

acela al lui Mihail Davidoglu, considerat, la un moment dat, ca autorul „epocii dictaturii”. O piesă însă ca *Omul din Ceatal* arată că el ar fi putut fi un autentic talent, pornit însă pe un drum greșit. Aspecte ce trec peste timp sunt descoperite și în creația Luciei Demetrius, iar Paul Everac – sub pana lui Mircea Ghițulescu – este un autor de forță.

Din perioada dictaturii rămân însă, prin opera lor, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Horia Lovinescu, D.R. Popescu. Alături de ei, dispăruți prea curând din viață sau care au renunțat la teatru, sunt Leonida Teodorescu, mort prea repede sau Radu Dumitru, cu o excelentă piesă *A opta zi dis-de-dimineată*, dar retras azi din câmpul creației dramatice.

Talentul de miniaturist și acribia de cercetător l-au făcut pe Mircea Ghițulescu atent și la autorii afirmați după 1990, la Horia Gârbea, Vlad Zografi. Radu Macrinici, Olga Delia Mateescu, Alina Mungiu, Valentin Nicolau, Ion Constantinescu, după cum și la cei din Republica Moldova, Ion Druță, Constantin Cheianu, Angelina Roșca ș.a.m.d.

Un loc important îl ocupă scriitorii din „diaspora”, Matei Vișniec și Gheorghe Astaloș, numit „un Mrozek român”.

Înainte de încheiere, aș dori să subliniez ca un merit real, o incontestabilă valoare a acestei cărți, pledoaria lui Ghițulescu pentru piesa nejuțată și necunoscută publicului prin intermediul scenei, pentru autori interesanți, dar încă nebăgați în seamă de teatre. Printre aceste piese *Legenda funigeilor* de Dimitrie Anghel ocupă un loc de seamă, iar printre dramaturgii insuficient cunoscuți: Laurențiu Faifer, Ștefan Zicher și alții.

*Istoria dramaturgiei române contemporane* de Mircea Ghițulescu poate stârni polemici, contradictorii opinii, dar un lucru este cert, acela că suntem în fața unei lucrări necesare. Nimeni nu se poate lipsi de lectura ei, dacă dorește să cunoscă literatura noastră dramatică. Fiind cea dintâi cu această temă, ea va deveni, obligatoriu și punct de referință pentru următoarele studii.

Le așteptăm.

## *Dificilul drum al Teatrului pentru descoperirea naturii sale*

Un frumos și impresionant eseu, o carte (*Lungul drum al teatrului către sine* de Adriana Marina Popovici, apărută la Editura Anima, București, 2000) scrisă de o actriță devenită pedagog de seamă al teatrului nostru, pregătind cu pasiune pe slujitorii artei căreia i s-a consacrat. Pe calea deschisă de cele mai bune profesoare de actorie din țara noastră, Aristizza Romanescu și Lucia Sturdza Bulandra, cele ce ne-au dat în 1906 și 1912

câte un studiu despre predarea artei dramatice, Adriana Marina Popovici a pornit în hățșul teoriilor de dramă și teatru să găsească cele mai bune și complete definiții. Nu este istoric, dar a devenit fără să vrea, căutând febril în noianul de „poetici” scrise de marii gânditori europeni concepția lor despre arta scenică. Și a găsit, arătându-ne cu claritate că iluștrii bărbați cunoscători ai literelor au fundamentat, începând cu Renașterea și până în veacul al XX-lea, dramaturgia. În secolul – deja trecut – locul lor este luat vijelios de regizorii și oamenii de teatru, Gordon Craig și Antonin Artaud, care au arătat că scena este altceva decât o slujitoare a poetului. Sub influența lui Aristotel și a

pieselor antice, renaștenții au instituit dominația scriitorului, spectacolul fiind pentru ei o artă secundară, o simplă transpunere în semne vizual-auditive a textului. Se recunoaște, cel mult de Hegel în ale sale *Prelegeri de Estetică*, și aportul emoțional al actorului, dar nu mai mult. Renunțând parcă intenționat la lucrările teoretice ale unor mari actori cum au fost Leone di Sommi sau Pier Maria Cecchini, maeștri ai *Commediei dell'Arte*, Adriana Marina Popovici se îndreaptă cu sensibilitatea specifică unui creator către autorii dramatici, către cei legați direct de scenă, Shakespeare, Molière, Cehov. Ea descoperă în operele lor răspunsuri mult mai exacte și mai complete la toate întrebările legate de actori și spectacol.

Shakespeare și concepția sa despre teatru a făcut obiectul unor analize detaliate de-a lungul timpului, dar mărturisesc că nicăieri, la nici un comentator, nu am găsit o pătrundere atât de fină a esenței celor afirmate de marele elisabetan. Consider toate descifrările textelor shakespeariene, din *Hamlet* în primul rând, dar și cele din *Visul unei nopți de vară*, *Henric al V-lea*, *Femeia îndărătnică* și *Furtuna* nu numai contribuția cea mai originală a Adrianei Marina Popovici, cea mai personală și valoroasă, dar și cea care ar trebui să fie un „ghid” pentru orice actor sau oricine e dornic să înțeleagă cu adevărat teatrul și creația interpretului. În analiza simbolisticii shakespeariene, o operă dramatică încărcată de imagini și semne, autoarea cărții se oprește și asupra cifrei trei. Aproape toate piesele, dar mai ales în *Hamlet*, numărul magic a căpătat sensuri aproape mistice. Trei sunt anunțurile actorilor, mai întâi Rosenkrantz, apoi Guildenstern și la urmă Polonius. De fiecare dată prințul

Danemarcei are o altă reacție și o altă replică, subliniind cum să fie primiți și mai ales ce înseamnă ei pentru oameni. Slujitorii scenei sunt singurii alături de care eroul se simte bine, îi urmărește cu plăcere, îi ascultă, discută cu ei deschis. Sunt singurii care nu mint, chiar dacă arta lor este o permanentă metamorfoză.

