

Orice teatru e operă de imaginație. Dar există imaginație care nu vrea să piardă contactul cu realul imediat, care se „ancorează” în el pentru a-l extrage și stabiliza, a-l coagula la nivelul unei idei, și există imaginație care pornește din real pentru a se proiecta, și a-l proiecta, dincolo de el, în oglinzile difuz plutitoare ale norilor, într-o stare eliberată de servituțile „stării civile” — căreia ocalaltă imaginație îi păstrează aparențele.

Teatrul poetic, transgresind lumea aparentă, este de natura trans-parenței acolo unde gravitația nu mai este cea știută, pentru că acea lume trans-mutăată grăvitează în jurul propriei sale libertăți, decise prin postulatul creației. Ar fi, acesta, centrifug, în raport cu „celălalt” teatru,

modări a cristalinului pentru citirea semnelor la lumina nopții. E vorba să nu te grăbești să cuprinzi în înțelesuri neînțelesurile, ci, prin relectură, să te lași cuprins de spovedania cuvintelor, pină ce, pe-ncetul, din frecarea gândului peste imagini, se sleftuiesc lineameentele unui relief, articulate într-o rețea de înțelesuri. Față de clasică modalitate analitică, s-ar săvirși, această clarificare, sub semnul, analogic cel puțin, al metodei psihanalitice.

Descifrarea unui asemenea text, cum ar fi *Scoica de lemn* a lui Fănuș Neagu, la care cu precădere ne referim, mai comportă vertebrarea dramatică — din datele descifrate — a plasmci poetice, ridicarea unui parcurs de imagini la rang de temă călăuzitoare, care să

T R I B U N A  
 R E G I Z O R U L U I

■ DAN NASTA

## Din experiența teatrului poetic

centripet, gelos să-i smulgă bulgărelui de viață resursele secrete, pe care le va descifra, dindu-le preț probator. Teatrul poetic, dimpotrivă, păzindu-și cu gelozie evaziunea sa în „joc”, își va încifra amintirile pămîntene, pentru ca întoarcerea să fie un risc la nesfîrșit aminat. Spunînd acestea ne este clar că procedînd astfel nu se neagă *realul*, ci doar manifestarea sa aparentă, tocmai pentru a forța o altă înțelegere a realului, o sporire și o forare a lui ; pentru a mijloci o revelație a unei ascunse esențe a existenței. Deci, nu reflectare, ci o meta-reflectare.

Datorită acestui cifru, teatrul poetic are un caracter ocult, ascuns în logica trans-reală, meta-reală, a limbajului metaforic, cu funcție *revelatoare*, de astă dată. Citirea și interpretarea unui asemenea text cer o altă pătrundere în substanța dramaturgică decît violența scalpelului rațional, analitic profesional, care poate provoca pierderea singelui poetic și moartea clinică.

Trebuie să te supui textului, să încerci să faci pluta în apele lui, pină vei descoperi cerul în care se reflectă. Tehnica acestei lecturi e cea a răbdătoare aco-

poată organiza, pe un temei ideatic, aleatorismul „jocului” enigmatic la care toate personajele participă. Acest lucru e cu atît mai posibil, în cazul de față, și mai ne-arbitrar, cu cît dramaturgul și-a desfășurat balul replicilor din oracolul unor surprinzătoare intuiții — recuperabile în planul explicitării filosofice.

Este darul funciar al poeziei de a releva depărtatele tărîmuri și noimele lor în oceanul ei străvăzător, oracular.

Lăsînd să se adune sub ochii minții noastre liniile de forță ale acestor fundamentale intuiții, ni s-a conturat, pe încetul, viziunea unei planete cu o *dublă polaritate*, pe axul căreia se rotește sfera ei *existențială*, avariată de repetate tamponări, gravitînd ondulatoriu sub atracția neliniștitoare a unui *mit*.

*Dubla polaritate* este oferită, în datele concret imagistice ale piesei, de către pămîntul Dobrogei, a cărui sevă Fănuș Neagu a trecut-o direct în singele scriiturii. „Pămîntul Dobrogei” este un tărîm cultic, în care viața se săvirșește între mare și stepă, atrasă de magnetul a două valențe, tărîmul acesta este fecundat dinlăuntru de misterul „bisericii din adîncuri”, arhaic depozit și atelier al

credinței care, pe scutul ei, a purtat în-  
săși istoria milenară a neamului.

Se mai sprijină acest tărîm cultic pe  
o prezență, cea a zeului tutelar, ascuns  
printre vii, mincînd strugurii după o teh-  
nică inițiativă: „mîncînd, zeul clipea  
foarte des. Iar de cite ori clipea, se des-  
chidea, în plină zi, încă o zi de poftă și  
de bucurie... Zeul clipea și se făcea o  
multime de zile într-o zi. O sută de zile,  
sau două sute și mai mult“. Acest zeu,  
cu sufletul întors și spre Bachus și spre  
Fan, zămislește în afară frenezia existen-  
tenței, proliferază poftele și bucuriile,  
exaltînd mirajul. Între cumpănire și des-  
cumpănire, ca între zi și noapte, se ro-  
tesc anotimpurile interioare ale omului.

