

Angelina ROȘCA

ESEURI

## Picioarul amputat al Desdemonei și chirurgia postmodernismului

Atenție! Lectură neobligatorie și, uneori, dăunătoare.

Preferențialitatea teoretică a postmodernismului trimite, mai întâi de toate, la concepțiile poststructuraliste. Activitatea interpretativă sau *hermeneutica* pierde în câștig în măsura în care Roland Barthes găsește noi metode de investigație care permit surprinderea și cuprinderea plenitudinii sensului operei fără ca să ardă punțile analitice. Dacă structuralismul vede obiectul ca produs finit, materializat și imobil care urmează să fie supus descrierii și modelării taxonomice, poststructuralismul se decide de *semiologia structurii* în favoarea *semiologiei structurării*. Analiza semnului static se preschimbă în analiza procesului dinamic de semnificare, avântându-se în vârtejul *sensurilor* și chiar a *pre-sensurilor* și înfăptuind trecerea de la *fenomen-text* spre *gen-text*.

Spectatorul rămâne indiferent la *multitudinea sensurilor* ce vor fi citite în operă în dependentă de racursul celui ce recepționează, lăsându-se atras de ideea *sensului multiplu*. „Pot exista interpretări infinite de multe, păstrându-se în același timp punctul unic de intersecție în momentul transformării radicale a conștiinței adresatului și, de asemenea, punctul unic de pornire în realitatea supremă extra-empirică – Existența Transcendentală, Supradrama, Textul, Mitul, noțiuni care doar se *leagă* prin autorul său. Nu doar un singur sens, ci o singură (ca forță și orientare) acțiune, posibilă doar în condițiile unei totale libertăți a spectatorului, – iată semnul distinctiv al teatrului postmodernist”<sup>1</sup>.

Postmodernismul adoră jocul: jocul tradiției cu modernitatea; jocul de-a v-ați ascunselea al sensului cu forma în mit; jocul descifrării codurilor; jocul realității cu ficțiunea; jocul diverselor sisteme de semne; jocul construcției și deconstrucției textului dramatic; jocul stilurilor și al tehnicilor; jocul relațiilor intertextuale și interculturale etc., etc., etc..

Una dintre cele mai importante consecințe ale naturii jucăușe a artei posmoderniste este pasiunea pentru mit. Adevărul este că și modernismul simțea o anumită atracție față de sensul universal al acestuia, forța lui nelimitată de sugestie și caracterul energizant, imperativ. Să ne amintim de articolul *Teatrul francez în căutarea mitului* scris de Antonin Artaud încă în 1936. De altfel, întreaga lui metodă arborează un gen de mitologie teatrală. Nici năzuințele personale, susține Artaud, nici dragostea personală nu au preț dacă nu se contopesc în lirismul înspăimântător al miturilor care au câștigat aprecierea maselor umane. „Dacă noi râvnim să creăm un mit despre teatru, – consemnează el în *Teatrul cruzimii*, – este anume pentru ca să umplem acest mit cu toate grozăviile secolului care ne-au făcut să credem în înfrângerea noastră în viață”. De aici rezultă că acest generator de idei, care se pot valorifica pe linia anticipărilor postmoderniste, se pronunță, totuși, ca un modernist, pentru nevoia de a mitologiza cu ajutorul artei situații istorice și sociale concrete. Pentru arta postmodernistă, însă, după cum observă Serghei Isaev, mitul prezintă interes ca posibilitate a existenței transistorice.

După luptele acerbe ale moderniştilor cu tradiția și tradiționaliștii, postmodernismul a anunțat posibilitatea coexistenței și interacțiunii a oricăror tradiții. Iată de ce teatrul postmodernist nu a neglijat experiența predecesorilor, inclusiv cea a lui Alfred Jarry care, în 1896, la premiera piesei sale *Ubu Roi*, lasă Ginul avangardei mondiale

să iasă din pereții Teatrului. *L'Oeuvre*. Arta ce operează cu elemente de sugestie și simbol îi accelerează scriitorului francez fuga febrilă de modelele perimate, acesta ajungând primul să pună piciorul pe panta „demonilor absurdului”<sup>2</sup>.

Alfred Jarry a încercat să definească *mijloacele de mitologizare a spațiului scenic contemporan*. Ele vizează mai întâi de toate universalizarea limbajului personajelor, nivelarea particularităților individuale în interpretarea rolului, simplificarea decorului. Autorul vehiculează ideea decorului *geraldic*, însemnând cu aceeași culoare toată scena (sau un act) și impunând personajelor să se miște armonios ca pe câmpul unui blazon. Gustul pentru decor minim, cu o maximă putere de sugestie, Jarry și-l soarbe din izvorul teatrului elisabetan.

