

de negustori. Iisus propovăduiește cinstea și iubirea de oameni. Dar cinstea și omenia-s otrăvi ucigând negustoria" (personajul e ostentativ și exclusivist, chiar, în exprimarea acestei tendințe). Cu Evdochia, soția împăratului Teodosie, din *Femeia cezarului*, care, convinsă să scape cu o băutură de buruieni de urmările compromițătoare ale unui amor neîngăduit, înfruntă cu demnitate suspiciunile și învinuirile, mândră că: „Sufletul meu nu e albie de ură!”. Și cu Irina, ateniaanca, din *Năframa iubitei*, „Cea mai frumoasă fecioară din Bizanț”, ajunsă împărăteasă prin jocul hazardului și ițele răsucite de un carierist viclean, Nichifor, care va râvni în cele din urmă tronul. Sunt personaje puternice, cu voință net conturată, convingeri ferme și rol determinant în acțiune, chiar dacă au a-i împărtăși nefaste consecințe dramatice, cum e cazul celor două eroine. „Voi trăiți lumea din afară, lumea vorbăreată în slove și judecați – spune Evdochia iubitelui ei. Noi trăim lumea cea din adânc, lumea de taină, lumea lăuntrului ascuns”. Pe această intimă particularitate se produce și interferența cu planul religios – dacă copilul neîntrupat e alcătuită lumea sau divină (Evdochia), sau de ce nu înțelegem că „Icoana-i prag spre cer. Și-n pragul cerului să stăm numai cu dumnezeirea noastră: suflet fără trup!” (*Irina*). Principalele personaje trăiesc o acută frământare lăuntrică și sfârșesc sfidând crezul inoculat (Iuda se spânzură), descoperindu-l pe cel divin (Evdochia intră la mănăstire) sau preamărindu-l în surghiun (*Irina*: „Fiul meu, să mergem... Tu nefericit că nu vezi lumea... eu nefericită că o văd...”). Dar și alcătuiți slabi de fire, manevrabile și inconsecvente, ca însuși Iuda, apoi împărații Teodosie și Leon din celelalte piese, creduli până la prostie și ridicoli prin lipsă de duh. Dramaturgul dă, e adevărat, alternanță și ritm acțiunilor prin împărțire în scene și tablouri, are abilitate cinematografică în compunerea planurilor, sugerând prezențe figurative ample, mobile. „Luciditățile de scriitor ale domnului Ion Luca sunt frământate”, nota Tudor Arghezi. Predomină, totuși, alura unor confruntări de ipoteze, pledoarii în susținerea unor poziții contradictorii, trădându-l și pe licențiatul în drept Ion Luca, și pe teolog. Și supără stilul grandilocvent, cu formulări artificiale și prețiozitate de multe ori, uneori imposibile („În negrul tigei mi se holbează cucuvăile cugetului”, „Cât te-am iubit... singură... în cămăruța sufletului, după gratiile simțurilor”, „Ce-i mai sus? Adâncul văzut din vârf, ori creasta oglindită-n holbarea fundului?”, „Gloria este mereu neașteptat”, „foalele nimicului îmi suflă-n cimpoiul paraginei”... ș.a.).

Cuvânt înainte de Bartolomeu Valeriu Anania, schiță bio-bibliografică, referințe critice și o postfață cu extinse comentarii, completează această binevenită restituire întreprinsă de Nicolae Cârlan.