*Sfera existențială* este cea a unor fi-  
ințe cu „viețile sfărîmate“ tinjînd fie-  
care după un liman compensator; cum  
nici unul nu are forța să-și construiască  
un destin, se aruncă de pe trambulina  
visului de-a dreptul în iluzie. Ciorovăie-  
lile pe măruntele interese ale vieții se  
distilează în elixirul Amăgirii. Viața de-  
vine un joc, cînd meschin, cînd, mai  
ales, feeric.

*Mitul* care le răscolește existența și le  
oferă tema fundamentală existențială este  
cel al dragostei, al veșnicei ei întoarceri  
din moarte. Cum dragostea lor este rui-  
nată, încercarea continuă de a-i reface  
integritatea după care sufletele lor înse-  
tează este o necesitate vitală. Vaporul  
care-i poartă pe „morții care-și serbează  
ziua morții din dragoste“ și care străbate  
acțiunea piesei, reîntorcînd mereu la su-  
prafața apei dragostea înecată pentru a  
o cufunda mereu în adînc, a constituit  
pentru noi tema generînd dinamica par-  
cursivă a spectacolului, menită să dea  
unitatea și soliditatea construcției dra-  
matice, *mitul* însumînd atît mecanismul  
*sferei existențiale* cît și cel al *dublei ei*  
*polarități*. Acestea, în ceea ce privește  
concepția organizării dramatice a ideilor  
difuze la nivelul intențiilor și expresiei  
poetice.

Cît privește travaliul concret al înscen-  
nării, la nivelul încarnării actricești și  
spectaculare, ni s-au impus cîteva *metode*  
și *tehnici specifice*.

Replica, în această piesă, fiind de scri-  
tură nedeținută metaforică, lirică, con-  
trar replicii dramatice, directe și nude,  
se ivea riscul unui „bal de replici“, al  
unui foc de artificii verbal, neproductiv  
de-a lungul a trei acte. Pentru a inhăma

această risipă la carul piesei am folosit  
drept metodă de lucru *întoarcerea meta-  
forei la real*. Metafora fiind o exaltare  
imagistică a unui real concret, trebuia re-  
găsit contactul, priza cu realul care și-a  
generat metafora, altfel, zmeul — ne-  
purat de vîntul pe care s-a înălțat în  
văzduh — ar fi luat-o razna. Astfel,  
*metafora este convertită în argument*  
*dramatic*. (Ceea ce confirmă afirmația  
noastră că teatrul poetic nu este areal.)

Se mai punea problema stilului de  
joc. Intrucît numai atitudinea de „joacă“  
a personajelor, trecînd rapid și ușor din-  
tr-un registru în celălalt, de la mizerie  
la feerie, de la grav la derizoriu, putea  
incorpora materia semnificativă a dramei,  
ne-am propus și am propus actorilor un  
*joc funambulesc*, contrastant grațios și  
grotesc, a cărui spontaneitate și fantezie  
să valideze libertatea pe care limbajul  
poetic al piesei și-o ia față de obișnuitul  
limbaj al comportării individului în di-  
mensiunea cotidianului.

De aici mai decurge o dominantă în  
lucrul cu actorii. Odată explicate con-  
cepția asupra spectacolului și punctele de  
sprijin în interpretare, s-a impus, într-o  
măsură foarte largă, apelul la *disponibili-  
tatea* actorului în adaptările la semnifi-  
cațiile descifrate odată cu acțiunea sceni-  
cică, deseori revelate de ea. Fără această  
*disponibilitate*, improvizația și spontanei-  
tatea solidară ei, creativitatea actorului  
ar fi fost jugulate. Niciodată, în expe-  
riența mea regizorală, nu s-au forat stră-  
pungeri spre incorporarea semnificațiilor  
prin hățușul imaginilor ca la aceste repe-  
liții, grație capacității de înțelegere in-  
timă, originală, a cîtorva dintre actori  
(Ștefan Radoff, Florian Pittiș), care au  
tras după ei dîra unor soluții interpre-  
tative în care s-au prins și ceilalți, nu  
mai puțin regizorul.

Deci, *construcția și aleatorismul* (sau  
spontaneitatea) constituie, în echilibrul lor  
contradictoriu, cheia unității unui aseme-  
nea teatru poetic, care nu-și lasă pă-  
trunsă „taina“ la singura lumină a ra-  
*ționalismului profesional*, ci are nevoie  
de orientarea părelnică a *sensibilității*, cu  
virtuți, însă, *divinatorii*.

Teatrul poetic, cu mutațiile lui insolite,  
ne invită să ne reevaluăm mijloacele  
pentru o captură derutantă și exaltantă,  
totodată, a unei tensiuni ideatice care să  
nu denunțe misterul imaginii, ci doar s-o  
facă străvezie.