

bine de 200 pot egala unele creații de excepție ale teatrului european, semnate cândva de Irene Papas, Peter Brook, Giorgio Strehler și mai spre noi Lev Dodin. Firesc și întemeiat sunt cele create de Silviu Purcarete la Craiova și Sibiu, cu încununări în turnee internaționale, Cătălina Buzoianu și Dan Puric pe care, de asemenea, i-a însoțit în turnee în Franța și Germania, excepționalele montări ale lui Vlad Mugur și, din ultimul timp, Mihai Măniuțiu, mari spectacole și mari creatori de destine teatrale numiți Ștefan Iordache și Mitică Popescu, sau Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Costache Babii de la Brașov. Ecouri și amintiri care-l însoțesc în camera plastic numită „cu pereți de gânduri”, unde însuflețește cu nostalgică afecțiune prietenii cu actorii Constantin Rautchi și Gheorghe Cozorici, cu Goange Marinescu, personalități originale ca Ion Toboșaru (Sir Toby) și Mircea Dinescu („un bufon de geniu”), excentrice ca Andriy Zholdak („un «killer»”), har cuceritor Horațiu Mălăele („Omul care sfidează ploaia”) sau destin dramatic Dan Micu („Micul prinț”); deplânge prețuirea nemărturisită la timp unui confrate plecat la ceruri, Dumitru Solomon, și nu se sfiește să ia în discuție cazul unei controversate personalități ca Dinu Săraru. Iar în ce privește prestația noastră critică în general, ne atrage atenția asupra capcanei de a deveni prizonierii „propriilor scenarii” atunci când *ne așteptăm* ca un spectacol să coincidă cu propria imagine preconcepută despre el.

Pagini deosebit de emoționante sunt cele dedicate părinților, soției și fratelui său Victor, care l-au părăsit, învăluite într-o mare și nestinsă dragoste. Înțeleg acum parcă mai bine de ce însoțește fiecare referire cotidiană la ei cu invocarea „Dumnezeu să-i ierte” și ce preț au avut, au, în viața lui. Emoționante sunt și rândurile consacrate unui prieten patrupe, cu care a împărțit doisprezece ani „de toleranță și dragoste, spre acceptarea absențelor dureroase și spre înțelepciunea redescoperirii rostului celor mai banale bucurii”. Cu zece ani mai puțini, Ion Parhon e acum în biroul redacției de teatru a TVR unde am trudit și eu decenii grei și răscolitori, pe același scaun, în fața altei hârtii pe care scrie cu gând înaripat și suflet liber. Uneori mărturisește fiori de artă asemuitori cu ai mei și atunci mă întreb dacă mai sunt eu acolo, sau cine? De fapt, mă regăsesc mai bine într-o tresărire reciprocă de emoție și mi se pare că n-am trecut degeaba prin aceiași „pereți de gânduri”...

Gabriela MIHALACHE

Jocul cu satiri și măști la Michel de Ghelderode

Dramaturgul belgian Michel de Ghelderode este adus în atenția criticii teatrolgice de la noi de cele două lucrări ale Ancăi Măniuțiu (*Carnavalul și ciurma* și *Michel de Ghelderode în căutarea unui teatru teatral*), într-un moment în care textele destinate scenei semnate de autori români trădează aceeași criză de expresie sau de adecvare a limbajului scenic la imagine, ca și mai vechea și nerezolvata contradicție teză–antiteză a textului dramatic. Preferințele lui

Ghelderode se îndreaptă către un teatru al scenei, bazat pe un (pre)text, aflat la discreția improvizațiilor de orice tip. Afinitățile sale de început de carieră față de teatrul popular, numeroasele colaborări cu Teatrul Popular Flamand răzbat în creația de maturitate, mai elaborată scenic. Lumea lui Ghelderode este locuită de personaje ce-și poartă masca cu o emfază declamativă, desenând rictusul carnavalesc al jocului. Toate sunt expresiile unui răs scelerat coborât, parcă, din pânzele lui Hieronymus Bosch.

În cele două lucrări amintite, Anca Măniuțiu discută detaliat apropierea dramaturgului belgian de principiul estetic al grotescului în teatru, teoretizat de Vsevolod Meyerhold, ca și de o poetică teatrală a cruzimii, nuanțat diferită dramatic de cea întâlnită la Antonin Artaud. Detașarea lui Ghelderode de orice tip de teoretizare este evidentă. Chiar dacă personajele sale joacă farsa declamării, bufoneria și burlescul nu sunt manifeste demonstrative ale unui nou teatru. Ele irup cu violență răzbunătoare pe chipuri înțepenite, ca expresie a durerii sau traumei, jocul cathartic al scenei le exorcizează, aducându-le în lumina reflectoarelor. Cu siguranță, Michel de Ghelderode nu scrie un teatru al cruzimii în sensul lui Artaud, dar scrie un teatru crud și culpabilizant, care își caută țapul ispășitor – acel *pharmakos*, pretext al oricărui joc scenic.

