul originar, în care subiectul se reîntoarce (mediu care e de presupus că și-a modificat între timp configurațiile). Atât modelările terapeutice de la punctul b. cât și cele de la punctul c. pot intra în combinație cu reconversia de rol, sau se pot petrece independent de ele. Am optat pentru termenul *reconversie de rol* în defavoarea celui acreditat de psihologia schimbării²², de *terapie de rol*, fiindcă acesta din urmă mi se pare un caz particular într-o sferă mai amplă, subsumată reconversiei. Reconversia de rol e o strategie de activare mai degrabă independentă azi de funcțiile terapeutice, întâlnirea dintre cele două putându-se petrece prin acceptarea consensuală, de către ambii parteneri ai schimbului comunicațional, a faptului că prin reconversie se poate obține o mutație de durată, spre o postură ameliorată: o transformare terapeutică, cum spuneam în introducerea la această secvență.
- d. **Terapii extatic participative:** Cu sau fără reconversie participativ mistică, experiențele comunicaționale colective pe care le presupune ipoteza aceasta se referă la strategiile de discurs al căror obiectiv este asumarea activă, de către ambii parteneri ai lanțului comunicațional, a unei sări comune, simultan emoțională și cognitivă (bazată pe anumiți stimuli intuitivi). Discursul/produsul coagulant, ori schimbul succesiv de discursuri, apropiere în foarte mare măsură distanța dintre stimul și mesaj, până aproape de eludarea oricărui fascicoul de semnificații. Ce caută strategiile teatrale aici ? În ipoteza mea de lucru, rostul lor ar fi tocmai acela de recuperare – în simultaneitatea discursului stimul sau în succesiunea sa- a planului referențial, care direcționează sensuri: deci recuperarea proceselor de semnificare integrale. Strategiile teatrale ar veni în completarea experiențelor comunicaționale de tip extatic, pentru a le dirija înapoi spre schimbul simbolic, “îmblânzindu-le”, ordonându-le dinspre performanță spre competență. Că ne convine sau nu, că ne place unora sau ne displace altora, cel mai aproape de acest tip de modelare terapeutică este astăzi sala de dans, de club, ori discoteca tehno, celebrările lor fiind de decenii anunțate de diversele tipuri de “împărtășire” muzicală pop, rock, punk, disco etc.

²² mă refer aici la lucrările, individuale sau colective ale Școlii de la Palo Alto (Bateson, Johnson, Watzlawick etc.) dar și la sensul uzual din practicile terapeutice născute din psihodramă.

Ar mai fi de adăugat, spre încheierea acestei schițe care, repetăm, nu-și propune decât să deschidă timid ușa către un spațiu încă greu de perspectivat, dar ale cărui semnale-marcă par deja vizibile în prezent, că axele paradigmatică ale *provocării* și *experiențialului* pot oferi în combinația cu sintagmatica *reconversie-terapie* un număr mult sporit de ipoteze strategice pentru teatru. Cele opt la care ne-am oprit aici se pot încrucișa, cum am văzut, ori pot coabita înlăuntrul unor produse culturale diverse; lor li se mai pot adăuga și altele, ale căror semne, inevitabil, ne-au scăpat. Ceea ce mi se pare astăzi cert e că, trezindu-ne într-o bună zi din amorțirea unor practici comunicaționale care s-au blocat în celebrarea metadiscursivă (adică în discursul surd al teatrului despre sine însuși), ne vom simți brusc eliberați de frica de utilitarism: fie rândurile de mai sus o simplă omagiere – sper neutopică- a curajului și bucuriei de a folosi la ceva.

2002

Partea a doua: Spectacole pentru artiști, pentru critici sau pentru spectatori?

Rîsul lui Dabija

Sfîșiată între surîsul ambiguu al Chorelor și Appolonilor prehomericici și topăitul semi-animalic al satirilor, între beatitudinea extatică a îngerilor și hohotele sardonice ale Marelui ispititor, cultura din care ne tragem suspicionează adesea întemeierea în bine a rîsului. Parabola lui Eco din *Numele Trandafirului* nu e nici singulară, nici izvorîită dintr-o simpla fantezie: perceput de putere ca o armă de atac, rîsul e utilizat de plebe mai degrabă ca una de apărare. De aici și dubla față a comediei, care poate patrona, după caz, atît ritualul propagandistic (prin micșorarea caricaturală a adversarului), cît și delegitimarea ritualică (prin despuieră puterii de însemne și reducerea ei la specie, de tipul “*regele e gol!*”).

Aici, la noi, unde lirismul marilor stepe vine să răscolească aglomerările muntoase ale unei dialectici relativizante, rîsul pare că își trăiește și mai acut condiția paradoxală. Supraviețuind tocmai prin actul deriziunii, practicat zilnic și devenit un soi de condiție de respirație, subconștientul colectiv refuză să recunoască reflexia cultivată sau culturală a rîsului. Caragiale va continua să fie, inevitabil, “cel mai mare” într-un gen “comercial”, însă Eminescu va fi veșnic insituit drept coloană de sprijin și șansă a unei fantasmatică mîntuirii universaliste. Topîrceanu va popula solitar purgatoriul minorilor, fluierat de puzderiile de genii avansate în galeria academică, în pofida stilisticii sale fără egal și a adîncii dureri din “*eu nu-s ca Blaga, futurist*”.

Sorescu (și uneori chiar Nichita) vor continua să primească reproșuri pentru “facilitate”, apetit de joc, speculație bufă: un soi de lanțuri care le atîrnă de picioare, împiedicîndu-i să zboare lin spre absoluturile poeticii “hegeliene”; iar Emil Brumaru va rămăne o scurtă veșnicie marfă pentru degustătorii de lux.

A-i face pe oameni să rîdă n-a fost niciodată o ocupație comodă, chiar dacă la televizor a devenit una profitabilă (faci audiență, dar ieși și șuturi cenzoriale de la CNA). A face să rîdă un popor obișnuit să își acopere foamea și goliciunea cu hazul provoacă, în mare măsură, un soi de contrareacție de tipul : “*Și eu l-am cunoscut pe tovarășul Lenin!*” Nici destinatarul, nici antologatorii critici nu pun în jocul minții mai mult de un găunte, și deci taxează marfa automat drept la îndemînă, ieftină.

Dacă luăm drept bună celebra definiție a lui Bergson despre rîs, “actul mecanic suprapus pe viu”, atunci rîsul lui Dabija pare a surprinde tocmai direcția contrară: actul suprapunerii viului pe mecanicitate. Poate din această pricină, în descendența firească a reflexelor lumii noastre, pentru care rîsul e o afacere prea personală ca să fie și artă, rîsul lui Dabija mai degrabă îi încurcă pe exegeți decît îi ajută să palpeze valoarea.

Nu știu sigura dacă Dabija este un caz izolat în regia românească, dar e cu siguranță un caz în contextul propriei sale generații. Dacă dai o repede ochire asupra preferințelor sale repertoriale, nu e sigur că talgerul dramaticului (în sensul de frate mai ambiguu al tragicului) atîrnă mai ușor decît cel al comicului. Poate chiar, pînă la un moment dat, dimpotrivă. Apoi lucrurile se amestecă voit, astfel că nu mai poți îmbutelia diagnostic în comic și tragic, nici macar dramaticul nemaisuportînd punerea la borcan. Receptarea spectacolelor sale este, din punctul de vedere al criticii, mai degrabă fluctuantă și, din pricini imponderabile, autistă, căutîndu-și de-ale ei și nu de-ale spectacolului, necum de-ale spectatorului ca atare.

În linii mari, rîsul lui Dabija demontează două variante ale aceluiași proces. Pe de-o parte, orice manifestare neasumată a viului deviază față de ținta propusă într-o mișcare mecanică, de recul în derizoriu. Pe de altă parte, orice adevărată a viului la o realitate reprezentată și/sau asimilată mecanic produce deviație, diformitate, aberație.

E o platitudine să tot repeți că temeinicia comicului se verifică într-o amarnică tristețe. Și nici nu e totdeauna adevărat. Rîsul bucuriei și rîsul sarcastic nu par a avea totdeauna o radacină comună, în pofida faptului că fiziologia lor e una și aceeași. Căutînd motivațiile rîsului lui Dabija însă, instinctul te trimite fie către exasperarea care se cere depășită ca să nu te sufocă, fie către baia purificatoare a copilăririi, și asta cu egală îndreptățire.

Pentru prima categorie, aș aduce ca argument cel mai “experimental” și mai demonstrativ dintre spectacolele sale, dispărut din păcate după numai cîteva reprezentații, fără ecou critic și fără regrete din partea producătorilor : *Suită de crime și blesteme*, după Euripide, din 1993 de la Bulandra. Antologînd cu sistemă scenele de cruzime, injurie, vîrjitorie și agresivitate dezlănțuită, de delir sîngeros, duel fratricid ori protest invectivă din opera marelui autor de tragedii, regizorul alcătuia, cu aparența juxtapunerii volburoase a lui Caragiale din *La moși*, un eseu despre teatru ca simptom al lumii intrate în sevraj. Violența descătușată în reprezentare vorbea despre lumea noastră care banalizează răul; cam în același fel, scuzați-mi comparația poate excesivă, în care *Natural born killers* al lui Stone vorbește despre doza zilnică de drog a publicurilor de televiziune. Eseul lui Dabija traversa de fapt drumul de la catharsisul eliberator la comicul dezlănțuit tocmai prin răsturnarea ecuației aristotelice: un anume soi de acumulare cantitativă nu produce o nouă calitate, ci inversează polaritatea relației cu destinatarul. Redundanța mecanică a însuși automatismului ororii inducea

în spectator, simultan, caricatura desimbolizantă a eroismului și ipostazierea violenței în ridicolul ei ultim.

Una din multele întrebări care se puteau degaja din provocarea regizorală era următoarea: dacă teatrul nu mai produce efectul cathartic pentru că eroul (democratizat și înmulțit în massă) nu mai e verosimil în linie tragică, nu cumva acest efect e recuperabil cu mijloacele comicului ?

Ca orice experiență radicală, *Suita* a trecut nebăgată în seamă, dar a avut consecințe majore pentru regizor. În *Mult zgomot pentru nimic*, de exemplu, Dabija decupa chirurgical momentul “pauzei erotice” dintre două războaie. Bărbații rămași acasă, în cetate, bogați negustori ori simpli burghezi oarecare, erau cu toții niște claponi, spectatori emasculați (travestiurile ocupaseră întreaga echipă a teatrului din Piatra Neamț) ai descărcărilor de violență din afară. Tremurînd de frica lor și adorîndu-le în secret. Voaioriști și codoașe ale amorurilor licite și ilicite dintre propriile fiice și soldații victorioși, burghezii își plăteau gras plăcerea acestei condiții aparent manipulatorii. Cavalerii aristocrați, bătaioși și vulgari, erau produsul și copartenerii acestei mecanici mitologizante a agresivității “exterioare”, asemenea tîlharilor simpatici pe care îi vedem la televizor. Ei introduceau mărcile carnagiului în cetate ca pe niște trofee: trupuri măcelarite ale dușmanilor înfrinți, devenind pe parcursul reprezentației cînd haine, cînd mobile, cînd arme ofensiv/defensive. Trupurile trofeu păreau a nu fi văzute de nimeni, dar excesiv utilizate, prin redistribuție permanentă de funcție, într-un joc erotic rece, mortal, mereu negociabil: însuși *nimicul* în jurul căruia se face atîta *zgomot*.

La urma urmei, poziția voaioristă și natura transexuală a burghezilor shakespearieni ne obliga să ne recunoaștem noi înșine, în automatismul poziției noastre de spectatori ilegitiimi ai unei lumi mediatice prefabricate, ce mitologizează sîngerosul și sexualitatea “tehnică”, depăratîndu-le de reacție și secătuiindu-le de orice sens, de orice responsabilitate, în pură gesticulație.

Pentru a doua categorie, cea a rîsului bucuros al copilăririi, e de adus aici aminte un extraordinar spectacol, pe care regizorul l-a montat de două ori la interval de cîțiva ani: *Jucăria de vorbe*, după *Cartea cu jucării* a lui Arghezi. Despre el s-a scris destul de mult, în ambele variante, și cea de la Piatra Neamț și cea de la Odeon. Un spectacol absolut strălucitor, cu o parcimonie a mijloacelor decorative vecină cu sobrietatea, dar provocînd un adevărat joc de artificii; un spectacol în care actorii și cuvîntul deveneau un singur trup, plin de viață și frenetică bucurie, de un haz debordant și de o gingășie a construcției uluitoare. (Atunci, cred, am priceput pentru prima dată că Dabija, de fapt, e obsedat de ideea că scena trebuie să degajeze poezie, nu în sensul liricoid ornamental, ci în sensul asocierii libere de materie conceptuală care rescrie datele realului, despre care ne vorbeau cu aceeași îndreptățire și Hegel și McLuhan și chiar și răsuflatul de Aristotel).

Însă poate cea mai dilematică dintre aparițiile de pînă în 2000 ale rîsului lui Dabija se petrecea în mijlocul unui epos tragic, în spectacolul probabil cel mai iubit, cel mai recenzat și cel mai premiat al carierei sale, *Orfanul Zhao*. Subiectul medievalei piese chinezești e constituit din înșiruirea unui întreg lanț de crime abominabile, care vor fi în cele din urmă răzbunate printr-un *qui pro quo*. Nici narațiunea, nici situațiile propri-zise nu conțin nuclee comice. Și totuși (am constatat la vremea aceea că mai nimeni nu s-a întrebat de ce), personajul central, mijlocitorul *qui pro quo*-ului, medicul care-și sacrifică propriul copil pentru a-l salva pe moștenitorul familiei Zhao, e tratat de regizor în registrul comediei dell arte, ca un soi de Scapino avant la lettre. (De altminteri, *commedia dell arte* ori derivatele ei

realiste din epoca baocă, ca de exemplu Moliere, a revenit ciclic în preocupările lui Dabija, ani în sir).

De ce un personaj comic în mijlocul unui epos eroic? O dată pusă, întrebarea devine de-a dreptul iritantă. Răspunsul e, aici, legat direct de intenția –mai limpede sau mai voalat exprimată – de a ne reîntoarce la valorile originare ale comunicării teatrale, reîncercând cuvîntul cu acele energii pe care i le-a topit în mare măsură lumea noastră saturată de fantomice imagini.

Dacă cei doi cronicari care ne spuneau povestea lui Zhao o făceau, la început, în două limbaje diferite, cel hieratic (al istoriei detașate) și cel pentru surdo-muți (al istoriei...contemporane) eroul care mijlocește binele, medicul sacrificial, e de fapt ininteligibil pentru noi numai în măsura în care e plasat undeva la jumătatea drumului dintre emițătorii potențiali. Viața lui e, luată în sine, sîngeros tragică, dar noi nu ne putem pătrunde de adevărul modelului oferit de el decît în măsura în care acesta e “democratizat”, micșorat în ordinea derizoriei noastre incompetențe în raport cu ceea ce e exemplar.

Numai consumarea poveștii poate produce în noi identificarea modelului; doctorul devine, astfel, nu doar mijlocitor situațional în ordinea temporală a narațiunii, ci și mediator între cele două discursuri, între două civilizații, între două ordini ale lumii, între două sensibilități în principiu incompatibile. Medicul Scapino din *Orfanul Zhao* vine să rezolve, cu împăcare, radicalismul exasperat al interogației tragic-comic din *Suita de crime și blesteme*. Era de prevăzut că, un pas mai departe, ne vom întîlni cu un rîs al lui Dabija ascuțit ca un scalpel, dar liber de orice încrîncenare.

1999/2003

Plecînd de la *Gaițele* **Note de lectură**

Actualizările textului clasic în raport cu dominantele cronotopului estetic. Riscuri, clișee, șanse

Privind, acum vreo cîteva luni, pe ProTV, microreprotajul de la premiera *Gaițelor* lui Alexandru Kirițescu, pus în scenă la Odeon de Alexandru Dabija, m-am trezit din amorțeala televiziunii. Scurta intervenție a regizorului, în tonul său tipic, blazat-provocator, părea să sugereze că spectacolul vrea să fie un soi de răspuns personal –al său și al echipei- în raport cu apetitul neoacademic-comercial pe care-l dovedește “publicul masă”, acela care ia cu asalt vechituri cu rețetă sigură, tip *Tache, Ianke și Cadâr*. Un interviu recent, luat de Cristina Modreanu în *Adevărul literar și artistic*, nu numai că părea să confirme pasa sceptic-amară a regizorului, ci o prelungea și adîncea pe cîteva planuri (social, cultural și profesional), stîrnindu-le unora mirări sincere, iar altora dezacorduri ipocrite.

Festivalul Național m-a ajutat să văd spectacolul cu *Gaițele*, care a avut, cel puțin în cazul meu, un efect complex: am ieșit din sală cu sentimentul că demonstrația, dacă despre o demonstrație e vorba, e impecabilă și în același timp inutilă. Un soi de dead end, o fundătură: strălucitoare, dar o fundătură, mi-am zis. Apoi am dormit, și a doua zi lucrurile aveau o cu totul altă înfățișare, ordonîndu-se în serii ample de întrebări și răspunsuri; sau pur și simplu întrebări. Dabija, știți probabil,

e un excelent organizator de interogații teatrale. De atunci încoace *Gaițele* nu încetează să lucreze. De-aia mă pun și eu pe lucrat.

Prima întrebare ar fi: De ce *Gaițele*? E un text clasicizat, din categoria comediei satirice interbelice, scrisă aproape impecabil, adorată de actori (vârstnici de obicei) fiindcă “are roluri”, ca și de publicul trecuțel, care-și compară din timp în timp “edițiile” având-o pe cutare în Aneta Duduleanu, sau pe cutare în Zoe etc. E opțiunea lui Dabija una legată exclusiv de actualizarea acestui text, sau el e ales la întâmplare, dintr-o căciulă cu *Titanic vals*, *Patima roșie* (o recentă catastrofă Tv în regia lui Geo Saizescu îmi dă și acum dureri de cap, fiindcă textul ăsta merită mereu o soartă mai bună), *Generația de sacrificiu*, *Plicul* și *Omul care-a văzut moartea*, să zicem?

Aici, întrebarea, pentru a-și găsi un răspuns curect, are nevoie de ceva rafinate ea însăși. Când o instituție teatrală, ori un regizor, ori amîndoi, optează pentru un text clasic, mai ales pentru unul românesc, e nevoie ca decizia să se bazeze fie pe un argument primordial comercial: textul va chema un tip anume de public sigur, cel de peste 45 de ani; dar, dacă e montat cu vedete, publicul acela va căra după sine, din rațiuni “educaționale”, și familia, va mai implica și ceva prieteni, vor veni și ceva școli etc. Fie pe un argument estetic: regizorul în cauză are o idee care se ia de piept cu suma clșieelor patrimonializate de critică și mai ales de publicurile mature, și se va crea ceva: fie un val de risc novator, fie un val de proteste, mă rog, zgomot util pentru teatru și pentru artist. Pentru varianta a doua, ultimele decenii ne-au obișnuit mai ales cu abordări spectaculoase, care răsucesc frontal semnificațiile textului și apelează la un inventar cât mai vizibil de imagini metaforă capabil, să-l scuture sau să-l lingusească pe spectator.

Or, cazul *Gaițelor* lui Dabija nu intră fără rest în niciuna dintre aceste grile argumentative. Așa cum e el, spectacolul nici nu pare a acoperi complet schema managerială de “rețetă sigură” (e prea riscant pentru asta, nu utilizează, cu excepția Dorinei Lazăr, acele vedete a căror revedere să facă orice text un simplu pretext); și nici nu face explozie de “viziuni”: nu plouă cu îngeri, nu ninge cu plane, nu se petrece în cavou. Spectatorul, cel prealabil avizat asupra textului, îl va regăsi, ușor pieptănat dar fidel pus în scenă; cel proaspăt va urmări o poveste interbelică de un haz uriaș și de o cruzime poate frisonantă.

Și atunci, de ce, totuși, *Gaițele*? Ce vrea să ne spună Dabija cu povestea asta răsuflată? Și ce vrea, mai ales, să ne spună prin ea?

Mai întâi de toate cred că regizorul optează conștient pe ieșirea din “cronotopul estetic” al optzecismului românesc, lucru pe care l-a și anunțat public cu mulți ani în urmă (dar cine l-a luat în serios?), și pe care l-a și pus în practică, printr-o reîntoarcere la valorile de adîncime ale cuvîntului (vezi, să zicem, *Lungul drum al zilei către noapte* de la Nottara, de acum câțiva ani, și *Creatorul de teatru* de la Act, de anul trecut). Înțeleg prin *cronotopul estetic* suma, articulată ca fenomen, a stilisticilor unui spațiu dat, într-o epocă determinată. Iar prin *cronotopul estetic optzecist* ultimul avanpost (încă viu și adesea fertil la noi) al stilisticilor teatrale ale teatralizării: *libertatea de comentariu a creației regizorale, care se exprimă cvasi independent și militant în raport cu textul, devenind un discurs paralel; și care-și ia ca aliat principal în acest scop ansamblurile de construcție plastică, pentru a produce o simbolistică personală. În cele din urmă auroreferențială.*

Din punctul de vedere al lui Dabija – un punct de vedere pe care în genere îl împărtășesc-, teatrul imaginii metaforă și-a cam epuizat discursul; chiar dacă, așa cum se întâmplă totdeauna cu epifenomenele sociale de tip artistic, acest discurs continuă. Militantismul regiei teatrale ca artă independentă (și paradoxal sincretică) și-a

consumat toate resursele, ajungând treptat pînă în adevăratul punct mort (fundătură): și anume la autismul indiferenței contemplative în raport cu publicurile. Care, săracele, ori aplaudă orice ineptie sofisticată, aumîndu-și masochist că n-au dat banii ca să și priceapă: ori își văd de treaba lor, luînd cu asalt ceea ce sunt siguri că nu le poate produce nici un fel de surprize, ci doar distracție cinstită. Din această dilemă...cum bine știm...

Actualizarea textului clasic, pare a spune spectacolul lui Dabija, e o chestie mult, mult mai grea. Fiindcă a face vii subiecte, teme, obsesii cu context ferm acum o sută de ani, dar care azi și-au pierdut curtea și grădina, presupune nu doar – așa cum e foarte ușor, - a recurge la o obsesie grefă (printr-o temă de regie care n-are nici în clin nici în mîncă de-a face cu substanța textului). Și, cu atît mai puțin, nu presupune doar a drapa fluxul natariv în mijloace stilistice care trimit la generațiile video. Tema regizorală e, deci, în acest caz, însăși redescoperirea autenticității acelei povești, în date experiențiale și psihologice recognoscibile: pentru spectatorul acesta, care nu pune cine știe ce preț pe tocarea moșiilor Wandei, nici nu se impresionează romantic la suferințele de operetă ale Margaretei (păi ce de Margarete de-astea curg pe *AcasăTV* și cad din revistele de coafeze, zilnic!).

Aș îndrăzni să spun că, ceea ce e vizibil în această montare, mult mai limpede decât în *Creatorul de teatru*, este asumarea unei atitudini de cercetare în raport cu textul, în defavoarea poziției de “experimentator”, despre care mulți cred că i se potrivește în genere regizorului, fie el de teatru fie el de film. Dar, o să spuneți, se poate cercetare fără experiment? Nu sunt foarte sigură că metafora mea științifică ține aici. Cred că, de foarte multă vreme, regia de teatru românească s-a hotărît să mitologizeze experimentalismul în defavoarea cunoașterii și asumării unor reguli de adîncime, de natură artistică, socială și chiar morală.

Spațiul, regulile și dereglările lui

Dar să privim mai în amănunțime spectacolul de la care am plecat. Prima problemă, fiindcă e cea de care te ciocnești direct, de la întîia ochire, este cea a spațiului.