Ingenios în crearea unei palete lexicale cât mai colorate cu putință, scriitorul francez se pronunță categoric pentru inflexiuni monotone în interpretare, refuzându-i actorului plăcerea nuanțării replicii. El recomandă adoptarea unei *voci* speciale pentru Ubu. Lugné-Poe îi propune protagonistului Gémier să-l ia de model chiar pe autor, cu felul lui de a vorbi pe două note, articulând cu exagerare aidoma unei mașini „de măcinat omenirea!...”.

Scriitorul este de părere ca actorii să joace „închiși într-o mască”, pentru a transmite „sufletul marilor marionete”. Măștile invariabile conțin deja caracterul etern al personajului, fapt care face inutilă preocuparea de conturarea lui psihologică. Chiar dacă Jarry nu suspendă personajele de fire, el își dorește ca asemuirea lor cu marionetele să ajungă desăvârșită, iar interpreții să posede atât talent încât să izbutească să fie impersonali. Se pare că și autorului i-a reușit această performanță: „Alfred Jarry a dispărut aproape sub masca oribilă a fanteșei lui, parcă devorat cu totul de acest căpcăun”<sup>3</sup>. De altfel, Silviu Purcărete, în bună măsură, a respectat îndrumările lui Alfred Jarry în celebrul său spectacol *Ubu Rex cu scene din „Macbeth”*, piesa shakespeariană, cu cele trei vrăjitoare, puse în relație cu personajele ubuiste, constituind aici și o provocare intertextualistă.

Există, de-a lungul istoriei culturii, lucruri *constant* sugestive, căpătând astfel dimensiune mitologică. E tocmai cazul personajului Ubu, căruia Gargantua, Gulliver, Don Juan și alții vin să-i țină compania.

Mitul este văzut în teatrul postmodernist ca *sistem semiologic*<sup>4</sup>. Roland Barthes descoperă în el trei elemente: *semnificantul*, *semnificatul* și *semnul*. Acest sistem se distinge prin faptul că se constituie dintr-o anumită consecutivitate a semnelor care există până la el. Mitul este un sistem semiologic secund. *Semnul* sistemului primar devine doar *semnificant* în sistemul secund. Vehiculii materiali ai comunicării mitologice (limbajul ca atare, afișul, caietul de sală, decorul, recuzita etc.), în momentul în care devin parte integrantă a mitului, se reduc la elementele inițiale de construcție a acestuia. Pentru mit ele prezintă semnul global, rezultatul final, sau cel de-al treilea element al sistemului semiologic primar. Și iată că acest al treilea element devine primul, integrându-se deja în acel sistem pe care mitul îl suprapune primului sistem.

Vorbeam ceva mai sus de personajele mitologice... *Don Juan* de la Teatrul **Lucaefărul** nu se înscrie în tiparele propuse de autorii incluși în biblioteca spectacolului: Molière, G. Bataille, Tirso de Molina, Da Ponte, W. Lenau, Von Horvath, L. Tolstoi, A. Pușkin, B. Brecht, A. Benedetto. Eroul lui Vlad Ciobanu nu are corespondențe directe cu nici un Don Juan luat aparte și nici cu suma elementară a tuturor Don Juanilor luați împreună, rămânând a fi un produs cu totul special al imaginației regizorale. Mihai Fusu, nelipsit de intuiții rapide, aduce în scenă și un personaj inexistent în suportul literar – Îngerul Păzitor al lui Don Juan, atribuindu-i și lui o alură mitică. Suspendat pe o funie, ca între Cer și Pământ, alături de craniile animalelor în mâinile fetelor, el poartă în sine caracteristica iconicității.

Scenariul lui Benoît Vitse reprezintă o rețea de aventuri, a cărei grilă de articulații este aleasă din fragmentele forte ale mai multor piese. Din păcate, ele se înfățișează, practic, pe de-a-ntregul dezvoltate și supraaglomerate cu text dramatic în sensul tradițional al cuvântului, rezervând un loc mai modest momentelor semantice și vizualității. Or, mitul preferă să folosească materie primă incompletă, unde sensul ar lăsa spațiu pentru noi semnificații. Tocmai de aceea stilizările, caricaturile, simbolurile sunt mai recomandabile pentru astfel de întreprinderi.