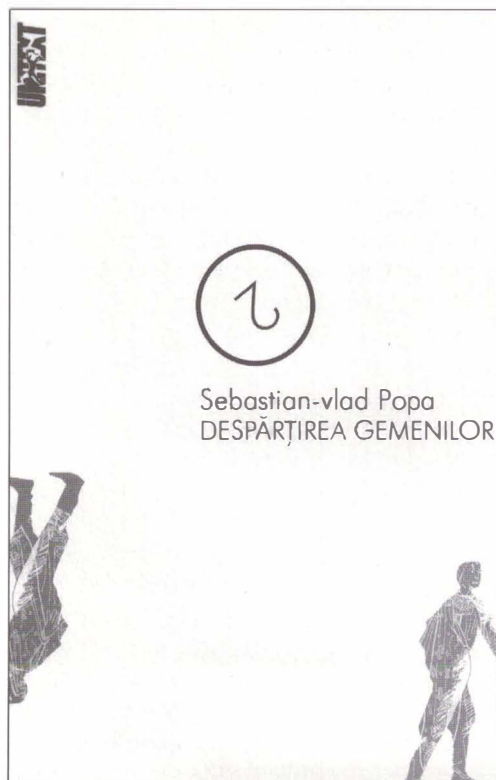
Ion CAZABAN

Dramatic versus Teatral

Printre aparițiile editoriale de același profil, cartea lui Sebastian-vlad Popa, *Despărțirea gemenilor* (Editura UNITEXT, 2006) este una incitant teoretică, ieșind din tiparele teatrologice obișnuite. Fără să le abandoneze total, dar asta pentru a le reconsidera metodic, amplificând înțelesul sau dând altă valoare unor noțiuni general acceptate, propunând din alt unghi de vedere abordări conceptuale

frecvent întâlnite. Reevaluarea și redefinirea unor noțiuni de circulație în publicistica și practica teatrală pot stârni, celor de-o breaslă, un interes productiv.

Sebastian-vlad Popa nu se ocupă, în primul rând, de conceptul de „dramă” stabilit estetic de câteva secole, ci de acea stare existențială distinctă, când „drama se naște fără să aibă nimic de-a face cu istoria genului teatral, cu spectacologia”. Subtitlul cărții menționează de altfel clar: eseuri de teoria *dramaticului*, termen derivat care indică, totuși, altceva decât substantivul comun al „dramei”. Nu orice, oricând, este „dramatic” sau „dramă” – stare determinată, calitativ deosebită, căreia trebuie să-i percepem devenirea condiționată. O stare activă, intrând în relații profunde, vitale, având consecințe de maximă relevanță. Esențială, ducând la convergența celorlalte particularități, determinante și consecințe, ar fi capacitatea dramei „de a trezi [...] *conștiința viului*” (subl. n.). Toate se regăsesc cu necesitate și se condiționează reciproc la un nivel tensionat de conștiință. Sentimentul viului se resimte numai la prezent, dramatic fiind tocmai „actul de *diferență* care declanșează conștiința prezentului”. Calitatea manifestă a diferenței va fi obligatorie, atâta vreme cât drama se împlinește prin „exercițiul radical al diferenței care este individul”. Se ajunge consecvent, pe această cale, din nou, la conexiunea dramatică semnalată mai sus: individul (personajul) aflat printre ceilalți, dar diferit „poate reiniția funcțiile viului, eliberându-le de balastul lor semantic și reprezentativ”, adică de acel sens unic direcționat, încremenit exponențial, prestabilit de toți pentru toți și toate. De aceea, *libertatea* este o cerință constitutivă a stării dramatice, necesară pentru înțelegerea dramei ca prezent inconfundabil. Însuși „accesul la dramă” este condiționat de desprinderea de „orice tradiție”, de apanajul trecutului, ca și de amăgitoarea „eventualitate”, scotită „prezent amânat”. La prezent, conștient de sine, actul dramatic se va hrăni din propria „experiență încă vie”, din relații sensibile și reacții autentice, neinfluențate de vocile tradiției. Comentariul desenează o rețea conceptuală fermă, rezolvând tot mai precis o ecuație în care decisive pentru existența dramatică sunt „vocația libertății”, „frenesia recâștigată a prezenței în lume”. O ecuație teoretică a stării dramatice în care constantele fundamentale sunt *libertatea* manifestată prin *diferență*, determinată de *experiența proprie* și validată exclusiv în *prezent*. Conștiința, mereu invocată, va fi una „liberă de apriorismul oricărui stil, de legătură obsedantă cu trecutul”. Comportându-se remarcabil, regizorul devine dramatic de câte ori reușește pe scenă „expresia radicală a diferenței. Semnele se autonomizează, ele vin dintr-un adânc al experienței nemijlocite, nu din căutări și aproximații mai mult sau mai puțin erudite”. Exemplare sunt montările lui Purcarete (*Phaedra, Pilafuri și parfum de măgar*,