Un incommensurabil număr de spectacole pe texte clasice, românești ori străine, își “rezolvă” preponderent teatralitatea prin intermediul unor propuneri spațiale ieșite din comun. Asta face ca toată dezbaterea din anii '40, ca și cea reluată în anii '56-58 despre decorul teatralizării să nu fi fost una inutilă, nici una din start desuetă. Acum, după mai bine de umătate de secol, pare ironic faptul că totdeauna, în acest interval, scenografii români care au plecat peste graniță au dus-o substanțial mai bine decât colegii lor regizori.

Fiindcă tratamentul spațiului, ar trebui să știe mai oricine, oferă spectatorului un impact emoțional și analitic cu o puternică forță conceptuală. A devenit o rutină, în bună măsură, ca ideile-temă în materie de teatralizare să intervină în primul rând pe cale vizuală. Și uite așa, de la decorul și costumele fastuoase ori măcar paradoxale, s-a ajuns la decorul și costumele animate de persoane, ce edifică un spectacol aproape independent de structura discursului verbal. Uneori ține, alteori nu: nu asta e problema, fiindcă, știm bine, și spectacolul de modă, și performance-ul, și teatrul dans sunt într-un anume fel independente de un discurs verbal propriu-zis. Și sunt tot teatru, firește.

Problema este că dependența regiei teatrale de construcția vizuală a luat-o razna, și la noi și aiurea, de ani buni, după ce a produs o anume saturație metaforico-simbolică în anii '80-90. Or, aici, răspunsul lui Dabija e de luat în considerație.

Sarcina de a-l da într-o formă scenică îi revine lui Vittorio Holtier, un adevărat filozof al plasticii scenice, cu care cred că Dabija n-a mai lucrat până acum. La prima vedere, decorul lui Holtier e aproape unul clasic, sau măcar clasicizant, trimițându-ne la recuzita prăfoasă a caselor burgheze de provincie de început de secol. Si totuși, nu e bine să ne lăsăm păcăliți: un întreg arsenal, subtil, de dereglări ale “camerei felie de viață” e pus în funcțiune, cu scopul precis de a da rezonanță arhetipală, ambiguizând voit “reconstrucția realistă”. Dominant e, în ansamblu, materialul moale, fără planuri nete: pereții, coridoarele, plafonul însuși sunt compuse din scoarțe de lână oltenești, unele de dimensiuni impresionante. Între ele se circulă cu pași de pisică, se spionează, se hărțuiesc personajele, se pun la cale ticăloșii.

Imaginea ușoară, absorbantă a acestui exces de covoare are în același timp și o forță opresivă, un soi de greutate indusă de straturile de colb. Dar și una emblematică pentru balcanismul social, moral și chiar filozofic implicat de acest text care, în lectura interpretativă a spectacolului, e plin de capcane. În plus, fiecare act are câte un obiect scenic marcă, menit să înglobeze ansamblul tensiunii specifice a momentului. Numai că, de fiecare dată, aceste obiecte sunt așezate, în raport cu desenul clasic al perspectivelor scenei italiene, într-un soi de dereglare a logicii spațiale:

Dulapul actului întâi, supradimensionat, formînd un soi de turn prin suprapunerea a două bufete (în superbul stil neobróncovenesc), e așezat în stînga axei scenei, fără nici o contrabalansare în dreapta, iritant, provocator, cerînd cu insistență parcă să fie utilizat. (Ceea ce se și întîmplă atunci cînd Zoe-Constantin Cojocaru îl escaladează cu trudă spre a găsi cheselele de dulceață). Oglinda elipsoidală, așezată ușor oblic deasupra imesului pat nupțial în care se dispută conflictul în actul al doilea. O oglindă narcisică și de o senzualitate oarecum grotescă, supraveghind eternele dispute conjugale dar și, în fond, criminala intervenție a *Gaițelor*. În fine, în actul al treilea, patul însuși al Margaretei, scos în afara spațiului conjugal și drapat ca de doliu, cu un mic altar în față; așezat, la rîndul său, în poziția excentrică în care în primul act stătea dulapul și ocupînd de fapt aproape o treime a frontului vizual. În timp ce masa de parastas e, acoperită firește cu covoarele ce pînă atunci formaseră plafonul, așezată perpendicular pe linia scenei, în adîncime, parcă nesfîrșită.

Vittorio Holtier, un scenograf cu asumate rădăcini young-iene, semnalizează rafinat, fără nici un soi de emfază, prin dezordonarea axelor perspective, tema de adîncime a lecturii regizorale:

Sexualitatea descentrată

Sexualitatea descentrată, dezechilibrul de polaritate al corpului social, acumularea de energie potențială distructivă în câmpul de bătălie al cuplului nu e o temă de regie nouă pentru Dabija. Interesul său pentru stihia dezlănțuită a feminității în derivă e unul constant, pentru care depun mărturie, doar în ultimul deceniu, *Adunarea femeilor* de la Iași, *Suită de crime și blesteme* de la Bulandra, splendidul *Mult zgomot pentru nimic* de la Piatra Neamț (un spectacol despre care am să regret mereu că n-am scris suficient la vremea sa), dar și *Comedia erorilor* de la Teatrul de comedie, *Lungul drum al zilei către noapte* de la Nottara ori *Școala femeilor* de la Mic.

Aici, în *Gaițele*, descentrarea sexualității, ca și viitura provocată de ceea ce Gregory Bateson ar numi “*the Double Bind*” creat de o supraionizare a femininului agonice, ni se expune într-un soi de analiză fenomenologică. Fiindcă, de fapt, ce dimensiuni ale textului original actualizează regizorul? Mai-nainte de orice, spectatorul e șocat –plăcut, provocator- de utilizarea celor două travestiuri. Doar

Aneta Duduleanu e jucată de o actriță, Dorina Lazăr, celelalte două surori sunt, în ordine, doi actori, Constantin Cojocareu (Zoe) și Ionel Mihăilescu (Lena), fiecare în două compoziții excepționale nu doar prin pitorescul lor, ci și prin adâncime cu care ele reflectă două nivele diferite ale aceleiași alienări: bățina cațaveică iritabilă, mereu pusă pe arțag dar și afaceri necurate, și batrîna pofticioasă, care trăiește din vampirizarea fantasmelor erotice ale celorlalți. Pentru a întregi careul, Fraila, menajera nemțoaică (Gina Rogin), e construită ca un soi de femeie comisar, fățiș invertită, cotrobăind prin rufe murdare din pricina refulatei sale insatisfacții în raport cu mai tinerele prezențe feminine din preajma sa.

În plus, probabil pentru prima dată –cel puțin în raport cu cele șase sau șapte montări pe care am apucat eu să le văd- Margareta și Mircea nu mai au nici o umbră din poza de tînăr cuplu sacrificat, cu care ne obișnuisem. Fără nici o distorsiune fățișă în tratamentul textului literar, Dabija propune ca teza celor patru scorpii, aceea că Aldea e un vânător de zestre, să fie luată în serios. E și motivul pentru care îl distribuie pe Marius Stănescu, care compune subțire un Aldea șerpuitor, fante în retragere, bun cunoscător al sensibilităților feminine –chiar în condiția lor dezaxată-, speculînd cu ambiguitate dar și cu ascuns cinism haosul personal al Margaretei. Numai că marea revelație e ea, fosta ingenuă, un adevărat tur de forță pentru acțița distribuită, niciodată atât de copleșitor de convingătoare ca aici: Elvira Deatcu. O Margaretă care pare a fi întruchiparea jocului pe mușchi de cuțit între isterie, cruzime inconștientă și erotism debil, o Margaretă prinsă în propria plasă, autodistrugându-se fiindcă Aldea nu se lasă distrus.

În fond, în urma acestei explorări de fenomen, *Gaițele* pare un soi de încleștare fără victime. În termeni biologici, o încleștare de suprapopulare. Căci Wanda (Ana Maria Moldovan) e departe de a putea fi, la rîndul ei, tratată ca victimă. Substața relației ei cu Mircea e un debușeu momentan; mica ei suferință de operetă, în litera și spiritul dialogului cu Fraila, se vor topi pe apa Sîmbetei, o dată cu banii pe moșia vîndută. Pistolul cehovian cu care Mircea pleacă înainte de final spre “odaia sa”...trage în cele din urmă. Numai că se dovedește, ca la Nabokov, un pistol cu țintă deviată: Aldea a împușcat cîinele Margaretei, nu pe sine.

Radiografierea receptării și provocarea ei

Într-o bună măsură, cred că această montare dabijiană poate fi privită și ca un soi de eseu asupra structurilor de rezistență ale receptării. Mai degrabă acesta este și motivul schiței de analiză de mai sus. Fiindcă spectacolul, oricît de bine primit de publicul de pe Calea Victoriei, pare să nu fi avut un ecou critic foarte apăsător, e nevoie, cred, de anumite precizări asupra ipotezelor de lucru vizibile (pentru moment) ale acestei tentative exploratorii.

Publicurile de teatru, și în capitală dar și în provincie, sunt vizibil întinerite. Un studiu comandat unei echipe de tineri sociologi, chiar de către teatrul Odeon, demonstrează că atât în zilele de sîmbătă cât și în cele de duminică, peste 50% din public este sub 35-30 de ani. În plus, tot același studiu arată că o proporție copleșitoare din acest public (în jur de jumătate din publicul tînăr) vine inconstant sau pentru prima dată la teatru. Or, dincolo de orice discuție despre cît de bine sau de rău e asta, una dintre premisele logice ale unei asemenea constatări este aceea că avem de-a face cu:

- a. un public nepreferențial, noncaptiv; care nu are, deci, o educație prealabilă, fie ea obținută doar pe cale experiențială, în chestiuni sofisticate de estetică teatrală.

- b. un public îmbibat cu esteticile de discurs ale mediilor de informare contemporane, în care dominantă narativă tinde să recucerească, pe toate căile, terenul pierdut în deceniile 6-7 în favoarea dominantei vizual-simbolice.

Întrebarea obligatorie care derivă de aici este cum păstrezi aceste publicuri tinere, care reprezintă și singura șansă de supraviețuire a expresiei teatrale. Or, cred eu, răspunsul conținut –cu rang de ipoteză de lucru, în propunerea lui Dabija este acela că publicul trebuie să perceapă global în spectacolul de teatru pe de-o parte fluxul vital al cronotopului estetic al momentului actual (cu suprapunerile sale de straturi interculturale, cu stilisticile sale polivalente, cu nivele de semnificație simultane etc.); dar și, pe de altă parte, profunda diferențiere dintre discursurile artistice venite pe cale mediatică și discursul teatral, în care prezența vie e miza centrală. Solul similitudinilor cronotopice, genul proxim am zice, e dat de simplificarea concentrată a narațiunii: *povestea care te doare*. Axa (paradigma dacă vrei) a diferențierii față de eprodusele artistice media este dat de reîncărcarea cu greutate, cu *energie psihică și simbolică, a cuvântului*.

Or, putem presupune oare că tema (de lectură și reinterpretare) propusă de Dabija în *Gaițele* e una susceptibilă să atingă sensibilitățile acestui public viu, noncaptiv dar și nedeformat de snobisme și turism burghez? Poate că da, poate că nu, n-am un răspuns definitiv. Socotind după pulsul sălii în seara în care am văzut eu spectacolul, aș înclina să cred mai degrabă că da. Și ce te faci cu celălalt procent, ce te faci cu cei sub cincizeci la sută? Unii se vor distra pur și simplu, fiindcă *Gaițele* rămâne totuși, și așa citită, o comedie succulentă. Iar alții se vor irita, și e chiar treaba teatrului să-i contrarieze. În fond, tocmai pentru că pare atât de ...clasicizant e spectacolul ăsta așa de provocator.

2003

Înainte de desprimăvărare: așteptăm păsările...

Să fie discreție, să fie blazare? Să fie o simplă superbie, cum cred unii? Dar dacă e doar plăcere, plăcerea asumată a demonstrației, în speranța deschiderii unui dialog adevărat? Și, la urma urmei, de când simplitatea a devenit iritantă ca o agresiune, descumpănitoare ca o insultă?

La Cluj, la Național, Alexandru Dabija a montat o nouă versiune a piesei inginerului mecanic, devenit dramaturg cu priză europeană, Hristo Boicev, **Colonelul pasăre**. De această dată, situația dramatică (o mînăstire azil de nebuni, părăsită la granița bulgaro-sîrbă) e citită în raport cu grupul feminin (data trecută pacienții și colonelul erau cu toții bărbați), iar titlul devine **Colonelul și păsările**. De altfel, Boicev, care a sesizat hiperrealista situație în timpul unui voiaj personal, revine se pare și cu un al treilea text, **Soția colonelului**. De ce n-ar reveni și Dabija, peste vreo stagione sau două? Fiindcă tema și construcția dramatică sunt cel puțin tentante: pentru regizor fiindcă ele au un dublu palpit, de realism mușcător și poezie implicită, într-o direcție în care meditațiile și căutările sale se întorc constant. Pentru publicuri, pentru că teatralitatea propusă de text, dar și de înscenarea lui de o..."violentă simplitate" e dublu ofertantă: la nivelul rostirii poveștii, cu mare forță de simbolizare; și la nivelul bucuriei creațiilor actricești de adîncime, seducătoare.

Ruptura în surdină dintre receptarea de public și cea “critică”, pe care o remarcam la **Gaițele**, continuă, și pare a se agrava într-un spațiu (Clujul) în care arborescența simfonic barocă, cu sugestii de alegorism, a spectacolului teatral e încă monedă curentă în ce privește spectacolul. Un anume “academism” al definiției culturale acoperă încă toată România, cu o pătură groasă care nu ține nici de frig nici de foame, dar protejază suficient de solid statutul de exercițiu sado-masochist al relației dintre spectatorul “cult” și spectacolul “cultural”. Clujul, ca și celelalte mari centre academice ale provinciei, pot fi citite dintr-o asemenea perspectivă ca avanposturi de apărare a tradiției teatralizării în faza ei parabolică. Dar, tot aici, poate, fierbe și poțiunea vitalizantă a ieșirii din sistem, cum am remarcat într-o trecută intervenție.

Colonelul și păsările tinde să devină un succes de public în pofida ridicărilor din umeri și strîmbărilor din nas. Si asta, probabil, fiindcă el aduce cu sine, atît la nivelul textului cît și la cel al reprezentației, sfruntarea unei atitudini critice simultan fătășe dar și senine, neîncrîncenate. Asta mă duce involuntar –dar lesne psih-analizabil- cu gîndul la niște vorbe ale lui Sloterdijk: *“Dacă ceea ce produce critica într-o cultură este indispoziția, atunci timpurile noastre sunt mai deschise ca oricînd criticii. Dar niciodată ca acum impulsul critic nu s-a lăsat cu atîta poftă biruit de tulburări subterane. Opoziția dintre ceea ce este “de criticat” și ceea ce “ar trebui criticat” se arată atît de dificilă încît, adeseori, gîndirea noastră tinde mai degrabă spre mizantropie decît spre precizie. Nici o facultate a gîndirii nu poate ține pasul cu această problemă. De aici și abdicarea voluntară a criticii. În indiferența față de orice problemă zace ultima presimțire a cum ar fi dacă toate ar fi la fel. Pentru că, dacă totul ar deveni problematic, atunci totul ar fi oarecum identic. Merită să urmărim acest filon, căci duce acolo unde se poate vorbi despre cinism și “rațiune cinică”* (Peter Sloterdijk, **Critica rațiunii cinice**, Polirom, 2000, pag.11)

Spectacolul se joacă pe scenă, înconjurat din trei părți de public, o cortină întunecată lăsînd, în fundal, un soi de culoar de vreo doi metri pentru intrări și ieșiri spre “afară”. În rest, decorul (Horațiu Mihaiu) e minimal, cîteva paturi de campanie și unul suprapus; un colț orientat înspre public- cu dulap pentru un televizor alb/negru fără sunet; o ladă cu medicamente, cîteva obiecte personale, nici mai multe nici mai puține decît cele evocate de verb. Universul costumelor, asemenea, redus doar la nivelul ultim al denotatului, fără nici o “cîrjă” metaforică. De rest, le revine actorilor să o scoată la capăt dînd trup credibil și fior emoțional transparent “cazului”.

Or, aici miza, ca și teza regizorală despre care scriam în eseul despre **Gaițele**, sunt licitate la maximum. Riscul adevărat, nu riscul de “image”, este acela ca, într-o seară sau alta, chimismul echipei să nu se închege, și semnificațiile să alunece involuntar în demonstrație ieftină sau în grotesc. Un risc asumat de ambele părți ale ecuației, și pentru constructorii spectacolului și pentru public. Nu neg că îl prefer riscului plictiselii snoabe, cel puțin în acest moment de răsruce.

Dabija îl invită în rolul central pe recidivistul Victor Rebengiuc, care dorește să reia aprofundat rolul de la Bulandra. Și e o primă certitudine, fiindcă Rebengiuc sfidează, din vîrfurile penitei, orice clișeu. În mîinile lui stau, în coplesitoare măsură, bună parte dintre ritmurile și nuanțele unui spectacol care e un soi de rapsodie a nuanței. Povestea lui Boicev, în spatele căreia Dabija se ascunde cu un soi de șireată voluptate, poate fi citită în chei diverse: cea pe care pare s-o “dirijeze” Rebengiuc refuză grotescul și pamfletul, nu se vrea poem antimilitarist și nici excursie exotică în voluptățile patologicului. Rebengiuc, în rolul colonelului rus autist care-și iese din tăcere și impune ordinea speranței, dînd nebuniei sens, e un Prospero liberat de furie, de după Furtună. Are fermitate și grație, un soi de magnetism înseninat și precis,

combustie evocatoare și raționalitate de copil care citește literal acolo unde noi, maturii, normalii, ne-am obișnuit să vedem exclusiv lozinca și metaforele obosite ale puterii.

Femeile? Totul e pe multe de cuțit aici, și asta face ca rolurile, aparent de culoare, să fie deosebit de greu de dus; fiindcă orice exces de tușă ar strica armonia compoziției. Până și feminitatea e, la nivelul spectacolului de față,...o chestiune de rol. Cu excepția uneia singure, Titch, care se crede de câțiva centimetri, terorizându-și “colegele” cu teama ei de a nu fi strivită sub călcâie (Irina Wintze, într-o impecabilă construcție care combină fragilitatea cu agresivitatea șireată, ticurile compulsive cu lunecușurile o0nctuoase), celelalte pensionare ale mînăstirii-sanatoriu sunt mereu altceva decît ceea ce par a fi. Doctorița nu e doctoriță, ci o “dependentă” profesionistă, care a învățat pînă la autoconfundare jargonul și atitudinile purtătorilor de halat (Carmen Culcer, într-un rol de narator-martor-participant, extrem de dificil din pricina convenției, foarte strîns și echilibrat dozat, între autocomentariu sarcastic și entuziasm cîștigat progresiv). Nina nu e tocmai o actriță, și nici tocmai surdă: exuberanta sa nebunie, care amestecă Pescărușul cehovian cu croncănături de cioară are, în fond, fulgerări de lucidă fugă de real (Angelica Nicoară face aici probabil cea mai complexă dintre creațiile de pînă acum, cu imaginație și dăruire, mixtura de comic involuntar și transparentă generozitate dramatică, reușindu-i totul cu prisosință). Mata-Hari, nu e de tot nebună, cleptomania ei servind drept costumatie pentru o foame de putere mereu frustrată; răsturnarea de “rol” propusă de Colonel, prin utilizarea ei ca sergent, “vindecînd-o” cu promptitudine (Elena Ivanca, într-o compoziție măiestrit strunită, în care vulgaritatea și cinismul se topesc pe nesimțite într-un soi de dăruite extatică). Meral, țigancă părăsită de soț, care se ascunde la nebuni din disperare, după ce și-a părăsit copiii, mult mai tînără decît arată, e de fapt o perpetuă revărsare de erotism imposibil de stăvilit, dar și imposibil de satisfăcut. Sinuciderile tentate ciclic sunt tot atîtea microspectacole care amîna un orgasm imaginar, iar cura de disciplină în drumul spre Strasbourg e, firește, temporar liniștitoare. (Ramona Dumitrean are inteligență dramatică și forță, dar și un fel de magnetism trepidant, care umple cu expresie tăcerile). “Maica Tereza”, călugărită după ce a făcut un lung stagiul de prostituție pe drumurile patriei, e, probabil, rolul cel mai dificil, fiindcă nebunia sa e una aleasă, un soi de dublu emploi autoimpus: nu vom ști niciodată dacă haina monahală acoperă o suavitate care se revendică pe sine, sau un travestit care își refuză cu obstinație identitatea sexuală, sau ambele. De altfel, distribuirea și controlul regizoral sunt extrem de precise în dansul ambiguității, ispititoarea țigancă fiind mai degrabă masculinizată, iar ispitita Tereza serafic calculîndu-și feminitatea. (Eva Crișan, într-o surprinzătoare și foarte complicată partitură, în care gestul vizibil stăpînit se rostogolește ulterior, cu farmec parcă involuntar, către o împlinire de sine nesperată).

Ar mai fi doar de adăugat că niciunul dintre roluri nu-și poate da măsura fără polifonia, extrem de solicitantă prin ritm și ton, a amsamblului. **Colonelul și păsările** e, dincolo de schițele mele de portret în mișcare, o splendidă piesă, trist-voioasă, despre iluzie și terapia prin iluzie: nu e o piesă despre nebuni, ci despre cum numai nebunia ne mai salvează: fiindcă ne obligă, cu un pic de disciplină, să reintrăm în cuminența inevitabilului nostru destin. Speculîndu-i tensiunea dintre brutalitate și lirismul conținut, josurile textuale și intertextuale șugubețe și lunecușurile introspective, spectacolul asta și face, ni se adresează critic, spre a rupe armura rațiunii noastre cinice. Or, ce să-i faci?, tocmai acum, cu tunurile pe fundal, spectacolul și spectatorul vorbesc pe aceeași limbă.

Richard III Remix

Fire înclinată spre un anume soi de tristețe nostalgică, nostalgia este pentru mine...dușmanul. Fiindcă, nu-i așa, dușmanul real e totdeauna înăuntru. De când am atins maturitatea (biologică, firește, fiindcă cealaltă, cine știe?) mă lupt să țin piept oricărei nostalgii și-mi țin lungi predici de rușinare când îi cad pradă.

Viața mea de fost secretar literar a avut, în fapt, două etape esențiale, rupte brutal și pe mare distanță: Teatrul Dramatic (azi Sică Alexandrescu, nume care nu-mi place prea tare) din Brașov și Odeonul. Ciudat, fiecare dintre aceste etape a durat în jur de patru ani. Cu toată suferința resimțită de fiecare dată când munca mea în teatru a fost brusc întreruptă (o dată în '84 de comuniștii lui ceașcă, a doua oară în '94 tot de ei dar altfel drapați), destinul a vrut ca rupturile, nedorite de mine, să vină la timp. N-am apucat, deci, să mă plictisesc nici prima, nici a doua oară.

Una din cele mai iritante pedepse pentru revenirea în teatru, în echipa Odeonului, între 1991 și 1994, (timp mirific altminteri și plin de folos), a fost faptul că patru ani la rând n-am putut scrie nimic despre spectacolele propriului meu teatru. În alte țări, mai stricte la morală ca România, n-aș fi putut scrie despre spectacolele *niciunui* teatru... Am scris totuși, diverse texte necesare (editoriale și altele) în revista CANAVA ODEON, unul dintre copiii noștri iubiți de pe atunci; și un reportaj mare, în L.A&I. despre marele turneu englez. Am scris și cronici despre alte spectacole pe la ziare, și interviuri (alt copil iubit a fost cartea cu cinci regizori, concepută, ca și Canava, împreună cu C.C.Buricea-Mlinarcic), ceva eseuri...

