

Un pahar cu apă curată sau arta reciclării

minus, după meritele lor „în stradă”. Oricum, experimentul directorului nu dă roade, încercarea de a nivela culpa socială provoacă învrăjbierea socială, deci pacienții se vor prinde într-o încăierare devastatoare. Pe de altă parte, însă, Pițu, un revoluționar împușcat într-o fesă, ajunge la concluzia că trebuie să abandoneze lupta, pentru că altfel își va pierde toți dinții din gură și nu va mai putea rosti nici măcar un discurs parlamentar. Nu e clar care este ultimul cuvânt al dramaturgului: vrajbă perpetuă sau blazare? Mai grav mi se pare altceva: fără memoria proaspătă a istoriei din ultimii cinci ani, piesa nu este altceva decât un text ermetic, fără semnificație și fără putere de generalizare. Dacă relația Burlacu–Deseară exprimă un sindrom real și profund al lumii românești postrevoluționare, fiind aplicabilă oricărui tip de societate asemănătoare cu a noastră de după răsturnarea politică din 1989, în schimb restul nu e decât relatere codificată, anecdotă, detaliu istoric specific. (Eșecul terapiei lui Burlacu, spre exemplu, nu e un rezultat obligatoriu. Sau poate că efectele terapiei urmăresc, de fapt, decalcifierea coroanei dentare a pacienților-victimă?) Dacă este însă vorba să ne limităm la istoria românească, atunci trebuie spus că trama dramatică, cu excepția amintită, nu include o înțelegere sintetică, revelatoare a evoluției sociale românești postrevoluționare, ci recurge la o parabolă **ilustrativă** a transformărilor comunitare. Salonul 22, saloanele 13 și 15 (unde sunt cazate victimele „încăierării de la talcioc“), bișnița pe care o fac bolnavii noaptea pe coridoarele spitalului etc., toate acestea trag discursul înspre tipul de receptare propriu teatrului de cabaret: aluziv-ilustrativ-polemice. Ca subspecie, ghicitoarea este încă o modalitate mai elevată decât transcrierea unei realități **ocasionale** și cunoscute în limbaj hieroglific.

Alături de **Spitalul special, Aerisirea și Ghilotina**, drame ale „postrevoluției” românești, **Celula poetului dispărut** este cea mai inspirată lucrare (publicată) a ciclului (Ed. Expansion, colecția Dramaturgia Originală Românească). Dacă în **Aerisirea** identitatea individului (aparținând principal clasei oamenilor de cultură) pare pusă în pericol de exigențele protestului militant, organizat, de după '89, **Celula poetului dispărut** deplânge pierderea „visului eliberării” de până la răsturnarea politică. Disidența ocultă de dinainte oferă o motivație existențială mai profundă decât poate oferi astăzi exercițiul liber al contestării, vrea să spună Iosif Naghiu. Creatorul de literatură este cu atât mai frustrat în societatea liberală cu cât adevărul contestatar devine, înainte chiar, temeiul poeticii sale. Astăzi el nu mai poate scrie, când este liber, tocmai pentru că este liber. Criza de creație a scriitorului Daniel Pană este criza literaturii române de după 1989. Personajul simbolic al lui Iosif Naghiu asistă totodată la schismele sociale și le trăiește în propria familie, nimeni nu mai are pentru ce să-l susțină, e părăsit de soție, a rămas singur. El vizitează celula în care fusese închis pentru pamfletele lui explozive de dinainte cu intenția de a se răgăsi pe sine, de a se refortifica moral: „Și dacă îți spun că am venit să mă caut pe mine însumi, să regăsesc singurul mod de a fi sincer, ca și atunci, cu cei dimprejur, cu lumea în care trăiesc, am trăit, ai să mă crezi?” Concluzia mea, neprofesional, recunosc, adaptată unui principiu moral personal, este aceasta: dacă ieri scriitorul se nutrea din speranța în bine, astăzi **nostalgia** răului îl paralizează. Și întreb: literatura aceasta, din **Celula poetului dispărut** a lui Iosif Naghiu – liber să scrie – ce este, sau ce este mai cu seamă, **studiu** (observație) sau **mărturisire**? Îmi place să cred în prima variantă.

