

Mircea MORARIU

Sincretismul ca factor de modernitate

Ispititoare încă din titlu, cercetarea academică a Oltiței Cîntec, ***Eстетica impurului – Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic***, la origine o izbutită teză de doctorat, devenită carte și apărută în 2005 la *Princeps Edit* din Iași, îi oferă cititorului numeroase motive de satisfacție. Premisa cărții ține de indubitabilul fapt că, la ora actuală, câmpul epistemologic se înfățișează într-un proces în plină efervescență, că experimentul se amplifică și se diversifică, de unde și imposibilitatea dar și dorința de a-l surprinde într-o perspectivă integratoare. Iar o abordare a sincretismului ca stimulent întru modernizare, ca practică și realitate a teatrului se dovedește o dată în plus o confirmare a faptului că, aproape fără excepție, practica generează teoria și nu invers. Asta în pofida faptului că mai toții creatorii de noi formule teatrale au reflectat în texte teoretice și și-au împărțit în scris gândurile asupra esenței inovațiilor pe care le-au propus. Dar indiferent de chipul în care s-a făcut cunoscut sincretismul în teatru, mai cu seamă după 1950, el înseamnă înainte de toate o reîntoarcere, mărturisită sau nu, la originile înseși ale acestei arte milenare, deopotrivă macrosemn și concentrare de elemente permutabile, artă combinatorie întru reușita căreia un rol capital îl va deține fenomenul bogat în consecințe care e apariția și, mai apoi, precizarea funcțiilor regizorului. De altminteri, încă din *Argumentul* cărții, autoarea observă că „*vinovat* de cucerirea noilor teritorii este regizorul, creatorul care, în căutarea celor mai neașteptate căi de a se exprima scenic, a preluat din alte arte tot ceea ce a crezut că îi va fi util estetic“. Așa încât, Oltița Cîntec, percepend sincretismul ca „fenomen de globalizare estetică“ își va organiza cercetarea pe un dublu palier. Unul preponderent teoretic, menit să elucideze esența conceptelor, altul practic, al exemplificării, axat pe decelarea specificității individualităților creatoare ce au inventat cu scopul declarat de a reîmprospăta spiritual o artă a cărei natură este îmbogățirea perpetuă a mijloacelor de expresie din dorința amplificării propriei sale expresivități și a lărgirii evantaiului mijloacelor prin care se obține efectul de spectacol. „Finalitatea a fost evidențierea fenomenului de sincretizare a artelor, ca principală modalitate de îmbogățire a teatralității, prin teatralizarea artelor plastice (cu efectul apariției teatrului-imagi, *happening*-ului, teatrului multimedia), teatralizarea motricității (teatrul gestual, teatru-dans), teatralizarea spațiului, a arhitecturii (teatrul ambiental), teatralizarea inanimatului (teatrul de animație, de obiecte, teatrul mijloacelor combinate), teatralizarea cercului (teatrul ecvestru, teatrul ambulant), a muzicii (teatrul instrumental)“. Am transcris această amplă frază fiindcă ea mi se pare că îndeplinește rolul nu doar al unei simple declarații de intenție, anunțând planul cărții, dar și pentru că în ea aflăm enunțată subtextual o relație biunivocă. Firește că toate formulele enunțate aici au condus la perpetua revigorare a teatrului, dar nu e mai puțin adevărat că ele s-au manifestat sub forma unui „împrumut cu restituire“, fie și numai pentru motivul că și celelalte

arte au beneficiat, la rândul lor, de însemnele teatralității. Spectacolul de operă, bunăoară, își datorează revitalizarea implicării regizorilor de teatru în înfăptuirea lui și în modificarea, adesea din temelii, a esteticii sale. Dar de aici începe, firește, o altă carte ce așteaptă să fie scrisă. Sigur e că demersul Oltiței Cîntec e unul ambițios, de anvergură intelectuală, iar, întru împlinirea lui, autoarea a îmbinat experiența de spectator, de om ce călătorește prin țară și prin lume spre a vedea și a reflecta despre teatru, cu cea de cititor care, prin intermediul cuvântului tipărit, dorește să fie la curent cu inovații și concepte pe care le înscrie într-o riguroasă perspectivă diacronică. Normal, o seamă de experiențe ori experimente au avut un randament funcțional scăzut, au dispărut de la sine, au suferit de epuizare prematură, în vreme ce altele s-au dovedit a fi mai mult decât niște simple efemeride, supunându-se unor transformări generatoare de alte și alte descoperiri. E, de altminteri, în portofoliul de descriptori minimali ai teatrului respingerea programatică a încremenirii.

Primul capitol al cărții, *Orizonturi conceptuale*, după ce revine o clipă asupra distincției clasicizate dintre „teatru ca literatură și teatru ca spectacol”, urmărește revoluțiile estetice din deceniile postbelice, pornind de la ipoteza, pe care o socotesc corectă, în conformitate cu care „nici o altă perioadă istorică nu s-a concretizat prin atât de multe revoluții în planul cunoașterii cum s-a concretizat secolul trecut”. Era, așadar, de așteptat ca acest val de revoluții să determine modificări de substanță în gramatica spectacolului de teatru. Impurul, respectiv concretizarea lui estetică, sincreticul, nu a fost nicidecum semnul unui fenomen de alterare, ci unul de amalgamare pozitivă și sincronizare fericită ce a condus la extensia noțiunii de teatralitate și la înmulțirea mijloacelor prin care se instituie aceasta. Metisajele artistice au fost, la urma urmei, condiția, nu întotdeauna și garanția, valorii. De aceea Oltița Cîntec reține ori zăbovește doar asupra acelor fenomene, nume, realități ce au depășit condiția de șoc și au adus cu ele un quantum de inovație autentică.