Dar - ce cruntă frustrare!- nimic despre **Richard III**, nimic despre **...au pus cătușe florilor**, nimic despre **Demonul meschin** ori despre **La Țigănci**, nimic despre Petre Țuțea-**Teatrul seminar**. În unele cazuri probabil că nu e cine știe ce pierdere. S-a scris oricum enorm. În altele, totuși, cred că pierderea e irecuperabilă (e mai ales cazul **Teatrului seminar**, înscenat de Galgoțiu-Holtier, unul dintre cele mai serioase experimente de adâncime ale deceniului care a trecut).

Iată o șansă: numărul aniversar **Richard III**. Măcar aici pot să-mi astîmpă, pe cât se poate, un regret.

Ce s-a spus despre spectacol, atunci, în România

Mai întâi de toate, pentru începutul de an 1993, revederea bogatului dosar de presă demonstrează o campanie de lansare aproape fără precedent. Acumulasem, pe de-o parte, aproape doi ani de experiență în lucrul la imagine, construisem o rețea de relații cu presa, iar atmosfera launtrică a echipei se omogenizase oarecum, după triumful unora din spectacolele stagiunii precedente. Pe de altă parte Mihai Măniușiu știa foarte precis ce vrea, și de la spectacolul lui și de la campania promoțională. Așa că am făcut o conferință de presă aiuritoare, cu ziariștii (cred că vreo cincizeci) anunțați că va fi și un soi de avanpremieră. Nu totală, ci doar...partea întâi, ca să nu se răcească suspansul. Bulucului de informații "de interior" care se strecuraseră în

săptămânile anterioare, i s-au adăugat o puzderie de reportaje, mai mici sau mai mari, asupra conferinței de presă.

După care, premierele au fost...trei, una după alta; iar zvonul fiind deja răspândit și teatrul Odeon fiind unul...de opoziție, am avut parte de un soi de îmbulzeală -mai mult sau mai puțin așteptată- a autorităților politice ale momentului. Presa, atrasă nu doar de spectacol ci, în special, de mierea bîrfelor cu politicieni, a dat navală în continuu.

Și totuși, dincolo de mondenități, ce s-a văzut de către cronicarii de întâmpinare ? O să vi se pară poate ciudat, dar **Richard III** a fost, în primul rînd, și asta o dovedește recitirea atentă a cronicilor, mai ales un succes de public. Nu că s-ar fi scris de rău, nu...Dar cronicarii erau, în bună măsură, destul de circumspecți. Sau luați, nu știu cum, pe nepregătite...Statistic vorbind, din cronici reiese în primul rînd că spectacolul e frumos, chiar calofil; extrem de spectaculos, dar, sugestie insinuată de mulți dar neasumată frontal de nimeni, că pare oarecum comercial. Dar s-o luăm mai metodic. S-a scris așadar că:

- a. Are niște costume mirobolante, foarte scumpe, pentru unii de o forță artistică neobișnuită (Valentin Silvestru, Olivia Stirean, Cristina Dumitrescu, Marina Constantinescu), pentru alții că domină excesiv actorul (Natalia Stancu) sau chiar că sunt “sompțuos ostentative” (Alice Mănoiu).
- b. Că e original din calea afară, atât prin adaptarea curajoasă operată de regizor, cît și prin viziunea pe care Iureș o aduce în rol. De altminteri, cu Iureș unanimitatea aprecierilor parcă n-are fisură. Lui îi sunt dedicate nu doar bună parte din ansamblul cronicilor, ci și articole separate.
- c. Că e japonizant, unii analizînd adînc de ce, plecînd de la propriile intuiții dar și utilizînd declarațiile de presă ale regizorului (Tania Radu, Victor Scoradeț, Marina Constantinescu, Cristina Dumitrescu, Valentin Silvestru), alții luînd-o ca pe-o fantezie ornamentală (Alice Mănoiu sugerează că, probabil, teatrul pregătește vreun turneu undeva; fiindcă marile turnee erau la apogeu).
- d. Că Maniuțiu a inventat un cîine-om, de cele mai multe ori interpretat alter ego al lui Richard de către croniciari. (În această ordine de idei, într-un cotidian Marius Stănescu -încă student- primește un soi de excepțional “vint la pupa” de la dascălul și mentorul său Mircea Albulescu)
- e. Că are niște lumini remarcabile (în abia cîteva cronici, care nu se mulțumesc doar să-l laude pe Iureș și pe Levintza, ci mai încearcă și să fixeze pe hîrtie ce se vede pe scenă).
- f. Că decorul, în pofida faptului că nu există, e, din pricina construcțiilor de lumină și instalațiilor subtile, extrem de expresiv (e vorba aici despre extraordinarul scenograf Constantin Ciubotariu, care de două decenii tot face minuni, dar nimeni nu-l nominalizează după merit. L-a ochit însă bine Tania Radu, ca și Valentin Silvestru, dar și alți doi trei).
- g. În fine, vin și cîteva interpretări propriu-zise: cea dintîi solidă, care stă și azi în picioare, e a Taniei Radu, referitoare la radiografia statului piramidal și la tensiunile pe care concentrarea de putere le produce interior și exterior; cea mai amplă și mai aproape de spiritul spectacolului e cea a lui Victor Scoradeț, care propune un soi de fenomenologie a jocului cu moartea, între doi parteneri esențiali: Richard (Iureș) și Buckingham (Radu Amzulescu). Apărută în două numere succesive ale Contemporanului, cronică-eseu e și azi impresionantă. Apoi cea a Cristinei Dumitrescu, pe tema –destul de răsuflată și epitelială în raport cu spectacolul- a “lumii ca teatru”. Apoi, cea mai uluitoare înșurubare e cea –la atîția ani distanță privind lucrurile – a lui Valentin Silvestru. Care face o cronică (cu

poze mari, e drept) de o pagină de ziar, din care consumă o jumătate vorbind despre Shakespeare, Richardul istoric și interpreții români pe care i-a văzut el (Vraca, Beligan, Iordache); mai consumă o jumătate de coloană cu interpretarea prețios-aproximativă a omului lup; pentru a intra în cronică propriu zisă, destul de caldă altminteri, abia în ultima coloană. Nemulțumit, probabil, de ce-a ieșit în raport cu propriile impresii de adâncime, revine o săptămână mai apoi cu altă pagină. Dar nu de cronică, ci de omagii la adresa “autorilor” marelui spectacol: autorul, Richard III însuși, Maniuțiu, Levintza, Iureș, etc., cărora le dedică, în parte, câte un calup special. Revenirea asta mă emoționează mai mult decât aș avea chef, fiindcă, după ce timpul s-a așternut cu tristă blîndețe între noi, recunosc în ea o probă că în cronicarul Silvestru, uneori, spectacolul lucra mai îndelung decât graba scriiturii. Dar, știți dumneavoastră, rar ai șansa să poți reveni...Și mai rar ai curajul, fie și în diagonală.

Spectacolul, ca și interpretul, au fost premiați în România noastră dragă. Erau vremuri bune pentru teatru, cînd încă o anume forță expresivă nu începuse să se sleiască, iar concurența lui **Richard III** (spectacol dar și actor) era destul de mare: stagiunea 1992-1993, pentru care s-au dat premiile Festivalului național cuprindea, printre altele, să ne amintim, **Phaedra** și **Decameronul** lui Purcărete, **Decameronul** lui Vișa de la Sibiu, superbul **Ghetto** al lui Frunză, și încă altele. Iureș (învingîndu-i pe Mircea Diaconu, Mircea Rusu, Horațiu Mălăele) a fost premiat pentru cel mai bun actor în festival; dar nu și la Gala Uniter peste abia două luni. Spectacolul a fost socotit cel mai bun în Festival, ca și la Gală; dar regizorul nu a luat nimic, de ambele dăți, de parcă spectacolul s-ar fi făcut singur.

Cu titlu de anecdotă, spiritele erau, în chestiuni de politică, așa de încinse, încît directorul Odeonului nici n-a stat la decernarea premiilor Festivalului Național; nici Iureș nu s-a suit să-și ridice premiul ! Ba Dabija a dat chiar o declarație furibundă în *Ora*, justificîndu-și absența cu sabia scoasă...Ce vremuri, ce bătălii, mon cher!!!

Ce-au văzut englezii

Acum, la atîta amar de vreme, răsfoirea cronicilor englezești rămîne, paradoxal, o lecție mai mult decât interesantă și care-și păstrează prospețimea. Și totuși, cel mai important lucru care s-a întîmplat în turneul de trei săptămîni în Marea Britanie, turneu care, din nefericire, nu s-a oprit și cu reprezentații la Londra, e că...englezii au văzut **Richard III** de la Odeon. Și au scris cu îmbelșugare. Două cronici în *Times* la interval de-o săptămînă, una în *Sunday Times* însoțită de reportaj, superfotografii făcute anterior, în România, de unul dintre cei mai mari fotografi de teatru, *The Independent*, *The Guardian*, plus o droaie de ziale locale, unul mai entuziast decît altul.

E de reamintit aici că, fiind vorba despre un Shakespeare, Măniuțiu a refuzat procedeul titrării, pe tot parcursul turneului, mulțumindu-se să ofere publicului, alături de caietele program, un sinopsis al adaptării. Șocant, cu o singură excepție dar și aceea într-o cronică laudativă, nici un cronicar nu se plînge de bariera lingvistică. Și mai șocant e că, toți remarcînd profundele mutații în raport cu interpretările clasice, nimeni nu protestează, dimpotrivă.

Cronicile ziarelor englezești sunt, în cel mai fericit caz, nu mai mari de o coloană. **Richard** a avut parte, de două ori, de cronici de două coloane, un adevărat record. Și,

ca lucrurile să pară azi și mai ciudate, cronicarii britanici au văzut, adesea, lucruri pe care cei bucureșteni abia dacă le remarcaseră. S-a scris despre **Richard III**, deci, că:

- E un spectacol uluitor, de o mare simplitate dar și de o forță care te copleșește.
- Că muzica e extraordinară (ceea ce în România nu a zis mai nimeni, Marius Popp fiind omagiat doar de două sau trei ori, cel mai vizibil la Tania Radu)
- Că, mamă mamă, ce costume...!
- Că e absolut fascinant și tulburător omul lup; o cronică luînd, în sfîrșit, în serios sugestia nebunului-bufon pe dos, care-l conduce pînă la capăt pe rege. (Pe pagina de distribuție așa scrie, *Nebunul*. Dar românii n-au dat importanță semnificației de bufon reinterpretat)
- Că are un light design excepțional, analizat de doi dintre cronicari cu mare subtilitate (unul, săracul, i-l atribuie, din vina noastră, autorii caietului program, electricianului de lumini Andy Pelizaru. De unde să știe bietul englez că la noi și azi luminile se concep de către regizor, eventual asistat de scenograf, iar execuția e o simplă chestiune de natură tehnică...)
- Că Iureș e zăpăcitor, e...frumos (!), electrizant și creează un soi de Dorian Gray avant la lettre. Magnetismul actorului e însă și analizat cu minuție în destule cronici, iar succesul său la public și la critică incontestabil.
- Că tratamentul japonez al concepției regizorale este complet justificat de contextul militar al societății-dictatură, cu mai multe trimiteri directe la Kurosawa
- Că Radu Amzulescu este un actor excepțional (trebuia să ne ducem în Anglia pentru asta, fiindcă la noi, cu excepția notabilă a lui Scoradeț și, relativ, Silvestru, nimeni nu și-a pierdut vremea să analizeze ce cristalină construcție actricească a produs Amzulescu. La britanici nu există cronică să nu-i acorde cel puțin un paragraf de analiză).
- În fine, cît despre fluxul de semnificații: că este un mare eseu reinterpretativ despre rădăcinile erotice ale violenței (de parcă pentru englezi am fi conceput noi Canavaua românească, nu pentru români. De altfel, nu am utilizat în turneu, ca material de prezentare, Canavaua de acasă). Că spectacolul își focusează demersul pe detașarea unui erou care pare să nu se ia niciodată în serios, jucîndu-se cu puterea cu înconștiența unui copil rasfățat. În plus, într-o cronică anume, că tema sa principală relația dintre eros și moarte.

Îmi cer scuze că trebuie să repet lucruri din reportajul de acum nouă ani : la Brighton, în seara cu, probabil, cel mai aiuritor și mai aristocratic public (fiind doar la o oră și jumătate de Londra și noi ajungînd acolo după succesul de presă major de la Manchester, au dat buzna actorimea londoneză, criticii grei, autoritățile culturale, ce mai, crema !) s-a aplaudat – și există ca probă înregistrarea filmată pe casetă-, în picioare, douăzeci de minute. Asta e, cu siguranță, una dintre cele mai prețioase amintiri.

Dincolo de ele, în remix, concluzia ar fi că, uneori, și în materie de receptare se susține teoria aia din fizică: analiza unui sistem nu se face dinlăuntrul lui, ci într-un alt sistem. Asta e, pentru mine, lecția britanică, și nu e una deloc comodă. Victor Scoradeț pomenea în treacăt, în cronica lui, de celebrul efect de distanțare al lui Brecht. Habar n-avea ce semnificație va capata conjunctural, după zece ani, efectul de distanțare prin simpla recitare a presei.

Oare de unde să încep? Nu s-a vorbit despre *construcția geometrică a spațiilor scenice*, nici despre distribuția numerologică a mișcării și relațiilor dintre personaje.

Printr-un foarte sofisticat sistem de iluminare, lateral în adâncime dar și în perdele, cutia italiană era traversată de un soi de grile-bariere de lumini; care deveneau în anume momente, mai ales în raport cu Richard însuși, cu stările lui de spirit și cu salturile lui de decizie, când solide, când lichide. **Richard III** era un spectacol relativ lipsit de lumină plină, nocturn în aproape întreaga lui desfășurare; ceea ce făcea ca acești pereți psihologici creați de lumini, ca și spargerile în careuri, trapeze, culoare înguste sau jocuri elipsoidale să aibă, fiecare, anume încărcături semantice pe care azi mi-ar fi imposibil să le recuperez integral.

În schimb, despre numere între timp am avut cum să mă lămuresc. Fiindcă demersul măniușian a continuat, știți bine. Richard e, firește, unul singur. Dar nu e, în fond, ca entitate masculină în urcare și apoi în derivă, niciodată doar unul. Cu excepția senzaționalei scene a dezbrăcării și auto-incoronării, punct nodal, al piscului în jocul mortal, Richard e mereu și cu necesitate în raport de interdependență oglinditoare cu Buckingham și de interdependență compensatorie cu Nebunul. Nebunul-lup nu e alteregoul nocturn al lui Richard, e natura pe care și-o domină, pe care pare s-o reducă la sclavie, dar care nu-l poate părăsi, nici nu poate fi asasinată.

Triada asta, (ar fi trebuit observat că, scenic, și dușmanii sunt mereu trei, conducătorii gărzii asemenea) care reappare restructurată în anii următori de regizor, e aici în stadiul său compact și, probabil, complet. Jocurile Gloucester/Buckingham, despre care scria Scoradeț, sunt jocurile minții, “vicleniile rațiunii” în termeni kantieni. Ca atare Buckingham e evidența întrupată a narcisismului eroului tragediei: de aici și tensiunea aproape adolescentin erotică a relației dintre ei. Pe când subconștientul....Subconștientul știe, se sperie și se jeluie; intră în joc și el, pare uneori să dicteze, dar și comentează grotesc; și, mai ales, marchează, de două ori, prețul de plătit pentru viclenia rațională: în decorarea singeroasă de la sfârșitul părții întâi, și în dezvăluirea de chip din final.

Femeile sunt patru, și toate regine. Cu subtilitate șireată, Măniușiu nu le aduce niciodată pe toate la un loc, păstrându-i eroului câte o relație, cât de scurtă dar personalizată, cu fiecare în parte. Nu degeaba. Ci fiindcă, înfometat de dragoste dar în plonjeu narcisic asumat, Richard face din erotizarea partenerelor sale de celălalt sex un permanent exercițiu de rupere a spinării. Femeinitatea e, numeric, mereu pară, iar numărul par te vîră în nebunia cercului. Or, pînă la obținerea puterii dar și după aceea, Richard are oroare de cerc: de repetitivitate, de procreație, de tandrețe, de moleșală, de împărțirea puterii. De-aia le distruge una câte una, cu voluptate și seducîndu-le. Numerele pare se împart. Treimea inversată, nu.

Nu s-a scris, deci, (în pofida transparentelor noastre sugestii din Canava) despre raporturile acestui spectacol cu sacrul. Dacă s-ar fi scris (și era loc, cum vedem) relația dintre el și **Omorul în catedrală** ori **Richard II** s-ar fi putut mai limpede pune în evidență. Fiindcă, așa cum destul de clar sugera finalul (Tania Radu a numit momentul, pe bună dreptate, *Pieta*), pulsivitatea autoerotică a eroului tragic e, în cele din urmă, una de negare deliberată a sacrului. Ridicat de la pămînt, eliberat din brațele revelatului(mortal) subconștient, Richard ar fi putut deveni sfînt creștin; așa cum povestesc hagiografiile populare despre Grigorie cel Mare. Rămas însă acolo, privește doar, cu infinită fascinație, ultima rază de lumină.

Și, dacă stau bine să mă gândesc, în afara unor șușoteli de coridor, nimeni nu s-a scandalizat în mod constructiv din pricina imaginii afișului, (compusă cu mare finețe și rafinament de Livia Bocanescu). Va amintiți? Un Richard/Iureș cu coroană de spini, sîngerînd, și cu un șarpe auriu încolăcit ca o funie în jurul gîtului. Nu zic să ne fi certat BOR-ul pentru blasfemie, dar măcar să ne fi făcut careva nebuni, nu? Ori să fi căzut cineva pe gînduri...Fără nici o nostalgie, aș zice că receptarea critică în teatrul nostr, tot la forme se oprește de cele mai multe ori. Să fie englezii mai curioși, ori mai neliniștiți ? Ori liniștea noastră e suspectă?

2003

Hamlet in progress

Tentatia de a citi **Hamletul** lui Vlad Mugur ca pe o opera intentionat testamentara e pe cit de fireasca, date fiind tragicele circumstante, pe atit de nociva. Aproape toate spectacolele puse (sau reconstruite) in Romania de catre artist, in acesti ani ai reintoarcerii, sint in acelasi timp si “povestiri dramatice”dar si *arte poetice marcate*, vorbesc adica despre “ceea ce este teatrul, despre distanta dintre ceea ce a fost si ceea ce a devenit, despre fenomenul teatralitatii. Coautor al revolutionarei miscari saizeciste de retreatalizare, spirit director (chiar daca asta inca nu s-a recunoscut pe deplin) al invatamintului teatral –intra si extrainstitutional, adica al educarii permanente a actorului , dincolo de bancile scolii de teatru), Vlad Mugur nu a incetat sa surprinda, doisprezece ani la rind, prin tineretea operelor sale ca atare, prin combinatia atit de rafinata intre o energie debordanta , de adolescent, a poeticii, si o slefuire bijutereasca a esteticii. Toate acestea fac dificila si – cred - periculoasa tratarea acestui ultim spectacol drept “ultimativ”. El e mai degraba un eseu despre moarte (ca moment de dinamica sociala, ne convine sau nu, dar si ca moarte a teatrului totodata), la fel cum si altele, in diverse variante si cu diverse fatete, au fost si nicidecum unul “cu limba de moarte”. Dupa cum superbul memorial editat de Apostroful extraordinarei echipe Vartic-Petru ne demonstreaza, “Mesterul” avea inca planuri multe, chiar daca stia bine in ce situatie se gaseste. O solutie barbateasca de eschiva, demna de toata admiratia noastra...

Ce-ar putea fi, deci, aceasta noua arta poetica a lui Vlad Mugur? Ca sa raspunzi la o asemenea intrebare mi se pare necesar, mai nainte de orice, sa introduci o alta. Ce este aceasta Danemarca, a carei “putreziciune” ni se anunta abia simtit, in fuga, in prolog. Spatiul lui Helmut Sturmer ne ofera o chieie. Danemarca e o lume in care s-a darimat ceva si care a intrat in reconstructie. E o lume “in schele”, in ebosa, in planuri – invizibile altminteri- , *in progress*. Tranzitorie (In tranzitie?), cita vreme nu prea stim cum era inainte, iar cum va fi dupa nu ne e ingaduit sa aflam. Dominanta sa e frenezia grabita si amestecul de fier, lemn si var al zidarilor. Daca traducem semnele toposului simbolic in linie teatralizatoare (*acolo=aici, atunci=acum*), lectura propusa noua, pentru noi si despre noi de catre Mugur este una in care tranzitia e , inevitabil, o moarte asumata: asupra sanselor renasterii sintem cu totii mai degraba la fel de ignoranti ca si Hamlet.

Vlad Mugur a lucrat atent si fara odihna la dramaturgia acestei versiuni, care combina traduceri diverse si intervine cu solutii proprii pe alocuri, impreuna cu Roxana Croitoru: taind brutal si net, schimbînd uneori succesiunea

scenelor si chiar distributia arhicunoscuta a replicilor si monoloagelor. Admirabila mi se pare, dramaturgic vorbind, acest fel de “modestie” cu care autorul regizor isi declara si ne declara pozitia. In viteza, jumatate din primul act are loc cu luminile salii aprinse, la vedere, ca lectura la masa a textului, in ochii salii pline. Suntem astfel preveniti si invitati sa luam lucrurile asa cum sunt: *Hamletul* acesta nu e decit o versiune, versiunea care pare cea mai potrivita si mai reprezentativa pentru aici si acum. Mesele lungi, din panouri de lemn pentru constructie sunt improvizate in proscaenium la vedere, de catre actorii viitoarelor personaje, ce nu intra definitiv in “teatralitatea” lor decit atunci cind se declanseaza actiunea, adica la aparitia fantomei fostului rege. O fantoma nonoconformista, iesind de sub sacii de moloz, semidescompusa dar vioaie, din care se scurge nu singe ci var. Teatralitatea si miraculosul sunt congenere – iata o teza pirandelliana mult adincita, o viata in fond, de Mugur. Butonul care declanseaza “investitia de rol” a fiecaruia din noi, actori, spectatori si viceversa, este mutatia din “real” in fantasmatic, nebunia intelegerii. Optiunea pentru intelegere, in fond.

O optiune coplecitoare, am putea spune. Voit, lectura lui *Hamlet* este aici una *krimmi-horror*, cum marturiseste Mugur insusi (vezi memorialul repetitiilor). Sensibilitatea omului contemporan la asta a mai ramas deschisa. Se decupeaza astfel orice interventie poetico-filozofica, lasindu-se in desfasurare doar actiunea bruta, cu unele comentarii care dau greutate eroilor, mai ales acelora cu importanta situationala adinca. Nu ezitarea lui Hamlet este aici tema de adincime, tema regizorala cum se zice, cit iesirea din titini a lumii descrise, smintirea rece, cu pretentii de control rational, a acestei lumi. E si pricina pentru care miza jocului actoricesc e atit de dificila (nici nu cred ca s-ar fi putut inventa una mai cumplita), pentru ca ei trebuie sa construiasca, simultan sau succesiv, intre firescul cotidian cel mai banal, grotescul ori dramaticul cel mai interiorizat si cabotineria naturala, nedeclarata. Din cite tin eu minte, doar Galgotiu mai poate inventa asemenea sarcini seducator de imposibile.