Teatrul este o pasiune și pentru Cehov. Nu numai în *Pescărușul*, analizat pe larg, ci și în *Livada de vișini*. Raportul viață-teatru, real-imaginar, dar de o altă realitate, este o temă prezentă în creația cehoviană și autoarea cărții își face o datorie de onoare din prezentarea acestei probleme.

Vorbind despre oamenii de teatru și concepția lor nu putea să nu se oprească asupra lui Molière, cu atât mai mult cu cât acesta a fost dramaturg, dar mai întâi interpret, director de teatru, organizator și „regizor”, în sensul modern al cuvântului.

În final, analiza este consacrată veacului XX, îndeosebi celor doi giganti, Gordon Craig și Antonin Artaud, cu pătimașă lor pledoarie pentru un teatru al „Teatrului”, pentru perfecțiunea și puritatea limbajului scenic.

O subtilă înțelegere găsim în raportul atât de discutat și de cele mai multe ori fals înțeles al lui Gordon Craig cu „actorul-marionetă”, arătându-se că este vorba despre o perfectă cunoaștere a specificului creației actoricești, legată organic de om, integrând omul în imaginea artistică. La Antonin Artaud, senzorialitatea este pe prim plan, o senzorialitate copleșitoare, dominatoare, molipsitoare, cu impact direct, violent, mai puternic poate decât „catharsis”-ul antic.

Și astfel *Lungul drum al teatrului către sine* se apropie o dată cu sfârșitul mileniului doi, de final. Scena s-a regăsit

pe ea însăși. Are un limbaj propriu, un creator incontestabil. Actrița Adriana Marina Popovici nu-l ignoră pe dramaturg, ci îl dorește alături de interpret, un ajutor, un sprijin, un aliat, un membru

al aceleiași familii – așa cum au fost Shakespeare, Molière, Cehov...

Acesta este sensul noii cărți, o carte ce merită să fie citită, o lectură incitantă, plăcută, alertă, proaspătă.

**Oana BORȘ**

## *Pietre de temelie pentru „catedrala viitorului”*

Editura UNITEXT, prin Seria „Magister”, oferă cititorului interesat opere fundamentale ale teoriei de teatru care, de-a lungul secolului al XX-lea, au marcat, redirecționat, regândit arta spectacolului în încercarea de a o elibera de povara raportului de subordonare pe care a purtat-o secole (subordonare față de textul dramatic) și, mai apoi, de angajare pe drumul câștigării propriei autonomii, al fundamentării propriilor concepte.

*Opera de artă vie* de Adolphe Appia (traducerea Elena Drăgușin Popescu), apărută la sfârșit de an, întregeste această colecție. Este cea de-a treia lucrare teoretică a regizorului, scenografului și eseistului elvețian (o precedează *Regia dramei wagneriene* și *Muzica și regia*) și a fost editată prima oară în 1921.

Implicat direct în lupta împotriva naturalismului (ca și Craig, de altfel, în aceeași perioadă), Appia pleacă de la premisa că teatrul este o artă totală. De aceea, el îi regândește limbajul, punând bazele spectacologiei moderne. În *Opera de artă vie* deconstruiește și reconstruiește. Artă dramatică nu mai poate fi privită ca o sinteză a mai multor arte „fixate” în formă, ci ca rezultatul unui proces de asimilare. Numai astfel i se poate reda armonia unei opere de artă vii ce își trăiește propria viață. Elementul liant este mișcarea, mobilitatea,

„principiul director și conciliant care va determina unirea diverselor forme de artă spre a le face să conveargă simultan spre un punct comun, spre arta dramatică, subordonându-le unele față de altele într-o armonie finală pe care ele însele ar fi căutat-o în zadar”, iar reprezentantul mișcării în spațiu, corpul viu, actorul. El este intermediarul între partitură și forma în care ea se arată, între text și artele spațiului. Dar pentru a nu fi pradă vieții accidentale, ci a căpăta rangul unui mijloc de expresie, trebuie să accepte modificările pe care le impune muzica. Muzica, „expresia vieții noastre interioare” este, pentru Appia cea care creează „timpul viu”. Se impune, astfel, o nouă ierarhie: autor, muzică, actor, spațiu de joc. „Muzica dă mișcărilor corpului duratele sale succesive; corpul le transmite proporțiilor spațiului; iar formele inanimate, opunând corpului rigiditatea lor, își afirmă propria personalitate – care, fără această rezistență, n-ar putea să se manifeste atât de clar – și se închide astfel, ciclul”. Ceea ce mai lipsește este elementul de fuziune, prin intermediul căruia se poate construi „catedrala viitorului”, iar acesta este regia.

„Orice efort serios de a reforma teatrul contemporan se îndreaptă către regie”, scria Appia, iar tot ceea ce s-a întâmplat în teatru, de-a lungul secolului al XX-lea, i-a confirmat pusulele.