Cumnata lui Pantagruel) și Zholdak (*Idiotul, Othello?*), de la care pleci, dacă ai fost receptiv, „sub semnul unui prezent încă viu, asemeni celui care a ascultat muzica“ (de subliniat aceste trimeri la muzică, particularizând exigențele autorului). Dreptul la diferență se păstrează și în privința publicului, dorit plural. Din perspectivă intersubiectivă, neîngrădită, sunt suficient doi spectatori diferiți pentru succes, și chiar „o singură prezență vie înseamnă totul pe lângă un public de absenți“. Un obiectiv și o apreciere gândite calitativ, mai mult decât grotowskian.

Raportată la „dramatic“, „teatralitatea“ este un termen aproape peiorativ. Într-o viziune care face elogiul diferenței, teatralitatea este definită ca „expresia standardizată a comportamentelor“. Pentru cel preocupat de prezența afirmată a fiecăruia, teatralitatea este, într-o hiperbolă de relief polemic, un „genocid identitar“!

Pe măsură ce parcurgem cartea, îi înțelegem titlul, *Despărțirea gemenilor*, ca pe o metaforă justificată, deopotrivă, de miezul filosofic și de sensul polemic ale demersului teoretic. Este o metaforă de sorginte hegeliană – la una din pagini aflăm citatul. „contradicția ca identitate a opușilor“, iar la alta, sintagma „contrariile gemene“. În această viziune și în același limbaj deseori metaforic, realitatea (captată de dramă) „ni se dezvăluie în simultaneitate“, „polaritățile sunt pretutindeni“, iar polaritatea arată, firesc și muzical, „armonia dintre neconciliabile“. Metafora titlului amintește diferențierea necesară, tăios afirmată, eliminând însă exclusivismul didactic. Sebastian-vlad Popa obține unitatea discursului său (cu prețul unor reluări și autoparafrazări, interesante textual), în care teatrul este în centrul preocupărilor, fără să le epuizeze totuși. Într-un eseu de teoria dramaticului, are prilejul să se exprime drastic, direct sau indirect, despre actualitate și istorie, societate și mentalitate publică... Drama, apreciată în consecință, va fi cu atât mai mult ea însăși, cu cât este, „o despărțire a gemenilor, depășirea complicității cu asemănarea“, deci o manifestare a dualității active, distincte ca parte și întreg, concomitent fertile. Nu numai hegeliană, definirea ei poate să pară și camilpetresciană când, nu odată, în câteva definiții conexe, accentul cade pe rolul conștiinței. „Dacă gândirea este un proces viu, atunci drama îi catalizează funcțiile“ – citim undeva. Câtă dramă, atâta gândire vie, atâta conștiință – s-ar spune (evităm „luciditate“, pentru că autorul repudiază „teatrul lucid“ actual). Complexitatea opțiunii teoretice a criticului – care este, totodată, un inițiator și practicant al faptului scenic – implică, însă, și atracția dramei „extatice“, a purității violente a expresioniștilor. Cu altă experiență culturală, altă fundamentare filozofică și altă justificare polemică, opiniile lui Sebastian-vlad Popa („de la ilimitarea lecturii la limitarea privirii“ unui spectator) ar putea susține o paralelă utilă cu poziția față de teatru a intelectualilor noștri literați din perioada interbelică (analizați de autor într-un volum anterior).