Marcile artei poetice sunt difuzate cu finete pe intregul parcurs al reprezentatiei. Fireste, asa cum insa te-ai fi asteptat de la bun inceput, climaxul “teatralitatii” sta in scenele cu actorii, prezentarea lor si “cursa de soareci”, a teatrului in teatru. Din motive tinind exclusiv de materialul actoricesc oferit de teatru, se mizeaza din greu pe travestiuri : Actorul si Actrita batrini sunt de fapt Melania Ursu si Miriam Cuibus, ambele acoperind mai multe roluri episodice cu o exceptionala daruire si pricepere.. Or, Mugur face din momentul acesta de cadere in abis (al teatrului in teatru) exact nodul in care nebunia semijucata a lui Hamlet devine “ea insasi”, adica o nebunie care cade in sine, isi inghite sinele, motivatiile de circumstanta. E marele moment de fixare a identitatii si –simultan- de identificare Hamlet-spectator. Monologul celebru este mutat aici, in locul extirpatelor “sfaturi regizorale pentru actori” : Hamlet si-a ‘

“uitat” meditatiile filozofice despre moarte si “visul mortii eterne”, Hamlet e amnezic si in transa, revelatia asumarii conditiei umane ca o conditie a actorului (revelatia paradoxului actorului ca sa-I dam lui Diderot ce-i apartine) il doboara momentan . Actorii sunt cei care-i “aduc aminte” : “*A fi sau a nu fi*”...devine astfel un soi de cor, ori mai degraba de coral (in sens muzical) cu pasaje redistribuite pentru ei, a carui functie este aceea de a reface, ca-ntr-o sedinta de psihanaliza, identitatea parasita a eroului. Delirul va fi acum la el acasa, iar demantelarea crimei prin “teatrul in teatru” va aduce cu sine un soi de dans sarbatoresc intre fantoma si Hamlet, de o bucurie as zice dementa.

In intentii, si in mare masura si in realizarea sa, *Hamletul* lui Mugur e un spectacol necrutator. Regele si regina (Bogdan Zsolt si Elena Ivanca) sunt construiti

ca doi cabotini complementari, el stiind prea bine care e regula jocului manipularii in politica, ea in imposibilitate de a-si asuma pina la capat nemernicia si cedind, "cazind", in momentul rupturii launtrice dintre cele doua roluri, cel de regina si cel de mama. Claudius insusi ezita in fata temei paradoxului mortal al actorului "in viata": are transfigurarea ezitanta a rugaciunii, s-ar dori pentru o clipa bun, iertat, adica uman. Dar nu mai exista alternativa. E important de remarcat ca, din punctul de vedere al lui Mugur, scena rugaciunii a fost considerata una capitala, deci una dinamica, "activa", si a fost pastrata la locul ei, in preludiul scenei Gertrude-Hamlet, in care Polonius e ucis. Vigotski (**Psihologia artei**, Univers, 1973) atragea atentia ca aceasta scena e una dintre cele mai dificile, mai incredibile si mai greu de montat. La Mugur se petrece tot in prosceniu, trait, crud, poate la fel de crud ca simulacrul sexual al primei scene Hamlet-Ofelia, cu care solutia scenica face intr-un fel pereche. Cuplul va evolua de aici in polaritate, Gertrude va cadea din ce in ce mai drastic in betie, "aratindu-si" natura fracturata (schioapa), Claudius impingind murdaria manipuloare, constient, pina dincolo de limita. Trebuie recunoscuta, neindoielnic, nu doar devotiunea ci si puterea neobisnuita a celor doi actori de a intinde la maximum firul electric al unor asemenea sarcini teatrale, ce nu te lasa sa te odihnesti in stiut.

Cum nici spectatorul n-are vreme de odihna, in cele trei ore de reprezentatie. Nebunia Ofeliei nu e acvatica ci la inaltime. Ea joaca si se joaca cu schelaria subreda a Danemarcei in constructie, atirna pe sfori intr-un dans aerian, raspindind in loc de flori imaginare pietre, moloz si pamint moale. Luiza Cocora trebuie sa "devina" neincetat, pe toata durata prezentei pe scindura : de la aristocrata normala, antrenindu-se contemplativ-narcisic pentru o partida de golf intre oglinzi, la "subiectul-obiect" al unei furioase competitii politico erotice intre Hamlet si Claudius: o Gertrude mai mica si evident nu tocmai vinovata, lovita din toate partile. Apoi cedind nervos, iesind/cazind din sine. "*Poate simularea indelungata sa produca ceva adevarat ?*", se intreba cu multi ani inainte Dabija. O intrebare la fel de obsesiva si pentru Vlad Mugur, se pare. Iata, simularea paradoxala a "nebuniei" teatrale produce ceva real : scoate lumea din titini, pe om din el insusi, si ii calca precum un tavalug pe inocentii care nu stiu, nu pot si nici nu vor sa simuleze. O sansa bine implinita de tinara actrita.

Nici scena inmormintarii Ofeliei (Groparul blazat si cinic Miriam Cuibus, un nou travesti exceptional al acestei matematic-stralucitoare actrite), in care groapa de var nu e decit un prag dinspre realitatea morala a scenei inspre realitatea mortifianta a salii (iar Ofelia e adusa de bodyguarzi de subsuori si scoasa printre spectatori in "lumea cealalta"), nici finalul cu mese din nou in prosceniu, stralucind de cupe, spade si masti de scrima, in care duelul se petrece pe jumătate sezind, din vorbe otravite "care ucid", nu sint mai putin surprinzatoare. Eroii mor pe locurile lor initiale, din prolog, asezati la masa si darimind zgomotos recuzita argintata. Experienta acestei lecturi, dinspre *azi* spre patrimonialul *atunci* al lui Hamlet, e una fara sansa de salvare. Teatralitatea e o experienta in fond criminala. Ori, poate, ne spune Mugur, moare in fata noastra si o data cu noi, fara sa ne dam seama ?...Trebuie sa recunosc ca o asemenea interpretare mi-ar veni minusa...Dar nu ma pot impiedica sa nu-mi asum, cu modestie la rindu-mi, faptul ca obsesia mea si cea a regizorului se cam incurca in punctul acesta.

Pentru Sorin Leoveanu Hamletul acestei stagiuni e o intilnire, cred, cruciala. Relatia speciala dintre actor si regizor a mai fost remarcata si dupa biruintele de la Craiova. Doar ca aici, la Cluj, miza e infinit mai mare. Trebuie spus ca Hamletul lui Leoveanu reuseste ceva rarissim : sa fie spectaculos fara sa fie nici o clipa

demonstrativ. Senzația finală este că eroul cade într-o încercare autoimpusă pe care nici n-o poate controla cum ar vrea, nici n-o poate părăsi, sinceritatea fiind tocmai lantul care îi atârna de picioare. El nu e, cum suntem livresc obișnuiți să credem, un inocent. Dar nici un păcătos. El e un inrobuit al “vicleniei rațiunii”, ca să folosim un concept hegelian, și asta îl obligă tot timpul să se găsească și să se piardă, să-și dizolve și să-și înghită sinele. Să se chinuie pe sine și să tortureze orice atinge. Lesne de imaginat că Sisifus sarcina are de dus aici actorul. Dar nu numai că o duce, o și transfigurează în cele din urmă.

Să recunoaștem însă, că să fim pe deplin cinstiți, că această lectură a lui *Hamlet*, fără a fi nici pe departe prafosă ca cea de la Bulandra, e una *rece*. Nu rece fiindcă e detașată, nici rece fiindcă te-ai plictisi. Rece ca oxigenul lichid, care arde. E un amestec de exercițiu gimnastic în care gândirea matematică ajunge să aibă combustie emoțională, și invers. Împlinirea ei în reprezentare ține de o conjuncție aproape imposibilă între perfectă “intrare în stare” a echipei (din care trebuie să mă scuz că nu îmi amintesc încă pe excelenții Anton Tauf în Polonius și Petre Băcioiu în Osvic), cu atenția nederapantă a unui public îndrăgostit. Unora *Hamletul* lui Mugur ar putea să nu le placă pur și simplu pentru că n-au răbdarea sau puterea să admită că despre noi e vorba. E libertatea lor. A noastră, la fel cu cea a lui Horatio care n-are voie să se sinucidă, e să depunem mărturie.

2001

Bloody Mary & Troil Nenea Iancu

În general, sărbătorile astea, UNESCO sau nu, au mai toate în atmosfera așa de stătut electrizantă de azi un aer de mare parastas, ca ăla de șapte ani: rudele directe se străduiesc să-l organizeze, chiar dacă amintirea s-a șters și au rămas doar mitologiile și resentimentele, în schimb foarte vii sunt invitații de strânsură, dornici să-și mai vadă lumea, teribil de dispuși din pricina asta să-și exhibe falsele fidelități sentimentale față de mort și competența exclusivă de tip “*Și eu am dat mâna cu tovarășul Lenin*”. Ți-e și frică (mi-e și frică) de ce prăpăstii or să mai iasă și de data asta... Mai ales acum, în cazul Caragiale, fiindcă el continuă să rămână un caz și după nouăzeci de ani de la dispariția fizică. Opus cu o anume ciclicitate (a timpurilor interesante și aparent nevrotice) amicului său de junețe Eminescu, ba chiar cu teorii politico-estetice de tip “apolinic vs. dionisiac”, “chintesență a spiritului național vs. cinism balcanic” (a se citi *străin=dușman*), Caragiale a continuat să aibă și în posteritatea imediată și acum fani fideli și inamici patetici, analiști de excepțională subtilitate și detractori cu dogmă, dar nu și (cât de românește mi se pare asta !) o ediție critică definitivă. În fond nici nu-i răul cel mai mare: o asemenea absență e doar unul din simptomele faptului că materia caragialiană e încă insuficient digerată de academismul care bate în cuie, ca și de “bunul simț comun”. Asta implică, în ordine de consecință, că umbra exilatului continuă să ne bântuie vie, obligându-ne la insomnii fertile, de identitate.

Teatrul National din Cluj a ales o formulă simultan neobișnuită și totuși riguros academică (în sensul restrâns-universitar al noțiunii) de a omagia, exact a doua zi după împlinirea secolului și jumătate, *prezența* maestrului. (Ca pe o digresiune, mărturisesc a-mi fi amintit fugar în pauza spectacolului că am citit undeva, nu mai știu bine unde, că în deceniul premergător exilului propriu-zis, pe când autorul **Momentelor** se amesteca discret în afacerile coagulante ale memorandumilor dar și în disputele de culise ale partidei naționale, a testat de câteva ori terenul pentru o mutare definitivă la... Cluj, voind chiar să cumpere aici o casă. De ce nu i-a ieșit pasența și a preferat în cele din urmă Berlinul rămâne un mister, mai ales că primarul din epoca aia, oricât de ungar, nu pune pe toate clădirile steaguri maghiare, să aibă pristanțele ce fura...)

Premiera de sfârșit de ianuarie e **D'ale carnavalului**, într-o revigorare ambițioasă și proaspătă achiziționată de marea scenă de la clasa de actorie a cuplului de profesoare Miriam Cuibus & Mona Chirilă. Un spectacol examen din anul trecut devine astfel (după o perioadă de adânciri și ajustări) un spectacol de Național, o tradiție astăzi mai degrabă uitată, dar care se întemeiază pe experiențe cu profunde reverberații din interbelic (la Naționalul din Cernăuți V.I.Popa și la cel din Iași Codreanu, Sava și Zamfirescu au mai practicat asta), dar și din istoria teatrală mai apropiată (vezi migrările de clase cu tot cu regizori la Craiova la sfârșitul anilor '50, sau la Satu Mare la începutul anilor '70). Ba chiar achiziționările de spectacole examen de către Bulandra (Beatrice Bleonț și Vlad Massaci au debutat fiecare acolo ca studenți cu câte un Ionescu de mare vibrație care inițial fusese examen).

La prima vedere pare o soluție riscantă. La a doua, o soluție de toată stima. Fiindcă spectacolul, semnat de Miriam Cuibus (la capitolele scenariu, scenografie și ilustrație muzicală) și de aceeași însoțită de Mona Chirilă la regie, e unul complex și complet, care nu arată doar promoția, ci vrea cu adevărat să-și pună întrebări serioase despre ceea ce suntem prin ceea ce am fost. Modalitatea de a construi aceste interogații este una similară celei utilizate de Pintilie în celebrul său film, anume colarea (întemeiată logic și cronotopic) pe structura de rezistență a piesei a unor bogate și divers articulate extracte din **Momente**, din publicistică, din corespondența cu Paul Zarifopol. Ceea ce se structurează înaintea spectatorului (și asta vine în continuitatea unei tradiții mai recente a Naționalului clujean, după **Am rîs destul** al lui Măniuș și **Prostia e nemuritoare** a lui Dabija în deceniul tocmai încheiat) e o lume mult mai consistentă decât cea din **D'ale...** și acut legată de contemporaneitatea noastră imediată. Personajelor binecunoscute ale textului dramatic li se adaugă "o echipă" de martori, un soi de cor cu voci individualizate, cu identități precis decupate din cele ale **Momentelor** (Mitică, Lache, Coriolan Drăgănescu, nenea Stasache, ba chiar și actrița Marie-căreia i se spune neaș Marîto), integrate situațional cu o precizie chirurgicală atât în frizeria lui Nae Girimea cât și în ansamblul năucitor al sălii de carnaval. Diferența dintre filmul lui Pintilie și dramatizarea de față e nu numai una de nuanță, ci și una de...țintă reflexivă. În primul rând, aici tema de regie pare a fi cea a "stării pe loc" în pofida excesului de energie care simulează mișcarea. Lumea din spectacol e una care se dă peste cap cu entuziasm patetic, atât în afacerile sentimentale cât și în dezbaterile politice, are uneori dreptate și alteori bate câmpii, dar de fapt nu se clintește dintr-un dulce și convenabil farniente. Articulând cu convingere și voioșie textul dramatizat și utilizând imaginea metaforă cu economie, numai în măsura în care nu taie respirația acțiunilor dramatice ci o prelungește simbolic, spectacolul are rara calitate de a-l lăsa pe Caragiale să vorbească despre ale lui, care devin, prin tensiunea paradoxală a identificării, ale noastre de fiecare zi. Nici o bufonerie nu e gratuită, nici un extratext nu e artificial ci vine din text. Nu-i puțin

lucru, și asta are ca efect direct participarea eliberată de clișee a întregii audiențe la jocul teatral, aplaudând fără rezerve și prestația actricească dar și, adesea, ...*ceea ce se spune*.

În plus, tot raportându-ne la referința culturală care e demult Pintilie, decupajul dramaturgic, dar și cel regizoral, nu mizează decât parcimonios pe grotesc, iar tragismul implicit de acolo îi e străin. Nu și l-a propus. Diagnosticul din 2002, spre deosebire de cel din orwellianul 1984, este unul al continuității acceptate, care nu trebuie să ne producă frisoanele rupturii, ci seninătatea de a ne accepta constructiv identitatea. Bine, bine, stăm noi pe loc, dar barca?, barca poate merge totuși undeva... Situațiunea României, tensiunile cu Bulgaria, complotita cronică, spionita și *criiizaaa, mon cher*, taxele mari și salariile mici, politichia puterii și a opoziției, laptele pentru prunci și –taman la pont- “situațiunea Teatrului Național”, tot acest sos care înconjoară intriga cu frizeri și calfe, dame republicane, comersanți, trișori și catindați la percepție prinde volum și, în ritm de carusel cu “*miniștri, decorații, rahat*” (din păcate șirul enumerării din **La moși** e cenzurat -oare de ce?- de dramatizare) se revarsă peste sală, spre deliciul neostoit al spectatorului.

Echipa/clasa de actorie a Catedrei de teatru de la Babeș Bolyai (ca și precedenta promoție a profesoarelor în cauză pe care am avut prilejul s-o văd, iată se fac deja patru ani, în **Pescărușul**), își ia treaba foarte în serios. Desigur, fiecare după puteri, însă tonul ansamblului e coerent și cheia jocului e unitară: un entuziasm frenetic dar și evident steril îi traversează cu patos, o bună pregătire muzicală și fizică îi face să arate neobosiți, viguroși, în pofida efortului de concentrare și acțiune deloc lesnicios. Se cântă live, fără acompaniament, din Jean Moscopol, refrene care revin cu aplomb în momente cheie, ironizând un verism de operetă în ton cu întreaga propunere spațio-temporală. Din păcate tratamentul vocilor în vorbire nu e la fel de atent, vicii de dicție și mai ales de impostafie având mulți dintre ei, care-ar fi trebuit tratate cu grijă la vremea potrivită. Asta e, cred, deja o problemă pretutindeni în școlile noastre de teatru.

Stilul de joc e unitar, de comedie apăsată dar fără îngroșări stridente, mizând constant pe motivație (dacă nu psihologică atunci măcar ...fantasmatică: fiindcă personajul caragialian, în această chieie, își ia atât de în serios simularea de “rol social” încât îi devine o a doua natură). Din pricina acestei paste de ansamblu foarte concentrate e dificil să găsești străluciri care să se distanțeze. Să începem însă cu doamnele: Patricia Nedelea, într-o compoziție doarte fin lucrată și laborios decupată: *Mița Baston* la vârsta gospodăriei, dar în imposibilitatea de a-și asuma altceva decât criza ei funcțională, bântuită de un soi de luptă isteric-inutilă cu obiectele, care sunt hotărâte s-o asuprescă, s-o trădeze, s-o pedepsească pentru excesul de energie cu care le atinge. Nora Chiriac, într-o postură de vampă alto cam plictisită, impunătoare dar ușor monocordă în *Didina Mazu*. Geo Dinescu (nu vă speriați ca mine, am verificat, e vorba de o domnișoară), într-o teribil de ofertantă poziție de actriță amatoare de șuetă antrenantă (*Marie*), de jur împrejurul căreia roiește grupul miticilor și care capătă culoare, aplomb și înălțime comico-dramatică într-un amplu monolog dedicat teatrului, condiției actorului și menirii culturii naționale (opresată, cum altfel, de neglijența puterii). Foarte convingătoare apariție...

Cu barbații lucrurile sunt mai complicate, mai ales că, nespecific momentului, e o clasă dominată de barbați. Rolurile centrale nu mi se par suficient de bine construite ca să producă revelații: nici Cristian Rigman (evident foarte talentat, dar comupunând oarecum gros și forțat grobianismul șerpuitor al lui *Nae Girimea*), nici Cătălin Codreanu (un *Mitică* ce ar fi trebuit să fie, în propunerea regizorală, un conducător de joc filozofico-poetic, dar care nu are suflu satisfăcător pentru pasajele

ample și nici nuanță și contrapunct în atât de dificilul **La moși**) nu par copti pe de-a ntregul. Mult mai coerenți și parcă mai lucrați sunt Alin Teglaș (un *Crăcănel* silfid, aproape transparent, de o delicatețe adorabil de tâmpă), Romulus Chiciuc (un *Iancu Pampon* cu parapon oltenesc, de fante încă în putere dar foarte speriat în fond de reacțiile Didinei, exprimându-se lejer atât cu vorba cât și cu trupul), Dragoș Hârjoabă (un *Iordache* aproape Figaro, inteligent și exasperat-amuzat de câte i se-ntâmplă), Rareș Stoica (un *Catindat* care umple scena cu mișcări de păianjen debusolat -și aiuritor pentru ceilalți- aproape suprarealist). La fel de lucrat e și grupul concurent, al lui Mitică, aici distingându-se fiecare dintre eroii de-o clipă (sau de-un mic monolog), cu credință și rigoare: Filip Odangiu (*Coriolan Drăgănescu*), Sorin Chițac (*Lache*), Cătălin Herlo (*Nenea Stasache*).

Cu un climax căzând mai degrabă pe diatriba Mariței la adresa paraginii culturii decât pe păruiala de final de carnaval, cocktailul clujean e, în cele din urmă, o băutură tare și tonică totodată, tocmai bună să începi cu ea un nou an teatral, în continuitatea unui program managerial cu miză pe tineret care, iată, atâta așteaptă.

2002

Avantajele concentrării subversive, sau de ce Horațiu Mihaiu bea ceai cu Daniil Harms într-o gară de provincie din pahare cu umbreluță

Sunt un fan *Atelier*. Un fan insuficient de consecvent (din cele 10 ediții sărbătorite anul ăsta am fost doar la șase, dar nu pentru că n-aș fi vrut să merg la toate, ci din motive independente de voința mea). Dar un fan cu metodă. Fiindcă și festivalul de la Sfântu Gheorghe e, dincolo de caracteristica sa decompensare intimă, un festival cu metodă. Mărturisesc, merg totdeauna acolo cu speranța (în genere recompensată de fapte) că o să văd și de această data ceva ce n-am mai văzut. Sau și mai și, ceva ce nu se poate vedea decât acolo. Nu poți merge decât selectiv pe la festivaluri atunci când ești slujbaș, iar mie-mi place slujba mea. Așa că – festivalul de la Patra Neamț fiind asasinat surzător, iar la Sibiu nefigurând pe lista invitaților - *Atelierul* a reușit să rămână ce-a fost, spațiul meu privilegiat de experiență și meditație teatrală.

Sunt un fan Horațiu Mihaiu și îmi asum argumentat această aserțiune. Imi plac, de cele mai multe ori, și scenografiile arhitectului (cea de la Mackbeth-ul târgumureșan de acum câțiva ani era un adevărat desfrâu de simplitate imaginativă), dar sunt un fan al regizorului. Horațiu Mihaiu construiește totdeauna surprinzător, fie că o face pe texte căroră le traduce nonverbal savoarea, fie că o face pe scenarii proprii, fie că utilizează textele în combinații flamboaiante care revarsă un soi de imaginar surparealist ori pur și simplu parodic. Are opțiuni foarte nete la nivel dramaturgic – de exemplu nu o ia niciodată pe căi batute, nu “comentează eseistic” literatura dramatică, ci se lasă mereu îndrăgostit de vreun mesaj, și-și construiește pe el, cu credință, mesajul personal: fie că e vorba de *Requiemul* lui Andreev, de prozele scurte ale lui Ovidiu Pecican ori de micropovestirile lui Harms. În plus, stilistic poți vorbi despre specificitatea spectacolelor lui: indiferent de dimensiunile spațiului,

acesta “joacă” și e fructificat în imagini înglobate coerent într-o unitate de semnificație; mișcarea corporală a actorilor are un rol major, chiar dacă nu totdeauna dominant (cum era în 17 acte cu Piet Mondrian sau Steps, ceea ce însă nu se mai verifică să zicem în Adio secol XX, unde dominanta semnificativ-simbolică e dată de obiecte, nici în spectacolul despre care vom vorbi mai jos); iar sunetul nu e o ilustrație ci un soi de ambient viu, care palpită și vorbește adesea solo, ori se construiește contrapunctic, cu o fantezie cuceritoare. Și, cu toate astea, Horațiu Mihaiu nu se repetă.

De un timp oarecare, locul favorit (și favorizant) al spectacolelor lui Horațiu Mihaiu e *Undergroundul* teatrului Ariel. Avantajele sale sunt născute tocmai din fructificarea prin concentrare a limitărilor spațiale. Un subsol de tip boltă, cu coloane care ocultează șiret privirea din trei planuri, dar obligă la mișcarea fremătată a spectatorului. Regizorul montează însă și în minuscule sală clasică, pentru teatrul de păpuși, spectacole dedicate unui public fără limită de vârstă, și uneori fără să utilizeze păpuși, ci doar obiecte sau ansambluri gestuale. Despre Kolka și cum a zburat el în Brazilia... a fost creat pentru *Underground* și prezentat într-un soi de premieră absolută în festivalul *Atelier*, în sala studio, un spațiu convențional de vreo treizeci de metri pătrați, cu un public frontal de vreo șaiszeci de persoane. Căldură mare, mon cher...