În lagărul socialist funcționau modele prefabricate, cărora trebuiau să li se alinieze toate spectacoarele bazate pe dramaturgia clasică. Și dacă nu se întâmpla acest lucru, prin toate instanțele trâmbițau voci indignate: „Asta nu e Cehov!“, „Asta nu e Shakespeare!“ ... A pune în scenă piesele lor însemna să te împiedici de fiecare dată de aceeași piatră a opiniei autoritare. Lucru, delicat exprimându-ne, neplăcut pentru postmoderniști. Asta în plus la faptul că ei, în general, nu acceptă deținerea monopolistă a „adevărului“ sens atribuit doar unuia dintre semnificații opere, în detrimentul tuturor celorlalți. Erupie energia distrugerii mitului despre clasici. Însă mitul, cum ne șoptește Barthes în cartea sa *Mitologiile*, nu poate fi distrus. El renaște ca pasărea Phoenix. „La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului ar fi, probabil, propria lui mitologizare, crearea unui *mit artificial* [...]. Pentru aceasta e suficient să-l faci punct de pornire în a treilea sistem semiologic, să-i transformi semnificantul în primul element al mitului secund“<sup>5</sup>.

Sunt gustate adaptările scenice libere, unde mai puțin contează textul literar și mai mult – textul spectacular. Tocmai este cazul lui *Othello*?! de ucraineanul Andryi Zholdak, în care au fost intercalate sistemul viselor, subconștientul dorințelor, legile freudiene, surpriza realității – principii dezvoltate ulterior în spectacolul *Hamlet. Visuri*.

Rolandas Rastauskas, consultant artistic al discursului *Othello*?!, susține că fiecare punere în scenă a lui William Shakespeare în altă limbă înseamnă lucrul cu subiectul (cu mitul), dar nu cu originalul (adică cu corpul textului). Andryi Zholdak, în opinia lui, „se ocupă cu desecarea corpurilor, mai exact cu reconstruirea miturilor clasice“. Însă mitul shakespearian (*limbajul-obiect*) intră în posesia regizorului care construiește pe baza acestuia propriul său mit (*metalimbajul*, al doilea limbaj care ne vorbește despre primul) în termenii teatrului metafizic. Viziunea lui Rastauskas este conformă sugestiei lui Seanette Winterson că Desdemona s-ar fi îndrăgostit de maur așa cum se îndrăgostesc fetele de luptători și mafioți – datorită experienței și poveștilor. Desdemona, aidoma elevei din *Lecția* lui Ionesco, cade pradă unui criminal în serie, care este de fapt șeful unei frizerii dintr-o provincie italiană sau din Cipru. „Iar în jur erau atâția tineri frumoși! Atâtea posibilități încântătoare! „Tată, eu îl iubesc pe Othello!““<sup>6</sup>.

Întreg spectacolul este o structură mediată de semne și bazată pe acestea. Zholdak nu face destăinuirii pe marginea opțiunii sale: „Am montat *Othello* din motive personale și secrete“.... Asta-i tot. Bine, la drept vorbind, opera postmodernistă e o pânză metasemantică în care spectatorul este îndemnat să-și țeară propriile sensuri. Iar cel ce a ținut deja în mâini cartea *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld este chiar bucuros că semnele create de regizor lasă în seama lui misiunea de a le completa o parte din înțeles. Nu, zău, să-și mai gâdile creierii de ce, de exemplu, Desdemona scoate din perna roșie farfuria albă, sub care apoi va ascunde batista roșie. Sau ce-i cu laptele ăsta? N-o fi vorba de castitatea Desdemonei? Și carnea asta crudă pe fruntea lui Othello? Nu ne vorbește ea despre senzualitatea și pornirea criminală a maurului?

Regizorul caută asemenea principii de organizare a figurilor scenice, încât ele oricând să poată crea un stop-cadru sugestiv cu o imagine coplesitoare și, nu în ultimul rând, o incursiune vizuală în domeniul cifrat al doctrinei semnelor.

Se pare că, după ce Umberto Eco a avut imprudența să spună că Postmodernismul e „un mod de a opera“, mulți au înțeles cuvintele lui *ad litteram*. Poate de aici li

se trage regizorilor pasiunea exacerbată pentru spitale, boli. Patul spitalicesc pe roțile devine *number one* în ansamblul scenografic. Din cele ce i s-au întâmplat piesele shakespeariene cred că v-ați dat seama că regizorului îi place să se plimbe cu foarfecele prin *corpul* operei clasice. Nu scapă de Zholdak-Spintecătorul nici corpul personajelor. Desdemonei, bunăoară, creatorul postmodernist îi amputează piciorul. Nenorocita de ea se vede nevoită să sară pe tot parcursul actului doi, destul de mult și activ, într-un singur picior.