Rătăcirile Marelui Macabru (1934) – farsă în trei acte și șase tablouri – par dictate de o instanță cinică. Principatul Breughelandei, locul desfășurării acțiunii, coboară direct din imaginarul plastic al pictorului inspirator. Decorul, minuțios descris, sugerează o lume cu aspect de viziună, ce poartă masca stridenței. Aici sunt constrânse să se întâlnească personaje de o candoare nelumească, cu cele burlești, supușii unui Ubu rege lipsit de pitoresc. În acest joc al perfecțiunii și deriziunii e topit, de fapt, un conflict mai vechi al dramaturgiei lui Ghelderode, anticipat cu un deceniu în urmă printr-un teatru de bălci în cea mai pură concepție meyerholdiană – *Farsa morții care era cât pe-aci să crape*. Pe acest tărâm coboară Marele Macabru, supranumit Nekrozotar, vestitor al Apocalipsei. Asocierea clovnului cu moartea, răzbătând dintr-o poetică teatrală a barocului, apare la Michel de Ghelderode tot ca farsă, dar întoarsă spre ea însăși, interiorizată. Personajele se mișcă haotic și poartă dialoguri de un ludic ce anticipează absurdul – dar trăiesc o solitudine dureroasă, ce-și găsește expresia într-un rictus bizar. Iminența morții nu le redă luciditatea, ci le aruncă într-un delir dionisiac. Jocul scenic e masca ce amplifică declamările lor, dar gesturile și mimică întrevăzute spasmodic în spatele măștii descriu mișcările unui dans de satiri dezlănțuiți. Surprindem la personaje un amplu registru coregrafic, de la mișcări de marionetă până la dezlănțuiri furibunde, toate purtând conotațiile agresiunii. Protagonistii eșuează în tot ce-și propun – cad de pe cal, uită ce vor să spună, sunt veșnic amenințați de lovitură, însuși Nekrozotar își găsește moartea în apocalipsa pe care o „prezida”. Și totuși, în teatralitatea lor manifestă, eroii trădează o sensibilitate pe care, neputând s-o exprime altfel, o transformă în carnaval.

Maniera care deschide primul act, prin cele două personaje de alcov menite să perpetueze rodul unei iubiri de dicționar, e dominată de mania tuturor celorlalte prezente scenice. La o catalogare riguroasă, piesa lui Ghelderode ar trebui înscrisă în tipologia marilor conflicte ale condiției umane, fiind, în fond, o farsă a morții. Toată emfaza personajelor se justifică prin ochiul ațintit asupra lor, printr-o conștiință a faptului că sunt urmărite pretutindeni, la fel cum parabolic le urmărește Marele Macabru.

Școala bufonilor (1942) este o piesă-atelier și chiar o piesă cu teză, datorită căreia dramaturgul belgian a fost comparat, așa cum am amintit, cu Antonin Artaud și cele două manifeste ale cruzimii. Ar trebui considerată o „ars dramatica” ghelderodiană, o expresie a ceea ce înseamnă și, mai ales, a ceea ce nu înseamnă teatru în concepția lui Michel de Ghelderode. Toate personajele sunt bufoni – un statut, vom vedea, foarte greu câștigat, care-și joacă rolul desăvârșirii lor în fața Marelui Maestru. Adevăratul manifest se rosteste acum. Discipolii caută, în schimbul unei reprezentări de inspirație biografică și burlescă, în același timp, să provoace emoția, transa prin care se rostește secretul adevăratei arte. Dar maestrul știe că această dezvăluire este autodistructivă, desființează ambiguitatea artistică, luând forma trădătoare a cuvântului.

Una dintre scenele cele mai puternice ale dramei este cea a descoperirii măștilor furiei și violenței – chipuri immortalizate ale morților iluștri și ale marilor criminali, menite să tranforme suprafața aluneacoasă a reprezentării dramatice într-un cerc sacru. Adevărul e rostit o dată cu moartea, cu distrugerea scenei și a jocului, cu spulberarea iluziilor și, mai ales, cu agonia („Aha! V-ați cumițit, în sfârșit? Atunci, ascultați-l pe bătrânul vostru Maestru; ascultați... Am să vă spun... Secretul artei noastre, al artei, al mării arte, al oricărei arte care vrea să dureze... *Liniște. Apoi în șoaptă, dar distinct... este CRU-ZI-MEA!*...”) Emoția înseamnă dezlănțuire, cădere a măștii și expunere a răniei – iar teatrul trebuie, în concepția lui Ghelderode, să redevină ritual și să nască mituri – de aceea este nevoie de eliberarea de formă și chiar de cuvânt, ca dansul satirului să poată reintra în rol. Revenind la relația dintre poetica teatrală și imagine, *Școala bufonilor* pare desprinsă din *Vindecarea nebuniei* de Hieronymus Bosch – o lume a traumei, a scelerării, în căutarea adevăratei măsurii.

Dramaturgia lui Michel de Ghelderode se află în căutarea unui nou tip de catharsis, printr-un joc al esențelor tari. Întâlnirea sa cu manifestările avangardiste, ca și cu antitezele absurdului în teatru e pur întâmplătoare. Căci principala sa intenție rămâne revelarea unei poetici teatrale în sine, prin întâlnirea mișcării, a formei și a cuvântului, iar această descoperire are, în conștiința dramaturgului, menirea de a vindeca.

Michel de GHELDERODE – Rătăcirile Marelui Macabru. Școala bufonilor. Traducere de Anca Măniuțiu. Editura Libra, Colecția „Teatru francofon”, București, 2004, 224 p.

Oltița CÎNTEC

(Post)modernul Bogdan Ulmu

Printre editurile ieșene care se pot lăuda cu colecții serioase dedicate artei teatrale se numără și *Priceps Edit*, a cărei serie *Masca* a inclus pînă acum mai multe volume de teatru și altele cîteva despre teatru. Cel mai recent dintre ele poartă pe copertă semnătura lui Bogdan Ulmu și este inspirat de opera celui mai valoros scriitor indigen pentru copii, Ion Creangă. Intitulată *Ion Creangă, dramaturg fără voie*, lucrarea adună „Cinci scenarii destinate