Un front de bar de gară minuscul, două mese pitice și un cuplu de patroni care fac, superplictisiți, inventarul. Ca o formă de divertisment, soțul îi dictează soției răspunsul la scrisoarea primită de la un prieten. Un interminabil răspuns aberant, repetând cu variațiuni aceleași trei fraze de mulțumire și confuzionând identificarea “adrisantului”. Spațiul e zguduit periodic de trecerea trenurilor, care ori nu opresc, ori opresc aiurea, dincolo de gară. Paharele se zguduie și dau să cadă, sticlele trebuie ținute cu mâna, foile catastifului contabil se răvășesc.

Doi bărbați-băieți intră în cârciumioară: au vârste greu de identificat, par semicerșetori dar și oarecum funcționari mărunți, poate chiar liceeni întârziați. Așteaptă ceva, împreună și totuși separați, fiecare la masa lui, poate un tren de navetă, poate pur și simplu un refugiu. Beau cu temei, vodca după vodcă, într-o competiție fără învinși și învingători, cu aplicație și fantezie. Treptat discuția se încheagă și Petka trece la masa lui Kolka, fiindcă vrea să-i mărturisească...dorința lui de a scrie o povestire. Numai că, orice temă ar puncta, Kolka i-o suflă imediat, și-l convinge că povestirea a fost deja scrisă: a citit-o el într-o carte...Geniul deconstructiv-constructiv al lui Kolka (țesându-și plasa din clișee colate derapant, cu sintaxă urmuziană dar cu substanță succulentă, de tip chaplinian) ia treptat conducerea și-i ametește mințile lui Petka, modificând ambientul până dincolo de convenția “realist satirică”. Cei doi barmani sunt prinși și ei în acest joc, și așa începe evadarea, sub vârtosul semn bahic, către o Brazilie la fel de voluptuoasă ca aceea a lui Terry Gillian, (țineți minte filmul cu birouri de un metru pe cincizeci de centimetri, cu kafkiana instituție în care ședințele se țin în lungi marșuri pe coridor, iar pereții se dovedesc elastici, lărgindu-se sau strivindu-i pe funcționari: zborul în vis al eroului devenit înger spre un Brasil ceresc a rămas antologic ca un clip muzical...) Si aici, în spectacolul lui Mihaiu, frenezia care transformă barmanul în pilot transoceanic, barmanița în dansatoare de samba și pe amândoi în aborigeni pare un fel de plonjeu metafizic cu “săniuța”, de un haz enorm, dar și de o poezie irepresibilă.

Spectacolul joacă net pe tema artei ca discurs care resubstanțiază realul, iar miza lui e paradoxală din două puncte de vedere, care-i marchează și calitățile de înaltă subtilitate. Mai întâi, toată nebunia care se instaurează treptat e făcută la vedere, aproape fără a utiliza nici un artificiu teatral, cu excepția obiectelor deja existente în

scenă (până și hainele se schimbă prin dezvăluire directă). Actul povestirii este cel care instituie situația, iar situațiile nonverbale au mereu un suport firesc, motivat de stări, de evoluții, de idei ale personajelor. Din această pricină jocul “de-a altceva” nu e nici o clipă resimțit de public ca artificial, ci ca un biliard al poveștilor în poveste, care se rostogolesc la imita strictă a pereților “mesei verzi”. Pe de altă parte, în pofida avalanșei neoprite, cu un ritm coplesitor, a gagurilor și răsturnărilor nonverbale, ceea ce iese curat și cristalin avantajat e textul verbal, forța scriiturii lui Harms, inconfundabilă și strălucitoare.

În fine, calitatea jocului actorilor –actori păpușari jucând cu un farmec și cu un tonus contagios, în toate registrele, controlând și compoziția, și mișcarea, și vocile, cu un amestec de ingenuitate și profesionism subtil- este remarcabilă. Travestiul Getei Potcoavă în Petka e, cred, unul de zile mari, într-o stagiune în care travestiurile par a fi fost la ordinea zilei. Si asta fără a umbri nici o clipă evoluțiile fără cusur ale partenerilor.

O oră. Atât durează călătoria dus-întors în Brazilia cu bilet de la Târgu Mureș. Concentrarea maximă și construcția bijuterească sunt, cred eu, motivele majore ale opțiunii regizorului (și publicurilor sale) pentru asemenea experiențe exploratorii. Escala forțată a lui Mihaiu la Sfântu Gheorghe (unde de altfel se oprește măcar cu un spectacol în fiecare an, și nu de azi de ieri) a fost o aventură cu mare câștig, chiar dacă fără premii.

2002

Cortine succesive

În ultimii ani, Mihai Măniuțiu ne obișnuise cu o radicalizare din ce în ce mai gravă a discursului său scenic, spectacolele devenind treptat un fel de concentrate metaforice ce necesitau o hermeneutică particulară –seducătoare pentru fanii declarați printre care mă număr, iritant rece pentru alții. După ce durata reprezentației a scăzut drastic, direct proporțional cu prezența cuvântului rostit în raport cu mișcarea (mai nou cu muzica întrupată de mișcarea scenică, după cum aflu cu bucurie din cronicile la **Pescuitorii de perle**), iată-ne în fața unei surprize oarecum neașteptate. Terenul exploratoriu al regizorului este, de această dată, pe scena Naționalului din Cluj, un text necunoscut (deci nou, cu toate că scris la sfârșitul războiului) de Gellu Naum, **Exact în același timp**, gest care îl readuce, voluntar-involuntar, între noi pe veșnic tânărul patriarh al suprarealismului fără frontiere și fără batrânețe, care s-a hotărât să ne părăsească cu grație în toamna anului trecut, fără să ne ceară părerea (de care, de altminteri nici nu i-a păsat vreodată).

Efortul de a trece, scriind acest text, peste aura magică pe care a exercitat-o asupra-mi totdeauna verbul eliptic și crud al lui Naum, dar și imaginea sa voluntar solitară, efortul de a pune în paranteze faptul că, acum vreo cincisprezece ani, am plonjat în țara **Zenobiei** ca Alice în viziunea-manșon a iepurelui alb, e mai mare decât mi-aș fi putut închipui. Montările puținelor sale piese (jocuri senine

declarat absurde, în care destui se încapățânează să vadă poetici suprarerealist-filozofice sofisticate, incapabili să se lase pardă bucuriei improvizației și paradoxului vitalist, transcultural) n-au provocat, din nefericire, nici scandal (fiindcă au venit mai toate foarte târziu în raport cu momentul scrierii), nici mari satisfacții, măcar de critică (cu excepția notabilă a spectacolului lui Tocilescu cu **Poate Eleonora**, acum vreo șase ani). Gellu Naum e, deci, ca dramaturg, încă aproape necunoscut, umbrit de faima – și uzul/abuzul montărilor – pieselor ionesciene.

Materialul dramaturgic ofertat aici are suculența improvizatorică și obrăznicia deviant parodică a absurdului de început, cu situații care refuză să se închege într-o sintaxă a verosimilității și cu personaje fulgurant-discursive, care simbolizează, cronțănind în dinți clișee sau plonjând în largi acolade subconștient psihanalitice, nesimbolizabilul. Ca la Tarantino (scuzați comparația care actualizează forțat, cu abur sofisticat-populist), textul pare a combina jocuri mortale și miteme melodramatice, cu plăcerea ultragierii spectatorului uzual, dar și cu un fel de pofta secretă de a lua însuși ceremonialul teatral peste picior, subliniindu-i prin descojire mecanismele, psihice și retorice, desubstanțiate. Ce face Maniuțiu din acest material dramaturgic este un soi de metatext - deloc pretențios, și atât de vizibil că devine transparent, (așa cum scrisoarea, esențială pentru descifrarea misterului de către Sherlock Holmes, e de negăsit fiindcă e la locul ei, în mapa de scrisori).

Echipa, deja verificată în ultimele spectacole, Măniuțiu, Vava Ștefănescu, e de această dată îmbogățită cu un scenograf, Cristian Rusu, care “se vede” neobișnuit de bine pentru un spectacol măniuțian. Și asta e un amănunt care n-ar trebui trecut cu vederea. În plus, la Cluj este importat, în poziție de protagonist, Marian Râlea, actor cu care regizorul s-a întâlnit de mai multe ori în ultimul deceniu, de fiecare dată cu folos de ambele părți. Marian Râlea e un actor exemplar, de o disciplină incredibilă și de o complexitate fundamentată pe o inteligență artistică destul de greu de întâlnit în lumea mică-mare a scenei românești. Ca și alți câțiva din generația lui rămâne insuficient “perceput” de critică și ocolit cu obstinație de listele înțepenite ale premianților anuali, în pofida faptului că stagiune de stagiune, lucrând cu mai mulți regizori de ținută, șlefuieste cel puțin o bijuterie. Aici, în întâlnirea Naum-Maniuțiu, este *meneur du jeu*, dând trup și glas unui erou ambiguu, androgin, ânger (angellus) invers, Cecile/Rafael, ce ne conduce călătoria.

Spectacolul, altminteri uzând de magia clasică a cutiei italiene, pe scena mare a Naționalului, folosește trei spații, în adâncime, delimitate de două ridicări de cortină. Mai întâi, cortina propriu-zisă (obișnuitul anunț care recomandă închiderea telefoanelor mobile se aude bruiat, bâlbâit, cu multiple comice reverberații, firește cu vocea lui Râlea). Și tot chinuit, încurcându-se în propriile picioare și în faldurile cortinei grele de catifea, protagonistul apare în avanscenă, pentru un lung și incitant prolog mut, de investire mimică în jocul “diabolic” de-a asumarea rolurilor. Numai că succesiunea chipurilor sale schimbate de trecerea palmei peste față (un clișeu tipic de școală Marcel Marceau) se dereglează treptat, și chipurile refuză să se schimbe, se imprimă -ca să zic așa- pe obraz, rezistînd cu obstinație “efectului tehnic”.

Prologul (invitație dar și rezumat) se termină printr-o magic hârșăită ridicare a cortinei, nu înainte ca Personajul să-și fi suprapus peste bustul propriu un bust strîmb, cauciucat, de femeie, cu suprasarcină de sâni. În această a doua secvență, al cărei spațiu e delimitat de o nouă cortină pictată ca-n teatrul sau opera “realiste”, de secol XIX, demonul-personaj central va fi Cecile, ispita erotic placidă care se lăfăie într-o cadă-divan, și în jurul căreia se coagulează (își coagulează) acțiunile și situațiile. Culoarul format în zona apropiată a câmpului vizual, prin intermediul cortinei pictate este travesat de prezențe oniric-arhetipale, (amintind vag de universul

poetic-autist al lui Bob Wilson, dar și de transtipologiile expresioniste): un domn distins (care își caută câinele), o fată suavă care conduce un cerc, o doamnă-cerșetoare frenetic și oratoric dezaxată, o guvernanta care împinge un cărucior, parcă plonjând în scenă direct din tablourile impresioniste cu grădina Louxembourg. În budoarul imprecis al demonului Cecile, un amant cu fața acoperită de o mască de sudură, pe nume Robert, meșterește în spatele unui paravan la un obiect vag numit, greu recognoscibil, un soi de colaj metalic de revolver, cu care se va sinucide din amor ratat și plictisit față de Cecile, nu înainte de a-i smulge acesteia/acestuia promisiunea că va duce o scrisoare importantă,...după. Cadavrul său va deveni un obiect de confruntare pentru toate personajele pasagere ale acestei lumi, cea mai suculentă întâlnire fiind însă aceea cu fata cu cercul: ea dovedește un salutar apetit (degetul tăiat și inelușul pe masă al celebrei Helga, a și mai celebrului tătuc Freud) față de sângele-ruj de buze al sinucigașului.

A treia secvență, cea mai amplă, se desfășoară dincolo de cortina pictată, într-un nou spațiu, o..spectaculoasă livadă-grădină (cu vișini? Un dulap-bufet de început de secol, somptuos, ne face complice cu ochiul dintre copaci) aparținând probabil palatului ori conacului destinatarei scrisorii lui Robert, juna Luiza. Aici descinde demonul, înveșmântat de această dată în haine aproape obișnuite de bărbat, cu toate că atât Valetul cât și numita Luiza i se vor adresa o bună parte de vreme tot cu “doamnă”. Mesagerul neobișnuit, care aduce vestea morții lui Robert iubitei care îl așteaptă de ani, vine însoțit de trei arlechini albi (care se autoproclamă Trinitatea), ce poartă un cufăr-cosciug înflorat, în care, firește, ne așteptăm și noi, ca și logodnica părăsită, să se găsească însuși trupul sinucigașului. Eroare: alături de funde și rufe diverse, total nefolositoare, OBIECTUL MAGIC depozitat în centrul câmpului vizual conține doar scrisoarea –fără text, o foaie albă. Mesajul mut va provoca în Luiza o descărcare de disperare artificială, bine agrementată cu pulsuni erotice față de vizitator, acum travestit lingvistic în...Rafael (Sanzio!!). Demonismul combinatoriu și sarcastic al acestuia din urmă împinge jocul într-un val pustiitor și teatral de sinucideri, care începe cu a Luizei și traversează în forță și personajele complementare, aceleași din partea anterioară.

Simpla și infantilă descriere a acțiunilor scenice, pe care v-am propus-o, ține loc de judecată de valoare. “*Jocul crud cu menuete/și mecanice balete*” ar fi aproape insondabil fără prologul din fața cortinei de catifea: care, inevitabil, ne invită la să luăm pseudo-subiectul pseudo-narațiunii drept pseudo-ipostaziere a deliciilor noastre de...”comunicare teatrală”. Sau, mai scurt spus, **Exact în același timp** cu melodrama absurd-franțuzită pe care o vedem, Măniușiu ne trimite pe față la tot soiul de clișee ori chiar mici mitologii circumstanțiale ale teatralității ultimei jumătăți de veac, unul mai cochet ca altul. Din pură plăcere solidară, de spectator convins, voi refuza și să le înseriez și să le propun analizei: mi se pare mult mai profitabil (și mai eficient) să-l invit pe spectator să le deguste, lăsându-se fermecat-amuzat atât de convenții cât și de demontarea lor. Mă mulțumesc a constata că spectacolul de față pare a anunța ceva, nu știu încă ce, și că el răspunde, desigur foarte personal, acelei întrebări a lui Dabija care ne dă și azi frisoane: “*Este teatrul o supremă formă de îndrăcire a umanului?*”

N-ar fi însă drept – și nu mă îndoiesc că ar provoca și suferințe nemeritate-, să închei fără a elogia excelenta și devotata prestație a echipei de actori, cu un Rălea strălucitor dar și secondat fără cusur și cu generos profesionism de Elena Ivanca (Robert/Luiza), Ovidiu Crișan (Domnul distins/valetul), Eva Crișan (Fetița cu cercul), Miriam Cuibus (Femeia nebună), Maria Munteanu (Guvernanta), Emanuel

Petran, Dan Chiorean, Adrian Cucu (Trinitatea). Vă asigur, întâlnirea n-ar trebui ratată.

2002

Miserere

Concizia maniutăiană, trebuie să mărturisesc, pare a se întrece pe sine în această montare de la Oradea (frumos oraș, al cărui treatru somptuos, tipic centroeuropean, își arăta în lumina aurie a toamnei rănilor scorjite, simptom al unei maladii a sărăciei care a cuprins, nu de azi de ieri, toate instituțiile de acest fel din țară, supunând colectivele de artiști și pe managerii lor la o sisifică, disperantă luptă de pe-o zi pe alta, care seamănă izbitor cu scufundarea în nisipuri mișcătoare).

Intrusa de Maurice Maeterlinck: un text, după știința mea, complet necunoscut la noi. Dar cine mai știe azi ce-a scris flamandul refugiat la poalele muntelui Mallarmé, pentru a crea o operă dramatico-poetică și o estetică cu mare răsunet la începutul secolului, hellas!, deja trecut? O piesă într-un act, pare-se dintr-o trilogie a nonevenimentialului, în care starea de spirit e și subiect și mijloc, tema fiind moartea. Pentru cititorii microprozelor lui Maniūtiu (alții decât mine), un fel de Gheară. Pentru cei care vor să știe “povestea” spusă de Maeterlinck, o seară, o casă, trei bărbați (bunicul, tatăl și cumnatul) și o femeie (fiica, Ursula) stau și păzesc o altă femeie (mama), care trage să moară în urma unei nașteri epuizante. Asta-i tot.

Extremei parcimonii a autorului, care stă oarecum răsturnat pe vama dintre un simbolism întîrziat și un expresionism care încă nu a îndrăznit să se nască de-a binelea, Măniūtiu îi oferă tratamentul său ultimativ: într-o numărătoare aproximativă, rămîn vreo șapte opt replici (cred că am exagerat totuși, pot fi și mai puține): astfel orchestrate încît, prin repetiții și încrucișări ele să surprindă situația dramatică, să fixeze în tuș personajele, dar și să funcționeze ca suport ritmic pentru fluidul desfășurării scenice. Care, de data asta, (sau mai bine zis și de data asta) este reprezentat de mișcare; numai că, spre deosebire de celelalte spectacole de teatru dans ale regizorului, aici fluxul sonor (știți, așa de important, uneori de-a dreptul volumic în multe din propunerile sale) e unic: un obsesiv țîrîit de greieri care, atunci cînd dispare, face ca tăcerea să se prăbușească asemenea unei clădiri dărîmate de o explozie controlată.

Cum să spun, e ceva absolut insuportabil în montarea de față, iar lucrul insuportabil pare imposibil de numit. Culmea nebuniei e că asta e tocmai intenția întregii reprezentații: *insuportabilul*. Nu în sugestia lui, în “reprezentarea” lui, ci în experiența sa aparent nemijlocită (spun aparent, fiindcă e totuși un artefact, care își impune și îți impune să trăiești ceea ce niciodată nu-ți dorești să trăiești, nici în coșmarurile cele mai rele: agonia unei ființe iubite). Efectul global e, trebuie să recunosc cu sinceritate, unul copleșitor. După ce sperat cu ardoare ca suferința să ia sfîrșit, habar n-ai că s-a sfîrșit: te trezești iremediabil singur și parcă aștepti să fi dat afară, neîndăznind să aplauzi. A aplauda e o impietate, e complet deplasat; dar, pe de altă parte, conveniența te obligă să mulțumești activilor pentru cătimea de sînge pe care-au asudat-o cincizeci de minute. Chiar: cincizeci de minute? Numai atît?

Neînduplecat, nici cu sine nici cu noi, Măniūtiu continuă să-și sară peste umbră. Toamna trecută ziceam că *Uitarea* e probabil cel mai radical dintre demersurile sale de pînă atunci, în linia epurării oricărei accidentalități, spre o condensare a ideilor (în cazul dat, idei de o consistență aforistică, ofertă unică George Banu) în întrupări teatrale. Nu spun imagini ci întrupări, fiindcă imaginile rămân

vehicule, pe cînd întrupările sunt “în actu” și-și constituie o sintaxă și o strategie semnificativă proprii.

Intrusa pare, așa cum s-a mai întîmplat și altă dată în opera scenică a lui Măniuțiu, un soi de partea a doua, independentă și totuși în continuitate, ca adagioul într-o sonată, în raport cu *Uitarea*. Și, iată, e și mai radical construită decât predecesora (să te ții dacă vine și partea a treia!!!). Vava Ștefănescu lucrează și de data asta cu o peniță subțire, de o precizie aproape matematică, o coregrafie a rezonanțelor și redundanțelor, în care mișcarea abrupt-semnificativă și sunetele obiectelor (scaune) se întretes elastic. O glacialitate aparentă, neîndoielnic voită, speculată, a dansului provoacă un soi de mineralizare casantă a personajelor, făcând ca limitele dintre obiectul viu al poveștii și spațiul ei să se șteargă ireversibil în spectator.

Legătura dintre *Uitarea* și *Intrusa* e susținută și la nivel plastic, cu toate că aici decorul și costumele –pe cît de discrete și sobre pe atît de vorbitoare- sunt semnate de Vioara Bara, aflată la prima sa colaborare cu regizorul. Spectacolul se desfășoară pe scenă, publicul e așezat în două laturi, față în față, iar dreptunghiul central “de joc” e separat de audiență prin niște subțiri plase de mătase ce păienjenesc vederea. Tăietura luminilor, foarte subtilă, sugerând o noapte infinită, protejează și terorizează totodată grupul de trei bărbați în așteptare, aproape nediferențiabili o bună bucată de vreme; dar și grupul de femei -o fiică multiplicată în șapte ipostaze, complet uniforme și totuși mereu individualizabile, așa cum arată toate corurile, vorbit-dansate, la Măniuțiu. Conducătoarea-corifeu, Ursula, e aici Mariana Presecan, într-o interpretare în același timp exemplar disciplinată dar și excelent expresivă, astfel că ea capătă volum în raport cu grupul, reușind totuși să nu apară nici o clipă în poziție solistică. Costumele corului de femei citează chiar, discret, miresele din *Uitarea* (dar și, pour les connaisseurs, oarecum pe cele din *Scrisorile portugheze*, nu-i așa?) Corul însuși, format din tinere actrițe ale teatrului, are funcționarea de ceasornic a unei ființe colective dar și profunzimea asumată a unei participații acut individuale, performanță greu de obținut și demnă de multă laudă.

Pentru toți amicii – analiști și public- care îl acuză pe Măniuțiu de răceală și repetitivitate, *Intrusa* e un fel de sfidare. Venind imediat după *Exact în același timp*, cu explozia aceea de fantezie, sarcasm și aeriană atrocitate, sfidarea ar fi cazul să-i pună pe gânduri. Fiindcă răceală ca aici, o răceală de grotă umedă și lividă, nici c-au văzut. Cât despre repetitivitate, ea e de-a dreptul exhibată, ca un trofeu. Tehnic vorbind, spectacolul orădean pare de-a dreptul o obrăznicie: regizorul și coregrafa construiesc, cu un minim de mijloace, și toate absolut recognoscibile, un lamento crunt, exasperant ca un pumn în stomac, a cărui vibrație seamănă într-un fel cu șocul trecerii de la muzica tonală la cea atonală. Dacă sosești la teatru cu speranța (dorința) de a fi emoționat (scos din indiferența cotidiană care te macină reumatic și încălzit nițeluș), te-ai ars! Emoția e la ani lumină în spate: aici e moara fără capăt a spaimei care nu mai poate striga, și care-ți umple urechile cu cenușă.

Cum să spui despre un asemenea spectacol că-ți place sau nu? Mihai Măniuțiu și Vava Ștefănescu ar trebui să te lecuiască definitiv de pronunțarea prezumțioasă a unor judecăți de gust. Dar parcă vrea cineva să se lecuiască?...Altfel spus, mă bucur teribil că nu “mi-a plăcut”.

A treia verigă a lanțului

Ceea ce cred că dirijează demersul de continuitate al lui Mihai Maniuciu din ultimii doi ani e, cu riscul de a șoca (dar critica de teatru e o meserie de risc dacă nu ești rob al complezențelor monden-dulcege), o nevoie de limpezire. Ea nu e declarativă, spectaculoasă în sensul tradițional al adjectivului, dar e foarte vizibilă, dacă vrei să vezi. Marile construcții arborescente (care în fond și ele erau străbătute de întrebări similare în concizia lor, cum și în adresa lor foarte personală), din *Afară în fața ușii*, *Antoniou și Cleopatra*, *Richard III* și *Richard II*, *Omorul în catedrală*, ori *Caligula*, ori *Antigona*, au fost ridicate și au rămas undeva în memorie. Ele au impus o stilistică regizorală dar și, poate mai important cu toate că mai puțin evident pentru mulți, un anume mod de interogație, artistică și umană. Azi, regizorul pare să fi coborât în sine, nu fără a ne fi prevenit subtil din timp; iar producțiile sale sunt tot atâtea demersuri de simplificare concentrată a “orchestrației”, în beneficiul unei acutizări a interogațiilor adresate sieși și fiecăruia dintre noi, ca ființă supusă “marii treceri”.