SEBASTIAN-VLAD POPA

În încurcătura de mațe a bretelelor de autostradă care unesc Port de la Villette cu Bobigny, șoferul de taxi îmi predică adevărurile partidului lui, mai ales că accentul meu din Est îl încuraja discursul anticomunist, transformat rapid în explicit dispreț antisemit. Ce trebuia să fac, să cobor sau să-mi continui drumul spre teatru? Mă apăsa tăcerea mea lașă de spectator și, fără îndoială, am văzut **Negușătorul din Veneția** marcat de această călătorie la marginile Parisului în tovărășia unui militant al Frontului Național. Am trăit opera de artă înainte de a fi în contact cu ea. Și acest lucru mi-a afectat privirea și mi-a ascuțit auzul de spectator întârziat... și m-am grăbit să intru în sală, fără să mă opresc în hol, integrând astfel în șocul de pe drum experiența **Negușătorului**, care de altfel la asta mă și invita. Acest spectacol m-a eliberat.

Critica de teatru curentă propune destul de rar povestirea ușor desuetă a modului în care **am fost acolo**... nu în spatele unui ecran sau în fața unor imagini virtuale, ci într-o sală, între trupuri vii. Ipoteză plauzibilă, deoarece mai mult decât oricare altă artă, teatrul, incapabil să lase urme, e determinat de măsura memoriei biografice. Suntem ca Diogene... **omnina mecum porto**. Și seara în care am văzut **Negușătorul** face parte din ceea ce port cu mine.

Teatrul sau arta reciclării. Din canalele de scurgere ale clasicilor, Sellars încearcă să scoată, spune el mulțumit, un pahar cu apă curată. La Cehov, de exemplu, această ofertă capătă înțelesul unei supreme doveză de iubire. Ar fi gestul ultim, esențial și liniștitor, cum e rugăciunea din fiecare zi. Cui îi cereți un pahar cu apă și cine vi-l dă? În seara **Negușătorului** el venea dinspre scenă. Și mă ajută să rezist primejdiilor din afară, ca și tracasărilor din interior. Teatrul își găsea locul la încrucișarea dintre viață și artă. Acolo, desigur, apele sunt tulburi, dar ele se mișcă. Te ia curentul. Aici evreul devine negru. Sellars efectuează admirabila sa reciclare fără să apeleze la cărjele teatrului, machiaj și nas de mucava, ca pe vremuri Sobol, ca să ne facă să resimțim în direct alteritatea rasială. Negrul este evident de la sfârșitul secolului. Sellars respinge exercițiul simplist, caracteristic pentru ceea ce Jean-Michel Deprats numea, nu fără ironie, **scenariul paralel**, pentru a desemna actualizarea forțată... cea care eșuează deoarece și ignoranții știu că paralelele, conform lui Euclid, nu se întâlnesc niciodată. La Sellars, mai apropiat de Lobacevski, dialogul se încheagă și transformarea pare posibilă. Iudaitatea devine negritudine. Astfel pulsuniile rasiale devin mai explicite, ca în scena, deosebit de percutantă, în care deși e optat pentru o tabără, Jessica, fiica neagră a lui Shylock, suportă agresiunea lui Bassanio, când acesta află despre ghinionul prietenului său și despre amenințările pe care i le adrează bancherul negru. În comunitatea tinerilor rebeli, apar reziduurile urii rasiale. Nimeni nu este apărut până la capăt de alteritatea încarnată de trupul său. Chiar și Jessica, deși și-a trădat tatăl... Și, în termeni istorici, nu va fi ea condamnată la deruta ambiguității, deoarece

după înfrângerea lui Shylock se îndepărtează lent de prietenii pe care și i-a ales? Unde se duce ea? Care este locul ei? Prin această nesfârșită traversare singuratică a platoului scenic, Sellars formulează dureroasa constatare a eșecului. Este drama integrării imposibile.

Shylock este un colos negru. E un geniu în afaceri, înspăimântător prin dimensiunile lui. Un uriaș de care te temi... un taur care câștigă la bursă și care nu poate fi răpus decât de mai mulți. Spectacolul reînvie mereu metaforele vieții, aducând permanent în memorie referința la corrido: Shylock îl încarnează pe celălalt, atât prin rasă, cât și prin energie. Și nimeni nu-l poate învinge de unul singur, în orice caz nu acest Antonio de operetă, mustacios și burduhănos, senzual și ambiguu; va fi nevoie de o mașină de război pentru a-l răzbi pe acela care-i depășește pe toți. Dar cel care va fi învins până la urmă este atrăgător și, printr-una din foarte subtilele lui intuiții, Sellars face în așa fel încât, atunci când vine la proces, Portia se înșală și i se adresează intuitiv lui