Sebastian-vlad Popa polemizează nu numai cu teatrul ca instituție și concepția lui actuală, dar cu omul teatrocrat, adică înregimentat, asimilat, care s-a pierdut pe sine, comportându-se după regulile altora, care nici ei... Eseul său (un „credo“, cum îl consideră exact prefațatorul Marian Popescu) indică o opțiune înverșunată, împotriva „teatrului cinic de azi“. În numele realității, s-au adus pe scenă „porcărioare veridice“ [...] povești cu oameni reprezentativi în situații exemplare“ ș.a. Evident antipopulist, autorul acuză „teatrul cinic“ care „lichidează toate ierarhiile naturale ale umanului, înrădăcinând clișeu ideologic conform căruia totul pe lume are importanță egală“. Vinovat este și publicul „teatral și teatrocrat în sens larg“, vinovați sunt și criticii, cu „criteriile lor de judecată [...] de o suverană aproximație“. De la confracți, se așteaptă cu totul altceva: „a discerne între o reprezentare mai mult sau mai puțin cosmetizată și experiența revelatoare

a dramei". O singură dată, fără a se gândi la ironiile posibile, își definește teatrul dorit donguijotește „ca un gen eminentemente aristocratic, radical și intolerant, ca o rețea subtilă a libertății insurgente". Scopul celui care a inițiat, acum câțiva ani, compania independentă numită sugestiv (și dual) omofonic *Splend'or*, a fost și rămâne de „a reabilita imprudent splendoarea în plină istorie cinică“...

Cristiana GAVRILĂ

O antologie necesară

Indiferent cât timp trece de la momentul când ea se manifestă, avangarda rămâne întotdeauna provocatoare tocmai prin faptul că, într-un punct anume, ea a zdruncinat modele. Scrierile cuprinse în volumul **Texte teatrale suprealiste** au fost alcătuite în anii 1940–1947, de grupul suprealist inițiat de Paul Păun și D. Trost, la care se vor alătura Gherasim Luca și Virgil Teodorescu. Ai senzația că nu vor să fie interesați anume decât de fleacuri din care vor să stoarcă și ultimul strop de absurd. Toată existența se manifestă după logica ilogicului. Acești avangardiști români își scriau textele împreună, la modul cel mai experimental cu putință. Se stabileau personajele, apoi unul dintre ei nota prima replică pe o coală de hârtie. Textul era continuat de un altul, care îndoia foaia și inventa un dialog, fără a ști ce scrisese cel dinaintea lui. Manuscrisele păstrează încă semnele unde a fost îndoită pagina, aflăm din studiul lui Ion Cazaban ce prefătează cartea. „Creația colectivă introducea hazardul în automatismul individual, artistul devenit modest admira marea artă a întâlnirilor, a evenimentului provocat“ (Paul Păun). După lectura unor texte ca *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare, lubirea invizibilă* sau *Nunțile filogene* îți dai seama că și la nivel de vocabular folosit s-a cam experimentat tot. Interesantă rămâne însă emoția poetică ce conturează aceste texte. Autorii experimentează limbajul, situațiile teatrale și cele absurde. Dintr-un astfel de volum care încearcă să recupereze avangarda teatrală românească nu lipsește Gellu Naum cu versiunile la *Exact în același timp* și *La picioarele Semiramidei*, nume important, nedrept uitat din lista marilor autori ai absurdului.

Deși este greu să-ți imaginezi aceste texte montate pe scenă, majoritatea sunt dominate de o tentă picturală explicativă. Sunt momente când autorii intervin chiar și cu desene pentru a demonstra compoziția plastică a scenelor. Aproape fiecare dintre piese poate deveni scenariul unui film suprealist sau al unui spectacol coregrafic. Tehnica distanțării totale pe care o folosesc în scrierea textelor creează o puternică senzație de privire din exterior care urmărește mișcărilor cu încetinitorul, sunt subliniate detalii de plan apropiat până la gros-plan, ca atunci când privești pe bucățele un tablou în mișcare. Tentația imaginii de ansamblu este mai puternică decât teatralitatea pe care o cer anumite situații alese de ei. Îi interesează deformarea acestor situații și soluția expresionistă este visul care transformă violent orice gând sau idee până se apropie de trăirea primă, necenzurată și totală. Acesta este punctul unde expresioniștii români se întâlnesc cu viziunea artaudiană despre teatru.