Din ele se degajă un soi de detașare a artistului față de reacțiile circumstanțiale, o detașare care poate să-i irite pe cei ce-l socotesc “incifrat”; dar care e menită, de fiecare dată, să caute și să pună la încercare destinatarul, să-l neliniștească, să-l adune cu sine în fond. Pentru acest Măniuciu, teatrul e oartă echivalentă în esență cu muzica. În acest moment, muzica lui e de cameră, nu în sensul că se petrece într-o cameră, cum cred burghezii gentilomi, ci în sensul acela al intensificării armonico-plifonice a temelor principale, prin “sărăcirea” corpusului sonor. Ca la Shubert, ca la Beethoven, dar mai ales ca la Șostakovici.

Scriam în altă parte acum câteva luni, după *Intrusa* de la Oradea, că sunt convinsă de continuitatea acestui ciclu de căutări...”eseistice”, și aștept cu nerăbdare veriga următoare. Iată, ea a venit: se petrece la Sibiu, într-un teatru bine antrenat pentru “muzica teatrală contemporană”, și e dedicat temei biblice a lui Iov. Uitarea, agonia, jertfa nonsacrificială a ființei fără păcat, acesta e lanțul, aparent aleator legat, al cărui șir nu cred că e complet, care leagă aceste compoziții eliberatoare, “exorcizante” (ca să folosesc un concept titlu al unei cărți de meditații mănăstirene).

Experimentul Iov este chiar ce spune titlul: o meditație teatrală asupra punerii ființei, în mod experimental, în situația limită absolută. Ce-i puterea creației Dumnezeuiești, atunci când ea se exercită ca un pariu pe circa unui biet muritor ? E un experiment al Puterii. Crâncen și, în fond, iresponsabil, a-responsabil: fiindcă exercițiul puterii în absența alternativei reale al pierderii ei e o dezordine a creațiunii înseși. Iov are, deci, la Măniuciu, un înger însoțitor, dar îngerul acesta e și de ajutor și de pus piedică (de *skandalon* ar zice Girard); e asemeni îngerului lui Iacob, cu care n-ai încotro și trebuie să te iei, în cele din urmă, la trântă.

Spectacolul e uluitor mai întâi de toate prin splendida propunere spațială, semnată (ca și la *Exact în același timp*) de Cristian Russu și de regizorul însuși. Nu știu care e ecuația acestei duble semnături, dar rezultatul, ca și în precedentă situație, e formidabil. Publicul urcă pe scenă și se aliniază, cuminte, pe scaune, în fața unor pereți argintii, ce împrejmuiesc o incintă de joc, probabil octogonală (dar mărturisesc că nu mi-a trecut prin cap să număr secțiunile construcției în timpul reprezentației). Fiecare perete fiind prevăzut cu ferestruici-vizete, nu mai mari decât înălțimea unei fețe. Prin ferestruică, fiecare spectator are o vedere totală asupra spațiului interior,

numai că această perspectivă egalizatoare e, în fond, unică, nonechivalentă cu a oricăruia dintre ceilalți. Înăuntrul sunt actorii (la *Antigona*, alături de Mihai Mădescu, Măniuțiu propunea o privire de sus în jos, ca de arenă), așezați pe o podea acoperită cu un straniu talaș roșcat, ca de argilă arsă, sau poate de frunziș tomnatic abundent. O mare de baloane de un portocaliu stins sclipește ușor, sugerînd abundența casei lui Iov. Vor fi sparte de înger, pînă la ultimul. Si vor recădea din cer la final. Plafonul construcției este format dintr-o plasă metalică deasă, de cușcă, pe care sunt suspendate trei șiruri de tuburi de neon, care vor juca roluri diverse în designul luminilor, de la semiîntuneric la fund de mare și de aici, gradat, la lumină crudă.

Fiindcă, să nu ne facem iluzii: nu personajele poveștii sunt în batiscaf, ci noi suntem cei ce coborîm, din lumea noastră infinit depărată, în adîncul imemorial al experimentului divin. Un singur obiect se face vizibil în această groapă a Marianelor: un soi de bicicletă ergonomică pe care șade diavolul, înalt și disprețuitor, observînd cu blazare cum stau lucrurile (Pali Vecsei, un actor tînăr, de mare expresivitate corporală). Diavolul mănîncă o prăjitură, “se ține în formă”, mai intervine gestual din cînd în cînd, cu grație fermă dar plictisită, lăsîndu-și glasul în seama nevastei lui Iov, și piedicile active în seama îngerului.

Măniuțiu folosește doar șapte actori, dar un mai mare și mai diversificat număr de voci: cea “din istorie”, care ne recită versetele biblice într-o limbă veche și necunoscută, ebraica desigur, din off. O voce profesionistă, de sacerdot. Vocile celor două actrițe, Diana Văcaru Lazăr, soția, care e și conducătorul exasperat al povestirii, dar și vocea ispitirii; și cea a îngerului acvanaut, Ofelia Popii, cînd partener, cînd glas al lui Dumnezeu, cînd “executant” al scandaloaselor trepte ale nimicirii. Nu în treacăt ci apăsător spus, performanțele celor două actrițe sunt excepționale, echilibrul lor armonic, forța expresivă a mișcării, a dozajului sugestiv și emoțional al glasului, capacitatea de a se topi de-a dreptul în ansamblul construcției semnificative de toată lauda. Pentru că pe Ofelia Popii am văzut-o acum prima oară (ulterior mi-a luat ochii și în *Othello* ?!) nu pot să nu remarc cu încîntare un talent dublat de un profesionalism de invidiat.

Ceea ce se rostește pe scenă este nu o “adaptare” în sensul comun, ci organizarea în rigori teatrale a textului sacru însuși, cu redundanțe motivice și intersecții savant rețesute, dar fără rupturi de fir narativ. Hieratismul expresionist și total anti-patetic al jocului actoricesc (care-i cuprinde cu exactitate și pe cei trei prieteni ai lui Iov, costumați în tușe cenușii argintate, cu caftane ușoare, și dotați cu niște acordeoane grotesc-serafice) se concentrează în jurul creației iradiante a lui Marian Rîlea. O creație copleșitoare prin uluitoarea economie de mijloace, prin complexitatea greu de descris a trecerilor între stări, prin forța de a da, simultan, adevăr uman adînc și înălțime mistică acestei căderi în abis. Alături de *Exact în același timp* de la Cluj, evadarea spre Sibiu a lui Marian Rîlea, spre a-l întrupa pe Iov, mi se pare proba incontestabilă (de foc așa zice) a unei prezențe actoricești greu de egalat în acest moment.

Spectacolul beneficiază, ca și toate celelalte din ultimii doi ani, de coregrafia Vavei Ștefănescu, mai discretă decît în *Uitarea* ori *Intrusa*, dar nu mai puțin importantă. Imaginația sa generoasă caligrafiază în spațiu cu trupurile, iar distanța dintre rostire și plastica expresiei corporale e aici insesizabilă, înfrîngîndu-se astfel rigorile excesive ale micii arene.

În fine: confruntarea de “joc la zaruri” dintre Creator și Satana devine treptat, aproape insesizabil, în fața ochilor și urechilor noastre, una între Iov și Stăpînul iubit. Pariul credinței ca pact, cel al Patriarhilor, al curățeniei neclintite și fără cîrtire, se sparge o clipă (dar una cît eternitatea); în fața revoltei disperate a omului Dumnezeu

pune certarea sa, invocându-și atotoputernicia. Iov este cel care “se salvează”, înfrîngîndu-și revolta, adormindu-și demonul și asumîndu-și nimicnicia. Numai că asumarea aceasta e, de fapt, totuna cu uciderea îngerului, pe care scufundatul nostru îl deposează de tubul lui de oxigen.

Nu despre împăcarea cu Dumnezeu ne vorbește meditația măniușiană, ci despre ceea ce urmează revoltei atunci cînd absolutul este băut, înghițit pînă la capăt. Dacă mitul ordonator al secolului care a trecut a fost Oedip, iar Sisif le-a servit multora de substitut paradigmatic, e foarte posibil ca noul veac să stea sub semnul lui Iov. Nu e foarte confortabil, dar pentru confort avem reclamele colorate, nu ?

2003

Cabinetul doctorului...Faust

Nu știu în ce măsură publicurile sau chiar ansamblul echipei, prins în munca de fiecare zi, sunt conștiente de asta, însă Teatrul maghiar din Cluj trece printr-o perioadă fastă, aflată cumva dincolo de spectaculozități accidentale și explozii afectate, într-un fel de pîrg al profesionalității și gustului. Stagiunea asta curge cu liniște, în împliniri curajoase și foarte diferite între ele, de la Shakespeare la Goldoni, de la dramaturgi contemporani la Caragiale ori la montarea unui spectacol avînd ca miză centrală o operă într-un act de Benjamin Britten. Stilistici diverse, problematice dintre cele mai profunde, regizori de prestigiu din țară dar și din afara ei, în afara celor care sunt aici angajați (directorul trupei Tompa Gábor și tînărul regizor Rusznyák Gábor). E însă ceva care merită subliniat de fiecare dată: unitatea expresivă, de o dedicație fără cusur, a trupei de actori, de toate vîrstele; actori care știu să înfrunte orice provocare regizorală și orice schimbare de registru stilistic cu aceeași deschidere imaginativă dublată de o precizie de bijutier. E și cazul acestei premiere de martie tîrziu.

În pofida faptului că întreaga compoziție plastică e orientată, în **Tragica istorie a doctorului Faust**, pe sistemul clasic al “cutiei” fără un perete, spectacolul lui Mihai Măniușiu (care face probabil cel mai intens tur de forță din carieră, cu, iată, a patra montare într-o singură stagiune, și pînă în iunie mai e ceva timp...) e așezat tot pe scenă. Autorii drcorului sunt regizorul și, din nou, Cristian Rusu, care semnează și aici costumele, ca și la **Exact în același timp** sau la **Experimentul Iov**. Dorința lor pare să fi fost aceea de a reduce distanța receptării, probabil prea amplă și creatoare de nedorită detașare în cazul în care s-ar fi folosit fotoliile vastei săli. Între noi, spectatorii așezați pe cîteva rînduri de gradene, și cabinetul trapezoidal al doctorului...Faust nu de decît o invizibilă fișie, despărțind întunericul de lumină, întunericul de întuneric.

O răceală alb-gălbuie vine dinspre pereții care se perspectivează prelung, acoperiți de un plafon nu prea înalt, de aceeași textură, străbătut în adîncime de cîteva rînduri de becuri ochi, dintre cele folosite atît de fecvent în designul de interior al caselor și insituțiilor de azi. După neoanele de la Sibiu, ochiurile de lumină de aici vin să îmbogățească jocurile tehnice cu trimitere la cotidian ale cuplului scenografic.

O cameră voit impersonală, ca un salon de spital, cu conotații de “rezervă pentru nebunii periculoși”: dezvăluirea, rînd pe rînd, a scaunelor cu rotile ascunse sub albe cearșafuri, pe două rînduri paralele cu zidurile, va întări băniuala. Fiindcă

personajele din contingent ale piesei, academici, prelați înalți, nobili, papa și împăratul Carol Quintul, sunt toți îmbrăcați identic, în feșe strînse și cămăși de forță. *Cuvîntul este cel care-i va identifica pas cu pas*, și abia cîteva, foarte discrete, elemente vestimentare: tichii-căciuli roșii, coroane aurii. Doar Faust e...civil, într-o combinație simplă de tricou negru și pantaloni de un cenușiu verzui, peste care poartă, în anume momente, un pardesiu ușor, lung, întunecat. Faust e ca noi, unul dintre noi: suntem invizibili, suntem (în) mintea lui.

Intrarea publicului este însă liniștit vegheată din fundal de trei personaje simetric așezate în picioare, în fața unei uși deschise spre întuneric. Hainele lor sunt aproape la fel, mantale dintr-un material ușor dar ferm, probabil piele pictată, în nuanțe brocartate de roșu brun. Sunt îngerii domnind peste negură, Lucifer, Mefisto și Belzebut, în întruparea de față un bărbat și două femei (Hatházi Andás, Kézdi Imola și Panek Kati). Ei sunt aici, cu noi, în lumea noastră de trecere, înaintea strîmtei porți. Unde totul se cîntărește chirurgical.

Nici un efect exterior nu va veni să tulbure dinafară comedia tragică ai cărei păpușari sunt cei trei. Nu vom vedea nici fum, nici apariții misterioase, nici năluci. Vom vedea doar povestea lui Faust, cea spusă de Marlowe și condensată de Mihai Măniuțiu într-o țesătură textuală care are ca urzeală jocurile pofticioase ale minții. Citirea textului renascentist e, aici, una care privilegiază tema vicleniei raționale. Un demers care se leagă, deschis și tainic totodată, de **Experimentul Iov**. Cel care experimentează, de această dată cu voința întreagă a subiectului/obiect care e eroul, este Diavolul. Dacă Iov era pus în situația limită de a pierde tot ceea ce poate fi omenește pierdut, Faust e polul lui necesar, primind, contractual, știm bine, tot ceea ce ar putea cineva obține: tinerețea înapoi, forța de a “vedea” nimicnicia lumii, bucuria de a se juca, văzut sau nevăzut, cu puternicii de-o clipă, erosul dezlănțuit.

Măniuțiu ne supune astfel unui demers catehetic deloc comod, pe care ar fi o mare greșală să-l “estetizăm”, detașîndu-ne de el fotografic. Căci, în fond, ca și la Iov, disperarea este singura stare în această vămă. Avem doi Faust, care se separă în clipa semnării pactului: cel care a cerut și cel care a primit. Cel care a cerut (Csiky András, frenetic senin, jucînd o interioritate pe rînd cataleptică și obsesiv căutătoare, care aruncă plictisit cu logosul științelor particulare de pereți) se rupe pe sine ca-ntr-un vis îndăgostit, spre a se reîntoarce în unitate, spăimatic dezarmat la final: ego care-și pierde și își regăsește, dezarmat, sinele. Cel care a primit (Bogdán Zsolt, același și mereu altul, un actor sărbătorec, de o forță și de un rafinament excepționale) va întrupa pe rînd toate experiențele și toate vîrstele, devenind pe nesimțite “comediantul” trișat al propriei existențe. Abilitățile sale de magician ajung ridico divertisment pentru meschinul spectacol al demonilor; rugăciunile sale căznite, tot atîtea înfrîngeri ale “rațiunii”.

Două sunt, probabil, momentele imposibil de uitat: cel al paradei celor șapte păcate capitale, din centrul reprezentației: toate întrupate de Faust, fiindcă noi suntem Faust, spectatorii reprezentației, noi și diavolii; iar păcatele sunt în Faust, adică și în fiecare dintre noi. Vava Ștefănescu, construind coregrafia și de această dată, în pofida aparentei parcimonii a “prezenței” sale marcate, compune cu Bogdán Zsolt un spectacol în spectacol, de o putere expresiv-simbolică remarcabilă. Cel de-al doilea, în care actori, coregraf și regizor se topesc generos, este cel al reunirii-moarte dintre ego și sine: într-o prelungă îmbrățișare, bătrînul Faust își susține cu neputincioasă disperare dublul sfîrșit de oboseală, într-un dans abia schițat, din linii mereu frînte.

Sunt și alte, neprețuite, momente de încîntare revelatorie. Dar nu trebuie toate dezvăluite, spre a nu tulbura misterioasa alchimie a lecturilor personale, ale fiecărui spectator în parte. Ar fi însă nu doar o nedreptate, ci chiar o sfruntare să nu spunem că

jocul actoricesc al întregii echipe, care cuprinde de altfel actori de primă mână, este de o vibrație a gândului, rostirii și gestului dintre cele mai înalte. O revedem, (după uluitoarea Lea din **Dybbuk**) pe Kézdi Imola, de aceeaș dată într-un Mefisto irezistibil: creatură angelic-șerpuitoare, precisă și întristată, de gheață și îndrăgostindu-se din priviri de propria victimă, pe măsură ce vulnerabilitatea lui Faust e mai fățișă. Regizoral, personajul ei se îngemănează, într-un alt registru, cu îngerul scafandru din Iov. Și aici, ca și acolo, relația cu eroul este una erotic păcălitoare, unică, pe multe de cuțit. Hatházi Andras e un Lucifer foarte puțin vorbăreț, de o înaltă superbie, compunând lăuntric, cu finețe expresivă forță iradiantă.

Textul lui Marlowe iese din această încercare foarte proaspăt. Nu sunt un vorbitor de maghiară, deci nu mă pot pronunța nicicum în ce privește traducerea; însă, paradoxal, topirea specială a cuvîntului, imaginii și mișcării par să dea verbului poetic o nouă greutate, mai ales dacă ținem seama de riscantul act al selectării, în adaptare, tocmai a secvențelor cu înaltă încărcătură filozofică. E, aici, probabil, efectul de viziune al scriitorului Măniuțiu: fiindcă mărturisesc a fi sorbit vorbele traducerii la cască, în pofida unor lungi nemulțumiri din anterioare lecturi.

“*Iată omul*”, spun aceste spectacole cu adresare atît de personală. “*Observă-l, asumă-l, privește în tine!*”. Chemarea (strigarea aș zice) este una a lucidității crude, pe care rațiunea n-o mai poate vicleni. Concizia ei se apropie pe nesimțite de marea poezie, cea care e idee trăită. O aventură speologică în necunoscutul din noi.

2003

Ecrane care re-prezintă, ecrane care scanează

În conștiința publicurilor consecvente, ca și în conștiința criticii, persistă de obicei prejudecata că anumiți regizori “se specializează” fie pentru marile montări, simfonice aș zice, fie pentru spectacolele de construcție redusă, mizînd pe adîncirea unei idei-stare, ca în “muzica de cameră”. Uneori prejudecata acoperă anume realități, însă nu se potrivește deloc unui regizor cum e Mihai Măniuțiu. Spectacologia sa cuprinde, în decursul anilor, izbînzi cu aparență grandioasă, cum a fost *Afară în fața ușii*, *Antoniou și Cleopatra*, cei doi *Richard*, III și II, ori *Omorul în catedrală*; dar, tot atît de bine, spectacole foarte speciale, de provocare hermeneutică atît pentru interpreți cît și pentru spectatori, cu distribuții reduse și desfășurîndu-se în spații minuscule, dac-ar fi doar să ne amintim de *Săptămîna luminată*, ori de *Cetatea soarelui*, de mai recente laboratoare de testare a receptării care au fost *Uitarea*, *Intrusa* ori splendidul *Experiment Iov*. Altele stau undeva suspendate, indiferente față de măsura superficială a cantității, cum e cazul cu *Exact în același timp*.

Evident, dihotomia de mai sus e complet neoperațională aici. Și asta, probabil, din pricina unei anume consecvențe metodologice, cu dublă implicație. Pe de-o parte, opera măniuțiană își desenează traseele în funcție de anumite demersuri “autoscopice”, iar opțiunea față de un anume loc și o anume configurație textuală (în sensul convergenței dintre textul dramaturgic- totdeauna tratat printr-un decupaj special- și textul reprezentației) este rezultatul unei profunde meditații: o meditație referitoare nu atît la efectul de “spectaculos”, cît la efectul de reflecție în raport cu un spectator ideal. Altfel spus, atitudinea regizorului cu privire la problema investigată prin spectacol este cea care dictează, în cele din urmă, calibrarea procedeelelor.

Pe de altă parte, sistemele de construcție scenică elaborate în timp de Mihai Măniuțiu se bazează, dincolo de aparența imediată, pe o anume dialectică –în esența sa clasică, aristotelică aș zice chiar- între condiția eroului/eroilor care servesc drept vehicul problematic și mediul lor existențial. În spectacolele sale ai mereu de urmărit o recitare a exemplarității (a arhetipalului dacă vreți), de pe care se demantelează straturile de chitină și praf mitologic, pentru a i se elibera articulațiile semnificative. Mai pe românește, dincolo de aparența simfonismului, în mai toate montările maniuțiene omul e singur, nu există niciodată doi sau trei eroi, două sau trei destine paralele, ci doar unul, de jur împrejurul căruia lumea și lumescul se alcătuiesc și se descărnează simultan, în geometrii complexe.

Alcesta lui Euripide vine după un set de recursuri la tragedia greacă, cu largi pauze între ele: *Perșii* în 1979 la Cluj, *Antigona* în 1995 la Piatra Neamț (din punctul meu de vedere un vîrf), *Bacantele* la Naționalul bucureștean, în 1997. Nu pare mult, dar e, cred, esențial. În raport cu cele două pe care le-am văzut (îmi lipsește din “bibliografie” *Perșii*), spectacolul de acum, de la Cluj, are un soi de cumințenie surprinzătoare, deloc leneșă însă: o frumusețe limpede și vibrantă, în care sunetul, verbul și imaginea dialoghează în adîncime dar îi lasă spectatorului o anume libertate senină de interpretare. Numai că, știm bine, libertatea e mai degrabă o sarcină decît o petrecere.

Spațiul însuși merită o atenție deosebită, și asta e un lucru la care iată, sunt silit să revin: colaborarea regizorului cu Cristian Rusu, un scenograf care de cîțiva ani nu încetează să ne încînte, e una dintre cele mai fericite. Aici, cu toate că scena e redusă prin așezarea spectatorilor cu spatele la cortina de fier, tratamentul spațial e asemănător cu cel de la *Faust*, și anume în limitele cutiei italiene, dar cu distanța față de public drastic redusă.

Avem parte chiar de o cortină neagră de catifea, care cade la un metru de primul rînd. Ridicarea ei oferă nu una ci două incinte vizibile: cea mai apropiată, într-un amplu dreptunghi care îi cuprinde parțial și pe spectatori, e o cameră din incinta palatului grecesc, cu pereți în frescă vag afumată. Fundalul ei e deschis într-un dreptunghi generos, asemenea unui ecran panoramic, dînd spre o curte interioară cu coloane ornate bogat cu liane și înconjurată compact de o vegetație abundentă. Senzația este, în același timp, de “ilustrație textuală” a cuvîntului (una dintre servitoare face la un moment dat referire la felul în care Alcesta și-a ornat cu mirt locuința în pregătirea sfîrșitului iminent), dar și de ruină înghițită de natură, asemenea templelor fascinante din Ankor. Eleganța și capacitatea de sugestie a spațiului sunt adîncite și de elemente discrete: pragul ușor înălțat dintre cele două “ecrane”, și puntea care mărginește oglinda propriu-zisă a scenei, o punte de lemn-mozaic, avînd rolul de a marca dimensiunea a treia, din miezul poveștii: celălalt tărîm.

O bogăție coloristică în același timp evidentă dar și rafinată “joacă” în acest spațiu, luminat complex, în funcție de situație, în albastru spectral, în lumină solară dar și, din timp în timp, în zona curții interioare, prin becuri piezișe “artificiale”, prin blițurile aparatelor de fotografiat, ori chiar prin neoane, invizibile dar evidente. Tot astfel și costumele, bogate, ample, asociind categorial, într-o primă antinomie, albul jucat cu bejuri al mulțimii de turiști și negrul complex, niciodată redundant, al personajelor poveștii invocate. Drept în miez, Heracles și suita lui veselă apar în costume vesel pictate în lucioase pasteluri: costume cu desene florale și zoomorfe complicate, în trimiteri de dans balinez.

De altfel, armonia dintre imagine și cuvînt este constant mediată de supa sonoră combinată de Iosif Herța, în care ritmurile extrem orientale și invocațiile religioase cu iz de străvechime se suprapun într-un soi de palimpsest. Același

tratament este aplicat și asupra mișcării concepute de Vava Ștefănescu, în care gestică naturală este întreșută savant cu abia vizibile tente ceremoniale, fragmente de dans, ori transparente gesticulații kabuki, toate topite cursiv și refuzând orice emfază, ba chiar orice circumstanțiere fățișă.