Zholdak este concentrat pe găsirea unor structuri permanente care să modeleze acțiunile, percepțiile și atitudinile umane. Desdemona scoate batista. Se dezbracă. Scoate și căciula. Pune batista roșie în sutienul alb. Se îmbracă. Aceste acțiuni, dar și strigătele maurului „Batista! Batista!”, capătă caracter de serial. E adevărat că seria a devenit structura privilegiată de materializare a mitului. În acest caz, ca și în multe altele, repetările reprezintă „o ușoară parodie la piesa tragică clasică al cărei erou realizează în interiorul mitului o acțiune remarcabilă și eliberatoare”. Dar e la fel de adevărat că atunci când „nu mai are ce spune sau nu prea are multe de spus, mitul continuă să existe doar în condițiile repetitivității”<sup>7</sup>.

Codurile inventate de Zholdak orientează și direcționează relațiile dintre obiecte într-un mod accesibil publicului. În câmpul nostru vizual apare un număr exorbitant de farfurii. Acestea sunt mai întâi simetric aliniate, apoi puse în teancuri, apoi rostogolite dintr-un capăt în altul al scenei, de la *Desdemona* (Anca Florea/Diana Fufezan) spre *Othello* (Constantin Chiriac) și viceversa. Cioburile intervin ca semn indicial al spargerii unei relații între cei doi termeni aflați într-o „interacțiune dinamică”<sup>8</sup> de natură și fizică, și psihică.

Jocul, în accepție postmodernistă, nu are nimic de-a face cu plăcerea jocului actorilor în sens vahtangovian. Interpreții, în cele zece ore de repetiție zilnică, sunt puși în condiții dure, deseori la limita rezistenței. „Eu m-am străduit să conduc repetițiile și să construiesc spectacolul în așa fel încât actorii să nu aibă timp pentru ei înșiși. Am împresurat actorii ca la vânătoarea de lupi și atunci actorului-lup i-a apărut dorința de a se salva, de a ajunge la capăt... Prin asta m-am străduit să dispară din actor dorința de «a juca» și să apară alte calități”<sup>9</sup>.

Motivul psihopatiei le sporește regizorilor postmoderniști adrenalina. El este nelipsit și în operele regizorului ucrainean. Țipete...Isterici... Madona venețiană în convulsii... Cam greu de suportat. Noroc de dialogul ironic al postmodernului cu trecutul. Și cum clasicii, din întâmplare, aparțin trecutului, nu prea au șanse să se ascundă de zâmbetul multor contemporani de-ai noștri. Ar fi de ajuns să invocăm parodierea idilei cotidiene, unde Othello mulge vaca într-o în pălărie à la Napoleon, de fapt două sticle de lapte cu gura în jos. De-a dreptul surprinzătoare sunt îmbinările unor astfel de pasaje cu metaforele poetice de o frumusețe de-a dreptul sublimă: interminabila ninsoare de scrisori (calomnia ce vine de pretutindeni), așternându-se troiene la sfârșitul actului întâi.

Iată și o acțiune antitetică, îndreptată nu asupra mitului unui clasic ce se conturează în negurile trecutului, ci asupra mitului unui clasic ce se profilează pe zările viitorului. Este vorba de *Pescărușul* lui Anton Cehov la *Teatr Wybrze Że* (Gdańsk, Polonia). Replica regizorului Grzegorz Wiśniewski este contextualizată într-un cadru de referință specific cultural, unde unii sunt porniți să clasicizeze astfel de dramaturgi ca Werner Schwab și Sarah Kane, iar alții pun un mare semn de întrebare privind înscrierea lor în paginile Istoriei literaturii universale. Grzegorz Wiśniewski afișează o atitudine sceptică față de creația lui Werner Schwab, poate cu o excepție, *The Mother*. El aduce în cadrul cehovian un fragment din *Anticlimax-ul*<sup>10</sup> lui Schwab, ca și cum acesta ar fi spectacolul lui Treplev. Să-l urmărim: Mașa se năpustește asupra chiflei. Cu lăcomie, însă încet, o duce la gură, savurând apropierea momentului fericit. Dar

deîndată ce chifla se pomenește în pragul gurii, Kosteia prinde să bocănească în niște fiare, ca un dement. *Mașa* (Anna Kociarz) se sperie și chifla-i scapă. Reia procedura. Chifla e din nou la gură. *Kosteia* (Piotr Jankowski) din nou hodorogește. Și tot așa, și iarăși așa... În sfârșit, *Mașa* (fuga! fuga! până n-o întrerupe *Kosteia*!) reușește să-și bage toată chifla în gură. Se îneacă. Vomită. Își încovoie spasmodic spinarea. Își ia viteză și se lovește de ușa de fier, iar și iar, până își vede fața boț de sânge.