Sellars folosește contradicția între proximitatea paradoxală a gros-planului de televiziune și distanța față de prezența fizică a ființelor. Astfel, spectatorul dispune simultan de o dublă privire: de aproape și de departe. El explorează chipurile în intimitatea lor cea mai secretă și urmărește traiectoria corpurilor. Prin această întrebuintare a tehnicii video, spectacolul ne conduce în spațiul în care teatrul se împlinește, un spațiu nedeterminat, intermediar, la jumătatea distanței dintre real și imaginar. Spațiul cel mai favorabil unui **teatru de idei**, în care destinul caracterelor implică opțiuni esențiale ale întregii comunități, spațiu care nu poate fi despărțit de exercițiul civic al teatrului.

Acest spectacol atacă ceea ce teatrul francez evită cu strășnicie: impuritatea. Un **Neguțător** impur ca Shakespeare... coabitează nu doar corpurile și imaginile, ci și vocile actuale cu accent yankeu și cântecele negrilor, care se ridică în noapte într-o aură emoțională extremă. **Negro spiritual** salută astfel victoria lui

Bassanio, care rezolvă enigma sipetelor, aici devenite sicrie, subliniind mai puternic miza competiției: moartea. Vor răsuna și mai târziu, la ora înfrângerii lui Shylock. Țâșnesc ca un eveniment sonor, cuvântul devine cântec, pentru a marca astfel, dublu, amploarea evenimentului. Video-ul apropie fața, cântecul - sentimentele. Ele se răspândesc și se dilată într-o clipă a eternității: lumea se oprește și doar o voce vibrează în aerul nopții.

Sellars se dovedește shakespeareian în sensul pe care Brook îl acordă termenului: nu se cantonează într-un singur plan. Astfel, după ce a integrat planurile actualității și a urmărit îndeaproape chipurile, la ora deznodământului imaginea video se retrage. În ultimele douăzeci de minute, lumina e stinsă, monitoarele sunt oarbe, în timp ce personajele se caută, se îmbrățișează și se despart. Mereu pe fondul aceleiași confuzii care îi mai neliniștește pe unii și pe alții: evreul trebuie să

fie mereu ușor de deosebit... La proces, Portia se înșală și acum greșește din nou, dându-i din neatenție inelul disputat lui Antonio, iar el (detaliu important, având în vedere relația lui homosexuală cu Bassanio) îl va prezenta în cele din urmă. Circulația confuză a inelului transmite propriile incertitudini ale lui Bassanio, care până la urmă rămâne sfâșiat între cele două iubiri, masculină și feminină... în timp ce Jessica, chinuită și ea, părăsește scena. Dar pe măsură ce noaptea devine tot mai profundă și nu mai rămân decât ei doi, Bassanio se apropie în tăcere de Portia, tulburată, și îi pune haina lui pe umeri. Aceasta e dragostea, paharul cu apă adus seara...

La plecare n-am mai căutat nici un taxi, nici vreun prieten care să mă însoțească, am coborât în metrou, unde, într-un vagon, zăcea un vagabond însângerat... ca și cum un fluviu agitat, indiferent la ceea ce desparte teatrul și viața, l-ar fi târît cu sine la acel început de iarnă pe spectatorul care continuam să fiu.

GEORGE BANU



Scenă din *Neguțătorul din Veneția de Shakespeare* în regia lui Peter Sellars

Shylock și nu lui Antonio, pe care trebuie să-l salveze. Apoi situația se clarifică și procesul e o execuție publică, o luptă cu Neguțătorul, semn al unei lipse de măsură care trebuie eliminată. Intrăm în societatea standardizată de la care se revendică tinerii.

Cu Shylock dispăre o lume.

Și ecranul video, atât de temut pe scenele franceze, la ce servește? Folosește la explicitarea confuziei noastre, pentru că aici se conjugă extrema proximitate a gros-planurilor cu prezența fizică a protagoniștilor și violența urbană, cea a unei Californii tulburate de ura rasială, cu neutralitatea unui platou gol, străjuit de un imens ecran alb, pagină și graniță în același timp. Camera video cercetează chipurile, în timp ce privirea noastră urmărește siluetele, ea integrează imaginile exterioare, în timp ce noi auzim cuvintele de dinăuntru, devenite și ele oarecum străine prin folosirea microfoanelor. Video-ul și tehnologia ridică teatrul la scara orașului. Sunt echivalentul măștilor și coturnilor atât de necesari actorului grec în fața unei asistențe uriașe.