Așa și ajungem la conjuncția dintre stilistica reprezentației și miezul chestiunii în lucrare. *Alcesta* lui Măniuțiu e o “evocare”, dinspre turiștii superficiali care suntem, plimbându-ne cu degajată excitație prin cele ale vieții și morții, spre tarîmul experienței ultime, acela al tragicei libertăți asumate. *Alcesta*, femeia care a ales să-și salveze bărbatul plecînd în locul lui spre Hades, este ea un model? Și la ce ar servi un asemenea model? Dar, mai ales, la ce-ar folosi redobîndirea ei de către eroicul Herakles?

E foarte interesant, și am scris asta și despre *Exact în același timp*, cum unele spectacole ale lui Măniuțiu (despre a cărui aplecare din ultimii ani către teatrul dans s-a vorbit adesea) par să elibereze cu o excepțională rigoare valențele iradiante ale poeziei dramatice. Jucînd cu deosebită măiestrie scenele cu coruri (individualizate) mute cu cele vorbite (cor de femei și cor de bărbați, de altfel), decupînd marcat sarcina corifeului/corifeilor (Miriam Cuius și Cornel Răileanu) și pe cea a servitoarei/servitoarelor (trei la număr, fiecare alta și toate un trup, Elena Ivanca, Cristina Pardanschi și Viorica Mischilea), dar și introducînd un cuplu mut de personaje care conduc cu fermitate și ironie, fără un cuvînt, călătoria între acum și atunci (turista îndrăgostită de povestea *Alcestei*, Irina Wintze, și bocitoarea/femeie de serviciu, Maria Munteanu), regizorul reușește să redea volum și vibrație polivalentă fiecărui cuvînt. Într-o lume teatrală în care versul scenic e perceput ca o culme a artificialității, și ca atare neglijat ori măzgălit, spectacolul despre care depun mărturie nu numai că topește “nefirescul” scandării în firescul trăirii, ci chiar ne obligă pe noi, spectatorii, să ne redozăm pe nesimțite respirația pentru a accede la urcușul revelatoriu.

Iarăși interesant e, aici, faptul că “eroul”, *Alcesta*, nu e centrat ca atare în economia poveștii spusă de regizor. Acest lucru e unul oarecum neobișnuit pentru regizor: în demersul său, condiția tragică e egal împărtășită și de femeie și de soțul ei, Admet, ca și cum relația ar fi oricînd reversibilă. A te sacrifica, a lua pe cont propriu moartea celuilalt e tema rană a acestei înscenări, iar eroul ei e cuplul în cauză: e aceasta o simplă pedeapsă a unor zei nemiloși? Ori, mai mult decît atît, e o înfruntare cu limita, așa cum e ea înscrisă în propria noastră ființă?

Nu zadarnic miezul dezbaterii ei aici spart: pe de-o parte avem în centru scena excepțională a “împărtășirii” *Alcestei* cu cina finală (Ramona Dumitran face aici un adevărat tur de forță, cu o expresivitate mimică și a vocii dintre cele mai profunde și mai rare, confirmînd, pe o treaptă și mai înaltă, remarcabilele apariții din *Noir desir* și din *Colonelul și păsările*); pe de alta avem marea confruntare dintre Admet și tatăl său, în același timp bătlie nucleu pentru tema alegerii sacrificiale, dar și contrapunct comic în raport cu întregul eșafodaj. Atît Ovidiu Crișan, actor mereu surprinzător, pe umerii căruia se clădesc multe dintre spectacolele Naționalului, aici un Admet deșirat de îndoială, furie și disperare, cît și Anton Tauf, un tată poltron, lunecos și în același timp apărîndu-și nimicnicia cu o lucidă agresivitate dau strălucire momentului.

Herakles? Marius Bodochi revine la Cluj pentru a-i da trup, cu eleganța sa binecunoscută, într-o triplă ipostaziere: de statuie meditativă, aproape imposibil de deosebit în furnicarul de turiști, de hedonist dezlănțuit și de generos mediator între viață și moarte. În alchimia discretă a poveștii scenice, Bodochi e un factor de echilibru, intrînd în egală măsură în parteneriat cu opusul său, grotescul Thanatos (Cristian Rigman, foarte expresiv) dar și cu Adamet și *Alcesta*. Trecerea de la

erotismul jucăuș agresiv din scena servitoarelor la erosul transcendent, iradiant, al finalului e aproape imperceptibilă.

Fiindcă, în spectacol, Alcesta (ca și Heracles însuși) se întoarce din Tartar zadarnic. Lumea de aici nu mai e a ei, iar frigul veșnic nu are leac în lumină. Puntea de la picioarele spectatorilor, o punte aflată în inima și nu în afara spațiului nostru lăuntric, își va deschide iar hăul noroios, iar Alcesta va coborî în el, acum de bună voie, alături de eroul care nu e nici zeu nici muritor. De ce îl contrazice Măniuțiu pe poetul tragic? Bietul cronicar e aici supus tăcerii. Spectatorul e liber să-și răspundă el însuși. Și, după cum știm, libertatea e mai degrabă o sarcină...

2003

Teatre maghiare înainte de dezgheț

Ianuarie și februarie au fost. del puțin din punctul meu de vedere, luni de calde reîntîlniri cu spectacolele maghiare, nu doar cele ale prestigiosului teatru clujean, ci și de turneu: începutul lunii trecute a coincis cu un excelent, dorit și necesar troneu al Teatrului Tamasi Aron din Sfîntu Gheorghe, companie pe care o urmăresc de aproape zece ani și față de care am un respect aproape necondiționat.

Mărturisesc, în pofida a peste un deceniu petrecut în Ardeal, nu știu ungurește. Dar nu știu nici poloneză, finlandeză, germană, suedeză, rusă, bielorusă, ucrainiană, sau alte feluri de limbi în care am văzut teatru. A merge la teatru pentru a urmări un spectacol într-o limbă necunoscută are, firește, dezavantaje, dar și mari avantaje: dacă nu cunoști piesa, poți prin distanțare să urmărești capacitatea spectacolului de a-și contura structurile narrative și dramaturgice independent de suportul verbal. O judecată stranie și benefică, fiindcă ea se bazează pe concentrarea fara egal a facultăților de percepție și analiză, pur scenice. Dacă textul ți-e deja cunoscut, aventura e și mai ofertantă, fiindcă de această dată nici nu te mai străduiești să recompii succesiunea evenimentelor, eliberîndu-ți spiritul pentru actul de empatie aș comunicării vizuale. În plus, teatrele din Cluj și Sfîntu Gheorghe îi oferă spectatorului român căștile prin care. șoptit, intim, curge traducerea simultană, ceea ce, față de varianta pe care am văzut-o în festivalurile vestice, aceea cu titrarea electronică pe un ecran de desupra scenei, un enorm avantaj apercptiv. Dacă n-ați făcut-o pînă acum, încercați aventura, vă asigur că n-o să regretați.

Mai ales că, atît la cele două spectacole pe care le-am putut vedea din producția clujeană a anului trecut, cît și la cele de la Sfîntu Gheorghe, forța expresivă și rafinamentul ideilor regizorale o merită cu prisosință. Printr-un accident al sorții, voi vorbi aici numai despre spectacole ale căror texte se revendică de la patrimoniul cultural clasic, și au toate un soi de ciudată omogenitate stilistică ce trebuie pusă în lumină de la bun început. Sunt montări moderne – în sensul academic al conceptului -, adică se construiesc, de către fiecare dintre cei trei regizori, prin reordonări textuale fundamentate pe o idee regizorală centrală, bine decupată, ce va conduce fluxurile interpretative ale spectatorului, aproape fără rest.

Dar să începem cu oaspeții, fiindcă așa e cuviincios. Compania Tamasi Aron beneficiază, de cîtiva ani buni, de un regizor tînăr (încă), de mare forță, care ți-a structurat aici deja o operă. Este vorba despre Bocsárdi László, autor al unui impresionant număr de montări, una mai fescinantă decît alta, bucurîndu-se de premii

în țară (în afara festivalului Atelier mai puține decît ar fi meritat de fapt) și în străinătate. Toate cele trei spectacole de turneu au fost semnate de el, iar eu am văzut – din păcate- doar două. cel dintîi, *A Csoda (Un miracol)*: un scenariu recuperator pe texte de Tamasi Aron, scriitor interbelic aici cu pulsuni simultan etno-antropologice dar și expresioniste. Amintind oarecum de Blaga dar și de Adrian Maniu, însă cu un plus de umor amestecat în substanța potențial tragică. Un spectacol antrenant, inteligent, foarte coerent și original în construcția de décor (Bartha József), ca și în mișcarea scenică (Könczei Árpád) și muzica de scenă (Könczei Árpád și Dresch Quartett).

În mod fătîș însă, crema turneului a fost așteptata montare cu *Romeo și Julieta*, pentru care sala mare a fost luată cu asalt de publicul clujean, și sunt sigură că, dacă ar fi permis-o condițiile economice, o a doua reprezentație ar fi fost la fel de animată. Bocsárdi oferă aici un regal interpretativ, în cheia stilistică strehleriană care pare a fi la ordinea zilei în teatrul maghiar de bună calitate, din România cel puțin, dar amintind într-o oarecare măsură și de Vlad Mugur, nu atît cel din Hamlet cît mai degrabă cel din Prandello sau Goldoni, cel în sfumatto, obsedat de suculența vag morbidă a timpurilor de vămă, decadente și teatrale în ele însele, filozofînd despre rupturile dintre imagine și imaginar.

Spectacolul, așa cum este el, e o meditație crudă despre o lume putrefactă, în care valorile morale agonizează sub crusta groasă, violentă, a vendetelor de etichetă. Adolescența care se pîrguie aici (ca nucleu al tragediei), e o adolescență lividă, frenetică tocmai pentru că nu are nici un context favorabil de evoluție: între răsfăt și dictat, Romeo și Julieta sunt, mai presus de orice, martorii involuntari și întru-cîtva pasivi ai unui desfîu sexual și ai unei revărsări de agresivitate gimnastică, ieșite toate din minți. Conceput în linii ample și sigure, cu un décor minimal dominat de pînze pictate (Bartha József), care reproduc grotesc fresce cu nimfe și satiri, în notă manieristă, cu costume dincolo de timp – cu aer de ani patruzeci- spectacolul e alert și foarte bine jucat. Și în acest caz, o greutate aparte îi revine mișcării scenice, de o plasticitate excepțională (Liviu Matei), care rezolvă ritmic cîteva dintre momentele cheie ale viziunii regizorale: de la metafora de deschidere la superba scenă a duelurilor Tibald-Mercutio și Tibald-Romeo. Cîteva actori absolut remarcabili: Péter Hilda, o Julietă deloc conformă cu regula, tunsă scurt și mai degrabă voluntar-sîngace, de un rafinament copleșitor; Nagy Alfréd, un Romeo neliniștit și luat de valul pasiunii nesăbuite; Pálffy Tibor (un Mercutio mai copt, bufonând cu înțelepciune; și mai ales Váta Lorand în Tibald, compunînd din ingraturul rol un personaj extrem de vizibil, prin plastica trupului și prin mimica de o mobilitate seducătoare.

Am totuși două obiecții. Cea dintîi referitoare la calitatea – nu atît de design cît de selecție a materialelor și de execuție- a costumelor (Dobre-Kótay Judit). E o remarcă generală, fiindcă ea se aplică nu doar acestui spectacol ci și celui clujean cu *Arta Comediei* de Goldoni, dar și altora mai vechi ale cunoscutei scenografe: fie văzut pe scena italiană, fie văzut de aproape, în regim de studio, costumul, în ansamblul său, are mereu ceva prăfos, neterminat, de obiect vestimentar refolosit din magazie așa cum e, pînă și atunci cînd încearcă să ofere o sugestie – tipologică sau arhetipală-personajului. Prin acumulare, chiar dacă sărăcia e voită și nu datorată restricțiilor de buget, spectacolele ajung să semene între ele printr-un soi de neglijență care e neartistică. (Vittorio Holtier spunea că pe scenă sărăcia trebuie cu grijă elaborată, altminteri dă amatoristic).

A doua obiecție se referă la muzica de scenă, parte life parte înregistrată, dar pe aproape întreaga durată a spectacolului coerentă, în tonuri de jazz ușor simfonizat:

spre a se sparge la final într-o înregistrare disco hit, cu “efect” la spectatorul leneș, dar discomfortantă pentru cel care (îmi asum judecata) tocmai și-ar degusta catharsisul datorat unității de stil și semnificație.

Clujul vă poate oferi o experiență foarte plăcută printr-un spectacol atent gândit și farte inteligent construit după piesa lui Goldoni, mai rar reprezentată, *Arta Comediei* (*Komédiaszínház*, tradusă literal în afiș *Comedia teatrului*). Montarea îi aparține tînărului regizor maghar Rusznyák Gábor, care actualizează cu acuitate, umor și inteligență valorile perene ale teatrului despre condiția teatrului, din textul de bază. Simplificat în raport cu acesta, centrîndu-se pe actor și pe dramatismul psihologic – împănăt adesea cu sarcasm și emfaze- al eroilor, spectacolul e foarte ofertant pentru jocul actoricesc, unde se detașează cu naturalețe Bogdán Zsolt (Lelio).

Prezentat și în festivalul național, *Flacăra albă, flacăra neagră*, o prelucrare foarte personală aparținînd regizorului israelian David Zinder după clasicul poem dramatic *Dybbuk* al lui Anski, e o adevărată bijuterie de teatralitate condensată, de cea mai bună calitate, în linia postexpresionismului polonez șaptezecist. Construit pe scenă, cu publicul așezat pe două laturi față în față, decorul e fomat dintr-o schelărie metalică care te înconjoară pe toate părțile, ca zidurile unor locuințe, lăsînd zona centrală aproape goală, pentru situațiile de interior ori de oraș. Rece și aparent modest, decorul lui Mireiam Guretzky are valențe absolut excepționale, e luminat cu un rafinament deosebit și pune în valoare concepția regizorală în care intensitatea dramatică a tragicei povești e asumată mai ales la nivelul mișcării scenice, individuale și de grup. O anume combustie interioară pare să consume energiile întregii comunități, nu numai ale eroilor centrali: iar armonia de stil a interpretării acestui spectacol este exemplară, fiecare actor ofertîndu-se generos și cu dedicație, indiferent de imensiunea discursului verbal sau a greutății simbolice cu care îi este încărcat personajul. Nici nu voi povesti acțiunea, nici nu voi selecta dintre cei mai buni actori, în speranța că îi veți descoperi dumneavoastră înșivă. Voi zice doar atît: Kézdi Imola oferă în rolul Leei o compoziție fără cusur, de o transparență și de o forță interpretativă de zile mari.

Întregul spectacol este, cred, una dintre împlinirile majore ale anului trecut, asupra căruia –spectatori de fiecare zi sau critici- ar merita să ne aplecăm cu încîntare și fior. Nu-l pierdeți...

2003

Independent,... la Cluj ? Imposibil !

Ca să spui că ai o companie privată înseamnă să recunoști că ai un capital. Ce puțin în principiu. Sau să găsești pe cineva care să pună la bătaie un anume capital. Ce fel de capital ? Bani, domnule, bani. Minimal, dar bani. Fiindcă, vezi bine, cu tone de sudoare (de sînge) și cu ceva noroc, cu un minim capital poți construi un proiect, două, poți arăta și altora ce vrei, și mai poți primi oarece sponsorizări; fiindcă despre proiecte subvenționate, mai ales în afara Capitalei, cu greu am putea vorbi serios pe scena românească, unde teatrele de repertoriu ale statului înghit totul și în același timp mor de foame. Ce capital poate avea un regizor tînăr, cîtiva prieteni actori abia ieșiți de pe băncile școlii și vreo trei-patru teatrologi încă studenți ? Să fim lucizi, și tînăr, și

fără avere, și independent, la Cluj ? Nu se poate...(Că mai sunt oarece întâmplări, ba un teatru café cu un decupaj de monoloage, ba o mare reprezentație cu o piesă a arhiepiscopului-dramaturg; sigur, dar chiar să faci un teatru...)

Probabil de-aia și-au luat numele ăsta: **Teatrul Imposibil**. Fiindcă dacă e să te ții de regulă, e chiar imposibil. Explicația ar fi că elementul primar al capitalului, vorba marxistului (ptiu, drace!) e omul: în cazul de față “capitalul energetic” al unui grup foarte hotărât să impună în cetatea universitară un concept. A propoz, v-ați gândit vreodată că astăzi, în Cluj, unica industrie care merge ca pe roate –ține orașul în picioare, dublează nouă luni pe an populația și produce prețurile la case cele mai piperate din țară – e salba de universități ? Iată un teren propice pentru noul concept, simultan unul de comunicare teatrală, estetic și managerial.

Teatrul imposibil a ieșit din capul mai multora, dar motorul esențial este m. cris nedeea, regizor care de cîțiva ani face teatru underground, în tot felul de spații, ba a mai montat și două spectacole la Național. m. cris nedeea vrea teatru cu texte noi, cât mai dinamic articulate la respirația omului contemporan prins în marea mutație comunicațională. Indiferent dacă textele sunt românești sau străine. Astfel încît inaugurarea acestui *work in progress* care e **Teatrul Imposibil** (și care în curînd își va exploata reprezentațiile într-una dintre cele două săli ale fostului cinematograf din cartierul Mărăști), s-a făcut nu cu unul ci cu trei spectacole; și nu pur și simplu, ci în două zile maraton cuprinzînd și alte întâmplări legate de teatru.

De exemplu: lansarea unui CD cu o selecție de texte din dramaturgia romînească mai mult sau mai puțin “furioasă” a zilei: *Pentru o 9 dramaturgie*. Fiindcă nouă sunt și autorii, începînd cu patrimonializatul Matei Vișniec (*Paparazzi* sau *Cronica unui răsărit de soare avortat*) și sfîrșind cu piesa de debut a lui Emanuel Ciocu (*Între cinci și șapte*). Între cei doi, apar pe CD (poate or apărea și în volum, dar pînă una alta aveți aici toate adresele de email și puteți intra în comunicare directă cu autorii): Radu Macrinici (*Ping Body*, reprezentat acum trei ani la Tîrgu Mureș în montarea lui Cristian Theodor Popescu, dar netipărit ulterior, nici reluat de vreo altă companie); Saviana Stănescu (*Miss Dracula* sau *Vize pentru iepure*: zice lumea că s-a jurat că asta e ultima ei piesă, dar sperăm, în grup, să-i treacă); Ștefan Caraman (*Talk-show*; la momentul alcătuirii culegerii cine ar fi sperat ca în sfârșit se joacă piese labeld Caraman, una în București, alta la Piatra Neamț, alta la Brăila: așa să-i ajute Dumnezeu). Ca și Dumitru Crudu (*Un vals de adio ca în Bertolluci*); insurgenta underground, cu folos și cu metodă, Alina Nelega (*Euri*); regizorul dramaturg Cristian Juncu (*Ultima reprezentație*); și Ștefan Peca (*Ziua futută a lui Niels*, un text mult pomenit în ultimul festival național, de către noul val de regizori: sic! pînă veți citi dumneavoastră articolul meu eu o voi fi citit nu numai pe ea, ci și pe celelalte vreo patru din nouă pe care nu le cunosc încă).

În plus, un colocviu intitulat , cum altfel ?, “*Teatrului independent în România, strategii de existență*”, foarte animat cu toate că în cerc mai restrîns decît și-ar fi dorit făcătorii de imposibil. Cred că secretul ar fi fost să-l programeze după unul din spectacole, cu publicul pe loc, dar ideea îmi vine exact în clipa în care o pun pe hîrtie...

Producțiile ? Fiindcă, vezi bine, marfa contează...**Teatrul imposibil** s-a deschis cu trei spectacole în regia lui m. cris Nedeea (fiecare avînd ca suport și textul integral, în loc de caiet program). Cea dintîi, emblematică pentru atitudine dar și pentru programul noii companii, este reprezentarea unei traduceri. Pe autor îl cheamă Martin Čičvák iar piesa se numește *Frankie e O.K, Peggy e și ea bine* și e tradusă, surpriză !, de Mircea Ivănescu. O istorioară construită Din scene scurte, a căror

cronologie e răsturnată de câteva ori, cam pe modelul punguțelor împletite a lui Tarantino din *Pulp Fiction*; cu mici traficanți de droguri și prostituate extazyate care se împușcă unii pe alții, în joacă dar “definitiv”, căutându-și o identitate spectaculară: identitate pe care alunecă, de altfel, sistematic, ca pe o coajă de banană. Voit avotîndu-și orice climax, textul e un joc rafinat de discursuri pe muchia dintre colocvialul semiargotic și absurd; dar nu în sensul șaizecist, ci un absurd depozat de metaforă, unul atitudinal și succulent, din viața străzii de aici și de aiurea, în care poezia rememorării se naște cu naivitate tocmai din asumarea, fără nici un tremur moral, a sordidului natural, ca fatalitate. (Scuzată fie-mi comparația, la noi Mazilu făcea ceva oarecum asemănător, desigur în datele referențiale ale începutului de deceniu șapte).

m.cris nedeea reordonează în bună măsură textul, renunțînd la unele personaje episodice, condensînd anumite scene, remixînd monoloagele lui Frakie. Și îl montează minimalist, cu două panouri îmbinate, simulînd un zid cu graffiti, în a cărui deschidere sunt încastrate anumite episoade “reale” sau imaginate. Jocul “memoriei” fluctuant-nostalgice a lui Frankie (Adrian Cucu) ține loc de liant narativ: dar accentul care dă, în cele din urmă, direcție întregii montări cade pe funcția de “înscenare” a fiecărei amintiri. Frankie e, mai degrabă, un spectator al propriilor plonjeuri zigzagate în trecut, chiar și atunci cînd e participant direct. Ceilalți sunt obiecte ale (scuzați) “exercițiilor sale de admirație”. Destinele sunt centrate, fără să băgăm de seamă, pe intensitatea cu care fiecare dintre ei își “asumă” un personaj care să-l scoată din anonimitatea în care, de altfel, recunoaște că se simt... foarte bine.

Frakie e O.K., Peggy e și ea bine devine astfel, simultan cu povestea absurdă dar în totul verosimilă, care-și înghite fără milă și fără clipire tragismul, o crudă, absolut amuzantă și absolut serioasă în sarcasmul ei meditație despre teatru. Fiindcă, atît la nivelul discursului verbal cît și, mai ales, la nivelul celui regizoral, “terapia de rol” a personajelor e mortală. Plasînd drept în mijloc o conversație dintre Frankie și Peggy despre “un tînăr: care unchi-su l-a omotît pe taică-su și s-a-nsurat cu mă-sa” și despre “niște surori...care voiau să se ducă la Moscova”, scenariul regizoral al lui nedeea, susținut și de stilul și dinamica interpretativă a echipei, pune în lumină exact valoarea de manifest antiteatralizant a propunerii dramaturgului.