În polemică cu gustul noii dramaturgii pentru scene teribile și sângeroase, în cealaltă parte a sa *Pescărușul* e un spectacol cu pauze, subtexte, ansamblu actoricesc și tot de ce are nevoie ca să-l facă pe tânărul scriitor să fie dezamăgit de formele noi până într-acolo încât să se împuște.

Spectacolul *Mașinăria Cehov* al Teatrului *Eugène Ionesco*, creat în colaborare cu actorii francezi, are dimensiunile imaginației regizorale a lui Petru Vutcărau și ale pasiunii dramaturgului Matei Vișniec pentru spargerea unității discursului. Scena apare ca un deșert, unde se încinge jocul vieții (personajelor cehoviene după finalul piesei) și al morții (autorului). În acest imens spațiu de nisip, oamenii reali nu-și prea găesc loc. Cehov, interpretat de actorul francez Oliver Compte, e în prag de moarte. Patul de spital din avanscenă și urna de salivat nu ne lasă o clipă să uităm de acest lucru. Dar cât mai e în viață, cei din jur își parcurg destinul trasat de autor. Surorile Olga, *Mașa* și Irina nu mai conțin cu „La Moscova! La Moscova!”, Konstantin Treplev nu renunță la ideea suicidului... O dată cu dispariția livezii de vișini, a dispărut și lumea legată de ea. Dar casa a rămas și în ea își mai târăie zilele bătrânul uitat și zăvorât. Pentru că ce-ar fi casa asta fără Firs?...

Vestimentația îi scoate pe eroi din aria concretului și realului. Nici dulapul nu mai are funcții reale. Prin el se trece ca prin cameră sau prin oricare alt spațiu. Nici nisipul nu mai e doar nisip. Aliniați pe cele două laterale ale scenei, cu mișcări sincronizate și lente, de ceremonie, ființele cehoviene se apleacă să-și umple pocalele cu nisip, ca apoi să-l facă să se scurgă asemenea timpului petrecut împreună cu autorul lor, sau asemenea vinului de pomină adresat omului – nu și mitului – Cehov. Abordarea semiologică ar fi o cheie de lectură profitabilă la analiza acestui discurs scenic.

În ciuda autosugestiei de opinioară („Ne vom odihni! Ne vom odihni!“), personajele au aspect de stafii ce nu-și mai pot găsi odihna. Când planurile suferinței lor individuale se intersectează, apare ceea ce se numește în practica teatrului postmodernist *consistența, densitatea momentului* care vine să înlocuiască subiectul. În aceste momente, suferința se amplifică, iar Sufletul (interpretat cu sensibilitate de Dorian Talmazan) devine unul pentru toți. Surplusul de tensiune, într-un spirit pur cehovian, este anihilat de pantomima comică a medicilor.

Tadashi Suzuki nu are flerul artiștilor, aduși în paginile de până acum, de a alterna segmentele grave cu cele ironice, autoironice, parodice sau pur și simplu comice. Compoziția *Electra* după textele lui Euripide și Hugo von Hoffmannstahl, realizată la *Shizuoka Performing Arts Center (SPAC)* din Japonia, este apăsătoare de la un capăt la altul.

Spectacolul reflectă ideea magistrală a întregii creații a lui Suzuki, aceasta constând într-o parafrază a celebrei fraze shakespeariene: „Toată lumea e un spital, iar oamenii sunt pacienți”. Să mai adăugăm că e vorba de alienați mintali. Surorile pot fi bolnave ca și pacienții, iar medicii nu există. *Electra*, ruptă de familie, și-a pierdut darul vorbirii. Toată ființa ei e străpunsă de dorința de a se răzbuna pe maică-sa care a abandonat-o. Această dorință, fiind irealizabilă, se transformă într-o fantezie derizorie și macabră.