Doctrinile regizorale ce au prins contur în primele decenii ale secolului trecut (Artaud, Appia, Meyerhold, etc) au pregătit zămisirea unor fenomene noi precum teatrul-imagine (temeinic analizat în paginile cărții), *happening*-ul, inserția fenomenelor multimedia, teatrul ambiental, teatrul gestual, teatrul mijloacelor combinate, ș.c.l. Studiate ca sumă și împletire de direcții, coexistând adesea într-un obiect prin excelență intertextual cum e teatrul, chiar dacă uneori au dat semne a intra într-un conflict ideatic, aceste noi formule au ilustrat permanentul balans între ieri și mâine ce asigură însăși perenitatea teatrului. De fiecare dată, autoarea concretizează cu peniță de critic de teatru descrierile ca și felul în care, în sincronie ori decalaj, noutățile s-au repercutat în teatrul românesc, cititorul găsind serioase comentarii la spectacolele lui Andrei Șerban ori ale Cătălinei Buzoianu, ale lui Mihai Măniuțiu sau ale lui Victor Ioan Frunză, ale lui Tompa Gábor, Alexandru Darie și Alexandru Tocilescu, ale lui Radu Afrim (se pare, un preferat al autoarei, judecând după dimensiunea analizei la câteva dintre spectacolele sale, mai cu seamă la *Trei surori*), ale lui Dan Puric, Răzvan Mazilu sau Sergiu Anghel. După numărul de pagini rezervat fiecărui fenomen în parte poți deduce nu doar amploarea materialului documentar de care s-a slujit cercetătoarea, ci și gusturile ei, fapt ce personalizează cercetarea.

Nu încapce îndoială că fiecare capitol din volumul Oltiței Cîntec ar putea reprezenta sursa unei cărți separate. Nu e însă în planul autoarei să epuizeze subiectele. Sigur e că exercițiul intelectual la care ne invită cartea are darul deloc neglijabil de a îndemna la dezvoltări, reflecții și lecturi viitoare.

Oltița Cîntec, *Estetica impurului – Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Editura Princeps Edit, Iași, 2005.

Un Dumnezeu de Actor

Brașov, sâmbătă, 19 noiembrie, ediția a XVII a Festivalului de Dramaturgie Contemporană. Urmăresc cu sufletul la gură, pasionat, mereu surprins de nuanțe, jocul a doi mari actori – Alexandru Repan și Mircea Andreescu – protagoniștii spectacolului cu piesa *Vizitatorul*, montat pentru Teatrul „Nottara” de regizorul Claudiu Goga. Am neșansa ca exact în fața mea să se fi instalat echipa TVR care, firește, dorește să-și facă meseria. La rândul meu, doresc și eu să văd cât mai mult și cât mai bine, nu doar pentru că sunt critic de teatru, ci pentru că ceea ce se întâmplă pe scenă e cu adevărat fascinant. Dar despre spectacol, vă las să aflați mai multe de la colegul sau colega ce îi va scrie cronică, sau chiar de la mine, dacă citiți *Familia*. După aplauze, urmează lansarea cărții scrise de eminentul critic de teatru Constantin Paraschivescu, ***La porțile ficțiunii cu Mircea Andreescu***, editată de revista „Teatrul azi” și Fundația culturală „Camil Petrescu”. Vorbesc Claudiu Goga, vizibil emoționat, dar și bucuros că spectacolul „a prins”, Florica Ichim ce nu se dezmințe, lăsându-și să evolueze verva și talentul histrionic. Constantin Paraschivescu, om de o modestie exemplară, dar scump la vorbă, spune și el câteva cuvinte. Pare jenat că trebuie să o facă și în loc să se grăbească să-și aducă singur laude, mai curând se scuză. Mircea Andreescu, aflat pe scenă, îi ascultă pe toți și pare a-i judeca. Sunt convins că toți cei strânși acolo sunt ușor derutați. E invitat să ia cuvântul. Și vorbește cum îi e felul. Onest, nedornic să exceleze la capitolul oratorie, cu dragoste de adevăr, un adevăr pe care îl rostește și acum, chiar dacă unora s-ar putea să nu le cadă bine. În fond, teatrul se joacă pe scenă, nu în viață. Din felul în care îi mulțumește lui Constantin Paraschivescu și Floricăi Ichim înțeleg că omul acesta taciturn, aparent antipatic, e fericit. Dar fericirea sa nu e nicidecum de fațadă, teatralizată. Primesc cartea în dar de la colega Andreea Dumitru, dar nu mai am răgazul de a obține cuvenitele autografe căci trebuie să prind trenul spre Oradea. A doua zi dimineață, încep să o citesc. Iar primele douăzeci de pagini sunt teribile și emoționante. E vorba despre o scrisoare-confesiune adresată de Mircea Andreescu criticului ce dorea să scrie o carte despre el, scrisoare în care actorul își rememorează copilăria și adolescența. Personajul ce se confesează a fost, ceea ce se cheamă, „un copil fără copilărie” și „un adolescent fără adolescență”, prea degrabă destinat să se confrunte cu greutățile vieții. Tonul pare a se însenina doar atunci când Mircea Andreescu evocă serile pe care le-a petrecut în adolescență la teatru. Ghiciți unde? În sala Teatrului de Stat din Oradea, unde tocmai se înființase Secția