Intră în joc, extrem de vizibil, alături de Adrian Cucu (într-un șotron imposibil de descompus între ingenuitate, brutalitate, duișii insipide și încăpățînări demonstrative), doi tineri actori excepționali, într-un cuplu perfect rodat dar și cu personalități fin individualizate: Cătălin Herlo (*Scribo*) și Sebastian Marina (*Nigro*). De altminteri, “*pour le connaisseurs*”, dar fără nici o emfază, cuplul trimite atît în text cît și în montare la Vladimir și Estragon, retopiți întru reciclare. Nu e singurul intertext, dar nu vi le spun pe toate, că vă stric surpriza. La fel de vizibile două actrițe în compoziții cuceritoare: Angelica Nicoară (*Peggy*, amestecînd pragmatismul obosit al “profesionistei” cu teorie, cu frica frenetică de sevraj, ori cu placiditatea semidecerebrată); și Ramona Dumitrean (*Lisa*, minusculă posesiune erotică a celor doi traficanți nedespărțiți, visînd activ-mortal la profesionismul “artei dramatice”; o lucrare de dantelărie a plasticii corporale și mimicii). O prețioasă idee de regie: enigmaticul (în text) Ed, traficanțul patron de laborator, prieten admirat și subiect de teamă, stăpîn al tuturor personajelor susamintite, e la nedeea un blond copil de vreo zece ani, Cătălin Bocîrlea. Aparițiile sale, două la număr, au un efect comic enorm, iar sugestia conținută, de nucleu al acestui univers infantilizant e de o profundă seriozitate.

Al doilea spectacol ofertat este un one-woman-show: *Noir Desir*, scris de Diana Chioreanu, student teatrolog și membru al echipei tehnico-manageriale. El e

interpretat, cu șocantă expresivitate și pătimășă asumare, de Ramona Dumitrean, absolventă cu doi ani în urmă a secției de actorie și beneficiară a unei burse “de lucru” în Franța, unde a jucat intens, mai ales la Grenoble. Exercițiu de compoziție și stil comandat de același m. cris nedeea, *Noir Desir* este –pe scheletul unei povești despre traficul de carne vie (dacă asta nu e o temă la zi, ce temă e la zi?)- o meditație brutală, visceral poetică și, în fond, iritant revelatorie asupra mecanismelor interioare care produc și susțin comerțul sexual. Dar și, veți vedea, un recurs aproape disperat la conceptul de libertate. Spectacolul pune în valoare remarcabilele calități ale Ramonei Dumitrean, o actriță de forță dar și de finețe, care știe să-și utilizeze cu foarte precisă gradație și eleganță vocea, gestul și corpul. Sigur se va mai scrie adesea despre ea.

În fine, cel de-al treilea spectacol este *Pîine, orbi și saxofoane*, un text adaptat și regizat de m. cris nedeea plecînd de la *Buzunarul cu pîine* al lui Matei Vișniec, cu inserturi din *Oamenii și șoareci* a lui John Steinbeck. De fapt, spectacolul se reia acum, după ce mai avusese cîteva reprezentații la Casa Tranzit, cu aproape un an în urmă. Nu sunt un fan al acestei piese (un Vișniec în faza Becket, foarte preocupat să-l tot aștepte pe nepotul lui Godot). Dar spectacolul are două mari calități: îi solicită și îi valorifică în forță pe Adrian Cucu și Sebastian Marina, ambii foarte buni și foarte disponibili pentru partituri complexe și dificile, ambii capabili să dezvolte (Cucu a avut mai multe prilejuri și la Național) relații de parteneriat scenic dintre cele mai afurisit de complexe. Ceea ce nu-i puțin lucru, să recunoaștem. În al doilea rînd, spectacolul este și un experiment în raport cu muzica, life (compusă, interpretată și...jucată de grupul clujean KUMM, cu care de altfel nedeea are o mai veche afinitate teatrală, manifestată și prin alte mai vechi colaborări). Muzica devine, prin cei patru instrumentiști, și décor, și personaj – individual-colectiv -, și dimensiune temporală. Lasă că e și excelentă...

Că veni vorba, toată muzica e de fină calitate: cea de la *Frakie...* e compusă special de Kovacs Andras, cea de la *Noir Desir* e una de ilustrație (muzică/poezie franțuzească), foarte subtilă și deloc pe cărări bătute...Cum ar fi putut fi altfel, în lăuntru unui asemenea concept de teatralitate...?

Chiar dacă nu se obișnuiește, sau tocmai pentru că nu se obișnuiește, voi preciza că în spatele scenei, alături de regizor, au pus cărămizi esențiale la întemeierea **Imposibilului** Rareș Crăiuț, Cristina Rațiu și Diana Chioreanu. Tuturor celor numiți aici li se cuvine întregul respect și urarea de (oare cum s-i zicem?):

“Teatru de piatră” ?!

2003

Simultan, la Cluj

La doar o zi diferență, Naționalul clujean lansează două premiere: Un Goldoni foarte frecventat, *Slugă la doi stăpîni*, în regia Monei Chirilă, la sala mare, și *Trainspotting* al lui Irving Welsh (un manifest al noii școli scoțiene de film și teatru, vîrf de lance în referințele filmografice al deceniului trecut) în regia lui Sorin Misirianțu, la Euphorion. Două tipuri de scriitură net diferite, două abordări de

stilistică spectaculară aproape opuse, doi regizori care par a se adresa, la rândul lor, unor paliere de public clar separate pe criterii de generație, dar nu numai.

Ceea ce-i propun cititorului nu e de fapt o cronică de întâmpinare în tandem: ci, mai degrabă, o serie de meditații plecând de la accidentală simultaneitate a celor două premiere, care dau seamă în felul lor atât asupra unor chestiuni mai generale de politică repertorială (reprezentative nu numai pentru Cluj, probabil lucrurile se petrec asemănător oriunde în instituțiile teatrale tradiționale), ca și de la tipurile de estetică ce coabitează pe scenele noastre.

Teza: Postmodernitatea estetizantă vs. Subiectul care frige

E logic să te întrebi, când două spectacole vin la public aproape împreună, care e criteriul de unitate care a determinat alegerea temelor, subiectelor, în fine, titlurilor ca atare. În teatrul românesc actual, cu excepția câtorva companii private și a unor teatre, foarte puține, în care se încearcă implementarea unor programe pe termen mediu și lung, opțiunea repertorială stă, știm bine, în mîna regizorilor – fie ei angajați, fie ei colaboratori. În cazul dat lucrurile sunt, probabil, identice. Răspunsul meu, intuitiv, firește, e că opțiunea pentru *Slugă la doi stăpîni*, ca și cea pentru *Trainspotting* sunt, într-un anume fel, echivalente: ele semnalează apelul la un orizont cultural deja consuit, la nivelul fiecăruia dintre publicurile avute ca țintă: *Slugă...* e un text clasic, ... unul *sigur* în raport cu cei care frecventează teatrul ca să fie la curent cu ce isprăvi de modernizare și postmodernizare a mai făcut regizorul pe un subiect fix (fiindcă tema de regie, ca demers de focalizare a semnificațiilor, de la revoluția teatralizării încoace, e și tema spectacolului ca atare); *Trainspotting* e, fără nici o exagerare, un soi de “clasic” al noului “val furios” în cinema. Iar filmul, știm bine, e totuși mult mai frecventat decît teatrul. Ca atare, includerea lui repertorială provoacă publicul de pînă în treizeci de ani (și vagi urme din cei care merg la film și după această vîrstă), să-și confrunte lectura primară cu una nouă, în limba comunității; curpînsă fiind aici și compararea interpretării regizorale și actoricești autohtone cu “originalul” deja asimilat.

Dincolo de acest punct, al unității de opțiune bazată pe reducerea majoră a riscului “dramaturgic”, încep diferențele. Fiindcă ele sunt vizibile imediat ce ai pus de-o parte punctul comun. Opoziția involuntară care se operează între ceea ce vedem pe scena mare și ceea ce vedem la studio nu cred că vine din punerea față în față a unui demers clasicizant, ori măcar tradițional, dedicat publicului preferențial matur, cu un demers experimental (așa cum, prin convenție, de la Rebreanu încoace, se tot afirmă cu privire la spectacolele de studio. Se afirmă spun, nu se și întâmplă în mod consecvent. În România, spectacolul de studio e, de cele mai multe ori, un spectacol cu mai puțini actori și-atît; ori cu regizor încă insuficient cunoscut și-atît. Ori combinația celor două).

În fond, ceea ce intră aici în opoziție este tradiția semicentenară de rescriere – în coordonate sintetic popstmoderne în cazul de față– a unui text clasic, pe baza unei teme “grefate” de regie, cu o tentativă de punere în scenă, cu mijloace mai mult sau mai puțin directe, a unui subiect de actualitate, printr-un text de actualitate.

Însumînd: așa cum adesea se petrece în momentul de față pe mai toate scenele serioase ale țării (și asta e o observație, nu o judecată de valoare) sunt confruntate voit, aici, două tendințe estetic-atitudinale care coexistă mai mult sau mai puțin pașnic (aș zice chiar excesiv de pașnic) în teatrul românesc de după 2000: coada de cometă a modernității teatralizante, acum manifestă ca *postmodernitate estetizantă*, și *etosul subiectului fierbinte*, care trage după el forme teatrale și stilistici – deloc lipsite de

prospețime, ori de dificultate tehnică- mai puțin sau deloc interesate de metatextualitate teatrală. Sau, mai pe românește spus: estetica lui “*Ăsta este TEATRUL*” se confruntă, vrînd nevrînd, cu etica-estetică a lui “*iată o problemă*”.

Antiteza: “Am mai văzut asta!” vs. “Mă doare-n cot de drogații tăi!”

Așa cum există ele ca teatre de repertoriu, scenelor noastre tradiționale le-ar fi destul de greu să-și asume, cel puțin deocamdată, privilegierea uneia sau alteia dintre aceste două direcții, cîtă vreme finanțările vin majoritar de la buget iar construcțiile de programe pe termen mediu și lung nu par a-și fi croit, după atîta grămadă de vreme, vad clar. Să luăm, deci, în considerație riscurile fiecăreia.

Artiștilor care se revendică preferențial de la estetica teatralizării (fie ea în drapajul -cu temă dominantă- al modernității, fie ea în faldurile intelectuale ale postmodernității, glosînd comentarii și colînd intertextual) e dat să se confrunte în mod net, în zilele noastre, cu un risc cu două capete, ca un balaur. Atioștilor, dar și managerilor, care dau tonul aproape hegemonic în peisaj. Balaurul e format din incapacitatea publicurilor de a mai reconstrui fluxul de semnificații intenționat de autorul spectacolului, la un cap; și de alta tehnica gata asumată a acelorași publicuri de a recunoaște, cu ritm din ce în ce mai rapid, segmentele de discurs regizoral care s-au independentizat, la celălalt cap. Mai simplu spus, de a recunoaște clișeele de atmosferă, ca și pe cele “de autor”. Publicurile nu mai au, astfel, răbdare să se interogheze asupra *lucrului care e de înțeles acolo*. Ele “recunosc” și se bucură (fiindcă, ne place, nu ne place, legea efortului minim e una care funcționează natural în psihicul individual, ca și în cel colectiv). Dar și reciprocă: “recunosc” și se enervează (fiindcă, de asemenea, legea compensatorie a provocării emoției-cogniției, rămîne o constantă naturală pentru orice fel de public).

În termeni de spectator teatral: în pofida faptului că la premieră se aplaudă frenetic (fiindcă acolo au venit, de regulă, cei dispuși să-și asume jocul sado-maso al recunoașterii fericite, cei bucuroși să-și confirme condiția de spectator “de club”), riscul major la postmodernității estetizante este acela ca, de la al doilea spectacol mai departe, reacția cea mai frecventă să fie de tipul “*ah, da, am mai văzut asta!*” Sau, mai rău : “*Iar mă bateți la cap cu teatrul vostru ? N-ați mai găsit și alceva să-mi spuneți ?*”

De cealaltă parte, vezi bine, bălălia nu e nici ea lipsită de riscuri. Dintre care cel mai evident este dat de inadecvarea unuia sau altuia dintre eșantioanele de public la subiectul însuși. În lumea noastră, care suferă de o maladivă suprapunere de vîrste psihologice înlăuntrul uneia și aceleiași generații (boală de societate ținută pe loc artificial, mai bine de două decenii, prin sisteme educaționale și mediatice fără nici un orizont de devenire natural), o bună parte dintre spectatori se vor simți agresați de “dușul de real” al noii eto/estetici. “*Mă doare-n cot de drogații/homosexualii/marginalii voștri!*”, poate replica, pe bună dreptate, spectatorul dispus doar să-și confirme așteptările “intelectuale”.

Nu cred că există teatru fără risc. De fapt, sunt sigură că nu există expresie artistică, de la marea poezie la spotul publicitar, fără risc. Zero risc înseamnă zero creativitate. Și deci zero efect. Între cele două riscuri, - asumîndu-mi pîrtinirea- eu l-aș alege pe cel de-al doilea. Asta nu înseamnă că aș refuza, din principiu, marile construcții teatralizante. Nu. Doar că, ...așa cum am mai spus și în alte părți, am cam obosit să tot aud/văd discursuri despre “ce este TEATRUL”. Vreau să mai văd și teatru. Admit că teatrul e nu doar un mijloc, ci și o “condiție existențială a lumii de

oameni”. O.K. Și,...mai departe, după ce am căzut cu toții de acord asupra acestei evidențe, ce se întâmplă?

Sinteza: Drama de a avea doi stăpîni și blestemul de a prinde trenul

Cît despre spectacolele noastre...Ele sunt, amîndouă în felul lor propriu, frumoase. S-o luăm în ordinea corectă, de la profesor la fost-student.

Slugă la doi stăpîni e un spectacol amplu, construit pe tema ireconciliabilei dialectici dintre *commedia dell'arte* și teatru burghez. Două coperti prolog, două coperti de final, două lumi scenice care, vor nu vor, sunt silite să se oglindească și să bruscheze chiar trecerea prin oglindă. Qui pro quo-ul clasic al îndrăgostiților despărțiți, care se cred unul pe altul pierduți pentru vecie cu toate că locuiesc în același han, e dublat aici de eseul regizoral asupra “carnavalului venețian”, în care lumea personajelor arhetipale din teatrului “codificat” vine să comenteze conflictele vag psihologizante ale noului “realism”. Măști, bufonerii, leitmotiv de umbre (lung, prelung, repetat obsedant, ca și muzica argotică italiană, mereu aceeași, exasperantă cu intenție), și, inevitabil, teatru în teatru.

Echipa de actori (dintre cei mai experimentați) care întrupează grupul de comedienți-comentatori e bine rodată și generos disciplinată, avîndu-l în centru pe Ovidiu Crișan, într-o performanță dintre cele mai dificile: pentru că Trufaldino al său are sarcina de punte între cele două discursuri. Burlesc și asumîndu-și totodată, cu excepțională expresivitate, condiția tragică impusă de demersul regizoral, Ovidiu Crișan demonstrează – a cîta oară în ultimele stagiuni?- că nimic din ce-i e dat să ducă nu îi e străin, nici imposibil de dus.

De cealaltă parte, la nivelul “lumii poveștii”, actorii optează (ori sînt îndemnați s-o facă) pe tușe nete, la marginea grotescului. Maturii sunt desenați ca mafioții (Anton Tauf chiar “citează” fățiș o postură de Marlon Brando), cuplul tinerilor “stăpîni” e îmbrăcat, după cum comenta un elev la ieșire, “ca-n Matrix”, ș.a.m.d. Zona aceasta, a conflictului propriu-zis, pare oarecum mai grăbită în finisaje la nivelul prestației actoricești, dar și mai subțire în motivații la nivelul propunerilor regizorale. E și motivul pentru care finalul “dramatic-eseist”, colat de regizoare, pare a interveni oarecum artificial, dinafara contextului narativ, deconcertant de liric aș zice...

În fine, ca să nu mă dezic de postura sintetică a acestei părți, trebuie să spun că tema “involuției *commediei dell'arte* în teatru realist-burghez” e o temă șaptezecistă, dusă la perfecțiune de cristal de către Strehler în Europa, de către Vlad Mugur în Europa și ulterior, într-un târziu, la noi (vezi *Mincinosul* la Odeon, *Doi frați gemeni venețieni* la maghiarul clujean, *Slugă la doi stăpîni* la Craiova...) Mona Chirilă însăși a produs un spectacol superb, din care aici adesea se pot regăsi fragmente vizuale și active (paradele de umbre pe Ponte Vecchio, papușa mecanică a lui Felinni și altele), acum cîțiva ani, la Tîrgu Mureș. Țasta e riscul lui...cum spuneam mai sus ...

Trainspotting e compus în sala studio îmbrăcată într-un alb proaspăt, și are ca adjuvant de metodă pentru lectura regizorală un ansamblu de monitoare TV, pe care se succed, în diverse momente cheie, fragmente de montaj video. În bună măsură montajul video e bine făcut, avînd rolul de a induce în spectator un soi de plonjeu al eroilor tineri în sinele dezechilibrat de drog. Partea cea mai reușită, probabil, a acestui montaj e cea de climax, din momentul ulterior uciderii involuntare a pruncului.

Structura de scenariu operată de Sorin Misirianțu avantajează firul narativ propriu-zis, în defavoarea discursului poetic care deschide și închide scenariul filmului. Probabil că această amputare se bazează pe un soi de intoleranță –presupusă

– a spectatorului june față de discursul liric pe scenă. Nu știu dacă e tocmai așa. Fiindcă, în pofida faptului ca spectacolul se desfășoară alert, are tensiune și creștere, are brutalitatea necesară ca să impresioneze, ceva substanțial s-a pierdut în raport cu originalul: tema de adâncime, a salvării prin sacrificarea celorlalți, a blestemului de a nu fi pierdut ultimul tren, a dispărut. Versiunea regizorală se focusează exclusiv pe fenomenul (sau pe psihopatologia, dacă vreți) dependenței de drog.

Partiturile actricești sunt asumate cu fervoare și talent, așa zice chiar cu entuziasm vădit, de o echipă de actori încă tineri. Ion Isaiu, în nesperat popas între două avioane dus-întors cu Noua Zeelandă, compune cu minuție și forță totodată rolul central; secondat de gașca de parteneri: Carmen Culcer, Dan Chiorean, Ruslan Bârlea (rafinat diferențiați în tipologii și destine puternice, parcă grafiat în vârful penitei, fiecare cu micromomente de recital, perfect topite în ansamblu). În tușe colorate abundent, dar nu țipător, vin să concureze la reușita de omogenitate a interpretării Petre Băcioiu, Vasilica Stamatin, Virgil Muller, Alexandra Georgia Siedel, Adriana Băilescu.

Trăgînd voit cu urechea la reacțiile publicului, am descoperit suporteri înfocați, dar și dezamăgiri virulente de tipul: “*Băi, nici nu se compară cu filmul!*” Ce se petrece în asemenea cazuri e un soi de “pierdere colaterală”, provocată tocmai de celebritatea primei lecturi. Publicul care revizitează exclusiv din rațiuni comparatiste poate să treacă pe lângă...subiectul fierbinte, căutîndu-l cu naivitate pe Ewan McGregor la subsolul Euphorionului. Dar, ca să nu rămînem la diagnosticul cald, așa zice că, de fapt, ceea ce contează în primul rînd e bulucul de la intrare. Și cantitativ, dar și calitativ, publicul viu acolo e. Aș pune chiar pariu că o să se joace ceva vreme cu casa închisă.

2003

E vital să îți găsești un spațiu

Lebensraum, sau *Spațiu vital* de Israel Horovitz e un text agitatoric, cu o structură cinematografică și o substanță polemică ce amintește fățiș de postexpresionismul politic german din anii 30, dar și de teatrul de acțiune (romanul, poezia, filmul acționist) din aceeași Germanie la sfîrșitul anilor 60. Are teză, are viteză și demaraj, are o concizie surprinzătoare bazată pe tipologii nete și pe răsturnări coincidente, are un umor profund, deloc grosier, ci demantelînd satiric clișeele fanteziilor noastre colective, de la obsesia holocaustului la corectitudinea politică devenită nouă utopie. Acum zece ani cred că ne-ar fi iritat, suspectîndu-i undeva, dedesupt, propaganda, și avînd încă tegumentul sensibil la orice soi de supraîncălzire ideologică. Acum ne obligă să ne explicăm reacțiile de adeziune caldă ale celor tineri și nu numai ale lor, și să ne punem sincere și adînci întrebări asupra succesului unor asemenea texte în înscenări proaspete, cum e cea a Alexandrei Badea.

Iată de ce am ales acest spectacol, dintr-un lung șir de oferte festivaliere foarte amestecate, în care noaptea părea, cu mici excepții, mai trepidantă decît seara, chiar dacă spectacolul de la ora zece, din vreunul dintre cluburi sau teatre, nu dura mai mult de cincizeci de minute. L-am ales nu doar pentru că el e emblematic pentru o anume disponibilitate “furioasă” (în sensul revenirii la un soi de epistemă și de estetică a “furioșilor” italieni, englezi și germani din anii cincizeci-șaizeci) a noului val de regizori tineri. Ci și pentru că însăși structura re-sărăcită a spectacolului vorbește în

mod sintetic despre contraoferta (nu vreau deloc să folosesc aici termenul ambiguu de alternativă) unei mișcări: trei actori care sunt zeci de personaje, o scenă goală, umplută cu mari cutii cenușii, care vor deveni în bună măsură televizoare în rețea, scenografia aparținând Anei-Iulia Popov. Este, probabil, vorba despre o stare de spirit, “care plutește în aer” cum se zice, ba chiar despre o direcție care s-a coagulat deja în mod net, fiindcă diversele luări de poziție și asocieri în programe comune o confirmă. Asta îi apropie evident pe tinerii regizori de teatru de cei de film; dar tot atât de bine valului i se poate asocia și schimbarea la față a lui Dabija, care a anticipat-o la rîndu-i, prin declarații publice ca și prin spectacole din ce în ce mai antimetaforice.

Spectacolul Alexandrei Badea e, mai nainte de orice, o bucurie proaspătă. Și, trebuie să subliniez, asta nu pentru că mizează pe o originalitate cu degetele în ochi, nici a textului lui Horovitz, nici a montării. Cred că, în frenezia urmăririi lui, nici nu mi-am pus vreo clipă problema originalității, iar acum înțeleg că ea e secundară. Piesa e foarte bine scrisă, îl antrenează pe spectator într-un joc al fantasmaticului “globailizant” de tipul “ce-ar fi dac-ar fi”, și îi face pielea de găină rostogolind clipă de clipă marote de discurs politic, social și mediatic care “se fac trup”. Iar punerea în scenă face parte din acele întreprinderi care se coc la foc mic, în entuziasmul unei echipe care pricepe în adîncime și-și asumă cu bucurie tot ceea ce a priceput, pentru a dăru-i, în fiecare seară, o nouă întâlnire fericită cu publicul care nu va pleca, vă asigur, confuz sau apatic.

E acest agitatorism redivivus “răsuflet”? Mă îndoiesc cu metodă. Fiindcă teatralitatea sa rezidă în asumarea unei simplități declarate, *care pune în lumină problema*, dar și în excepționala prestație a unor actori care nu lucrează cu vorbele ci cu mintea, credința și trupul. Îi cheamă Carmen Florescu, Răzvan Oprea și Adrian Anghel. Sub aparența improvizatorică a stilisticii lor de joc, schimbînd identitățile într-o secundă și conturînd destine (pe cît de amuzante pe atît de tulburătoare) dintr-un vîrf de peniță, Carmen, Andrei și Răzvan țin publicul în pumn cu o precizie matematică. Iar regizoarea îl interactivează nu cu trucuri priandeliene, nu cu iluzii de happening trucat, ci prin intensitatea și iuțeala cu care fantezista poveste despre legea care repatriază în Germania șase milioane de evrei “victimă” îți pune în lucrare neuronul cel leneș, obez de sosul gros al simbolismelor stratificate. Pentru cei care încă se întreabă ce ne facem cu marile și barocele noastre construcții de metaforă teatrală, *Spațiul vital* are un răspuns pe cît de scurt pe atît de percutant: le dăm la televizor. Și ne căutăm un spațiu în care ceea ce doare vorbește inteligent și liber.

2003