Echipa japoneză a evoluat pe scena Teatrului *Школа грамматического искусства*, condus de Anatoli Vasiliev în cadrul programului *Узкий взгляд скупца* (*Privirea îngustă a scitului*) realizat în cooperare cu *Union des Théâtres de*

*l'Europe*. În șirul de spectacole și proiecte care, în opinia autorilor, „readuc spectatorul contemporan la experiența pierdută a gândirii mitologice”, figurează: proiectul lui Anatoli Vasiliev *Iliada* (tehnica verbală a lecturii hexametrelor lui Homer în îmbinare cu formele plastice ale luptelor marțiale orientale; *Agamemnon și fiica sa Tindareea*, în regia lui Vasilis Laggos (Laboratorul *Actoriones* din Atena reconstituie mitul despre Agamemnon și Clitemnestra, unde ultima apare în tradiția ascetică a creștinismului timpuriu).

Înainte de a se începe *Electra*, Anatoli Vasiliev, cu înfățișare de profet și cu batista legată la șold, a făcut o mică uvertură la acest spectacol. A ținut să familiarizeze publicul cu metoda lui Tadashi Suzuki de instruire a actorilor, care constă în performanța de a transforma energia biologică a omului în forță de expresie. A vorbit pe un ton elogios despre arta elitistă a colegului său din Japonia și despre extraordinara capacitate a acestuia de a îmbina tehnicile moderne cu cele ale teatrului tradițional japonez. În final, Vasiliev a rugat spectatorii să nu evadeze din sală în timpul reprezentației. De remarcat că pe mulți dintre acei care i-au urmat îndemnul, gestul i-a costat dureri de cap.

Corelația mitului cu istoria este pilonul principal al căutărilor regizoarei Ariane Mnouchkine și ale scriitoarei Hélène Cixous. În jurul lui gravitează toate detaliile textului și ale montării. Întreaga amplitudine a preocupărilor regizoarei este cuprinsă în orizontul asiatic care o seduce prin posibilitățile inepuizabile de combinare a semnelor. Imagistica furnizată de spectacolele ei ne oferă un tip de cultură cu totul special. Japonez? Grec? Și da, și nu. Adevărul este că Mnouchkine creează propriile mituri despre anumite culturi și țări. Ea nu supraetajează elementele altor culturi, ci le amestecă în caleidoscopul asociațiilor până a le face neidentificabile. În *Indiana sau India visurilor lor* peste propriul mit se suprapune mitul despre Cain, deoarece în meditația actuală a Ariadnei Mnouchkine despre luptele între clanuri care însoțeau eliberarea și divizarea Indiei, în centru se plasează problema încrâncenării fratricide.

Ambele creatoare folosesc construcția de gen inițiativ, aceasta aflându-se la baza unui șir de povestiri mitologice, unde eroul parcurge un drum anevoios al încercărilor. Mii de ani aceeași structură se umplea cu noi și noi conținuturi istorice. Iată de ce fiecare creație, fiecare aventură arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează sentimentul că este o continuare a celorlalte. Hélène Cixous mărturisește: „Parcă ar exista o obsesie exercitată de piesele precedente asupra celor noi, o înlănțuire logică a operei, un arbore genealogic, cu strămoși, cu părinți și copii”<sup>11</sup>.

Probabil, grație căutărilor lui Mnouchkine și ale altor regizori ce sunt pe aceeași filieră a întrepătrunderilor culturale, se înfăptuiește plonjarea în „sensul universal, ce apare undeva departe la periferia reprezentației teatrale, la intersecția celor mai diverse fenomene socio-culturale”, despre care ne vorbește Patrice Pavis.

Echipa teatrului *Lung-ta*<sup>12</sup> din Rusia percepe mitul ca fiind o istorie reală și ireală în același timp. Semne teologice implicate în spectacolul *Chemarea lui Lung-ta – calul vânturilor* sunt reductibile la actul ritualic. Răpiți de atmosfera specifică, de recuzita exotică, de lumânările arzânde, ca element principal al decorului, dar și de multe alte lucruri, spectatorii, în majoritatea lor, cred că asistă la un ritual tibetan. De fapt însă Yanchoglov smulge, din conexiuni făcute de tradiții imperturbabile, frânturi de cultură orientală și cultură occidentală modernă, asamblându-le astfel încât acestea, în final, devin manipulatorii. Lucrul dat se resimte mai ales în coloana sonoră, întrunind sunete inerente muzicii mai multor popoare, aduse în diferite stiluri. Pentru mitul scenic imaginat de Yanchoglov, sensul este textul ritualului *Rugă către Dra*<sup>13</sup>. Iar sensul, ne explică Barthes, „rămâne a fi pentru formă aidoma unui depozit al evenimentelor concrete, al unor cunoștințe, al unui trecut, al unei memorii, al comparării faptelor, ideilor, deciziilor. Mereu apare necesitatea formei de a prinde rădăcini în sens și,

absorbindu-l, să ia chipul naturii"<sup>14</sup>. Iată, deci, cum se întâmplă că ficțiunea scenică e luată drept ritual veritabil.

*Chemarea lui Lung-ta* face parte din acel *Teatru energetic* la care visa Jean-François Lyotard. Teatru în care dramaturgul, regizorul, coregraful, scenograful parcă nici nu există, resimțindu-se doar prezența narativă a interpretului. Actorul-performer, în cazul de față Igor Yanchoglov, acceptă să parcurgă cu noi doar o porțiune de drum spre descoperirea structurilor arhetipale ale subconștientului. Vocea interpretului ghidează întreaga acțiune, transmitându-ne mesajul ritualului care constă în „chemarea energiei zeităților luminate și rugămintea către ele de a acorda ajutor și susținere pe calea spre Trezire întru binele tuturor ființelor vii”. Cântul specific al șamanilor din Siberia, America și Tibet (Yanchoglov posedă cu virtuozitate această tehnică extrem de complicată), se transformă în forță dinamică, în energie capabilă să ne deschidă *ochiul spiritului* (Patrice Pavis). Pe măsura deschiderii acestuia, ecranul pe care se perindă vizualizarea unor stări umane meditative în totală armonie cu starea și ritmul naturii, devine mai puțin important. Cel ce „ascultă” este hipnotizat de ritm, concentrându-se asupra sarcinii structurării materialelor aduse într-un amestec. Accentul, astfel, se pune pe procesul creării sensului, și nu pe sensul propriu-zis.

Având o vizibilă intenție comunicativă, dar și de apropiere de substanța culturală în diverse societăți, Anca Bradu adună în Compania *Spleen d'Or* artiști români, maghiari, francezi și englezi în jurul Proiectului *La ospățul capodoperei*. Dincolo de plăcerea de a gusta din savoarea celebrului *Hamlet* shakespearian, participanții ospățului sunt bucuroși să întindă masa între o „Europă răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbnute, și o Europă apuseană impulsivă de legi ale progresului umanist”<sup>15</sup>. De fapt, ei își doresc o remodelare inteligentă a lumii, efectuând trimiteri la tip mitic.

Eroul spectacolului *Hamlet. Intolerabil* este, cum îl caracterizează regizoarea, „un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său”. Acesta nu așteaptă de la urmașul său altceva decât să fie răzbnut. Merită oare ca Hamlet să urmeze până la ultimele consecințe povețele tatălui, opunându-se curentului de idei și civilizație?

La conferința internațională *Teatru și istorie recentă în Europa Centrală și de Est* (București, 7–9 noiembrie 2003), Vladimir Brânduș salută ideea confruntării cu problema „vinovăției în istorie și depășirea stigmatelor trecutului printr-o reintegrare în valorile civilizației contemporane”<sup>16</sup> prin intermediul intolerabilului de Hamlet. Dar se arată oarecum îngrijorat... Ce se va întâmpla cu textul shakespearian, până la urmă? El se pronunță categoric împotriva intervenției chirurgicale la nivelul codului genetic al operei. Criticul de artă din Germania aruncă în magma clocotindă a discuțiilor consacrate acestui proiect și ceva reflecții privind arta postmodernistă. Vorbește despre *Pilafuri și parfum de măgar*, după *1001 de nopți*, regizat de Silviu Purcărete la Teatrul *Radu Stanca* din Sibiu. Se vede că nu-l încântă ilustratele gurmănde. Nu-i place nici operația de extragere din burta pacientului a zeci de metri de cârnăciori, nici cum îl înfășoară pe un ins în aluat și-l pun la copt, nici cum vin bucatele frumusele pe un conveier, apoi printr-o pâlnie enormă se varsă direct în gura altui ins. Nu salvează situația nici oițele, nici măgarul, nici degețelul ce se sparge în figuri pe suprafața mesei. Ghidușile cu saxofonul și câinele? Nici alea nu duc spre nimic. Mda... Postmodernismul ăsta se cadavrizează, zice Brânduș, și mănâncă din el însuși.

Dacă Matei Vișniec ar fi participat la această discuție, cred că ar găsi cuvinte mai înduioșătoare la adresa viziunii postmoderne. În tot cazul, după spectacolul *Othello?!* l-am surprins în culisele **Teatrului Național „I. L. Caragiale”** din București realmente extaziat: „Te rog să-i traduci lui Zholdak, mi-a zis, că e cel mai bun spectacol pe care l-am văzut în ultimii zece ani undeva în lume!”

Oricum, experiențele postmoderniste și mitocreative continuă. Mitul este pe orbita celor mai mari evenimente din universul teatral. La cea de-a III-a *Olimpiadă Teatrală mondială* de la Moscova (21.04.2001–21.06.2001), în afară de programul prezentat de Vasilev, despre care am vorbit ceva mai sus, spectatorii au avut posibilitatea să vizioneze spectacolul *Mituri* realizat de Centrul **Vsevolod Meyerhold**, spectacol despre măreția și moartea miturilor, despre existența lor în secolul XX. Iar în mileniul trei, mitul se plasează în epicentrul vieții teatrale internaționale, lucru pe care n-i-l demonstrează genericul celui de-al XXX-lea Congres Mondial al Institutului Internațional de Teatru (ITI) din Tampico, Mexic (29 mai – 4 iunie 2004): *Recycling myths and rituality: A Challenge for contemporary creation in the third millennium*. Eu una nu am fost acolo. Dacă aș fi fost, v-aș mai povesti. Dar așa...

*M-am suit pe-o roată și v-am spus povestea toată.*

*O poveste (ne)inventată.*

*Cu un picior și o biată față.*

*Într-o artă cangrenată.*

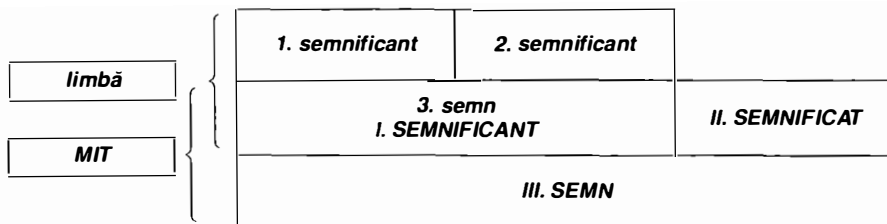
### Note

1. *Кай всегда – об авангарде. Автодокумент французского театрального авангарда.* Москва. ИИФ „Союзтеатр”, Издательство „ГТИИХ”, 1992, с. 9.

2. Rachilde. *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres.* Bernard Grasset, Paris, 1928, p. 89.

3. *Ibidem*, p. 89.

4. Mitul, cum rezultă din schemă, conține două sisteme semi-logice, primul fiind parțial integrat în celălalt. În plan lingvistic, adică în calitate de element final al primului sistem, Barthes îi atribuie *semnificatului* definiția de *sens*, iar în plan mitologic îl numește *formă*. Când privește *semnificatul*, teoreticianul îi rezervă definiția de *concept*. Al treilea element este rezultatul corelației primelor două; în sistemul lingvistic avem de-a face cu *semnul*, însă ca al treilea element al sistemului mitologic el capătă denumirea de *semnificație*.



5. Fragment din *Mitologiile*, publicat în cartea: Ролан Барт. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* Москва. Издательская группа „Професс”, „Универс”, „Рен”, 1994, с. 103.

6. Din caietul de sală al spectacolului *Othello?! – Teatrul Radu Stanca* (Sibiu, România).

7. Claude Lévi-Strauss, *L'origine des manières de table*, Paris, 1968, p. 105.

8. Termenul lui Charles Sanders Pierce.

9. Din caietul de sală al spectacolului *Othello?!* Tot aici găsim reguli pe care trebuie să le urmeze cel ce aspiră să devină actor universal:

- să fie stăpân până la extreme pe corpul său
- să cunoască la perfecție tehnica de improvizație
- să aibă un sistem nervos perfect
- să poată lucra cu ochii, fără pauze și fără grimase, pentru a „hipnotiza” partenerul și sala ș.a.

10. Anticlimax (deziluzie).

11. Hélène Cixous, *La répétition „secrète”*. Entretien avec Chantal Boiron, Paris, UBU, Scènes d'Europe, nr. 10, 1998, p. 14–16.

12. Participant la Festivalul Internațional de teatru *One Man Show*, ediția a III-a (Chișinău, 8–12 octombrie 2003). Genericul: *Arta actorului de la șaman la teatrul contemporan*.

13. Adaptarea scenică aparține venerabilului Kalsang Tenzin, lama de la mănăstirea Gyudmed.

14. Fragment din *Mitologiile*. Ediția citată, p. 82–83.

15. Din descrierea proiectului *Hamlet. Intolerabil*.

16. *Ibidem*.