

teatrului, cât utilizarea unor procedee de acțiune în sensul atitudinii, viziunii și obiectivelor susținute consecvent prin textele tipărite, expozițiile organizate sau prin sumarul revistei proiectate, dar eșuate, *Gradiva*". (Ion Cazaban)

Din grupul suprarealist bucureștean făceau parte, alături de deja menționații Gellu Naum și Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost. Gherasim Luca a ilustrat atât latura „socială” a suprarealismului, prin piesele *Atelier de cizmărie* și *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, cât și suprarealismul pur exemplificat în volum prin „dansul intrauterin” *Ocean* (cu minuție comentat de autorul antologiei), cât și prin *Amphitrite*, căruia Horațiu Mihailescu i-a relevat printr-un spectacol remarcabil valențele teatrale. Ceilalți reprezentanți ai suprarealismului românesc au scris, conform diviziunii operate de Ion Cazaban, deopotrivă „texte teatrale” și „texte cu potențial scenic”. Ele dovedesc că, preocupați de gesturi și de cuvinte, nu atât de dialoguri, suprarealiștii români au scris piese-joc, „texte oculare”, așa cum e, bunăoară, *Diamantul conduce mâinile*, cinepoeme, adică ceea ce am numi azi *script-uri* a căror cunoaștere cred că le-ar fi cât se poate de utilă regizorilor preocupați de teatrul experimental, de teatrul conjugat cu multimedia, de teatrul alternativ. Suprarealiștii împărtășeau opinia lui Lautréamont, în conformitate cu care „poezia trebuie făcută de toți, nu de unul”. Au extins-o și în domeniul teatrului. Pentru *Doi canari fără mamă*, Ion Cazaban își asumă riscul de a stabili, prin intermediul unor expertize grafologice căruia dintre cei trei autori (Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost) le aparține paternitatea fiecărei replici. Împreună cu Dan Stanciu, semnatarul antologiei a realizat și traducerea din limba franceză a unor texte colective (cu doi ori trei autori), cu scopul de a-și împlini dorința de a oferi „o restituire necesară a textelor existente, prea puțin sau deloc cunoscute, răspunzând interesului manifest, în ultimii ani, pentru avangardă în general și, tot mai vizibil, pentru suprarealism”. Ilustrând „iubirea în acțiune” sau „visul în acțiune”, textele selectate de Ion Cazaban pot oferi premisele unor valorificări scenice viitoare care, cu investiție de talent și inteligență, ar avea șansa de a deveni plăcute surprize în domeniul teatrului-imagine. Le așteptăm cu justificat interes.

Texte teatrale suprarealiste, antologie de Ion Cazaban, Editura Unitext, București, 2005.

Teatrul ca literatură, teatrul ca spectacol

Se știe, teatrului îi este specific conflictul. Iar unul dintre conflictele născute de dezbateră de idei din jurul specificităților sale este cel al raporturilor lui cu literatura. Spirite mai radicale îl văd a întreține cu aceasta raporturi mai mult decât încordate, uneori chiar conflictuale, de excomunicare reciprocă. Firește, teatrul, înțeles în accepțiunea sa fundamentală, de *spectacol*, nu este literatură, așa după cum bine spunea odinioară Caragiale. E mai mult decât atât. Dar este valorizare superioară a unui text căruia, spre a fi valid, nu-i poate lipsi *poeticitatea* (sau, mai bine spus, teatrul nu poate exista în absența funcției poetice). Chiar și acele forme de spectacol ce reduc la maximum numărul de cuvinte rostite pe scenă nu exclud textul care se prezintă sub forma scenariului dramatic sau, mă rog, a *script-ului*. Un *script* care, pentru a putea fi cu succes edificat scenic, trebuie să conțină deopotrivă însemnele teatralității, dar și pe cele ale literarității, fie ea și una nu tocmai explicită,

ci, mai curând, sublimare, cenzurate, metamorfozate. Iar dacă avem bunăvoința să adăugăm cuvântului *literatură* un adjectiv relațional, grație căruia prinde contur sintagma *literatură dramatică*, adică o literatură care, firește, poate fi citită, dar a cărei destinație principală este aceea de a fi reprezentată pe scenă, atunci raporturile conflictuale despre care făceam vorbire mai sus se metamorfozează firesc în unele de complementaritate. O complementaritate condiționată, deloc absolută, care nu sufocă dezbaterile de idei, ci dimpotrivă, o stimulează.

O atare atitudine cred că se află la fundamentul cărții Ancăi-Maria Rusu **Spații literar-teatrale**, apărută în 2006 la Editura Opera Magna din Iași, lucrare care probează, încă o dată (după cărți precum *Cercurile concentrice ale absurdului*, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc* și *Les langages du théâtre*), calitățile de cercetător tentat spre conceptualizare, dar și de cercetător fascinat de realitatea scenei ale autoarei.

Prima mare secvență a cărții dovedește însușirile de teoretician ale semnatei. Intitulată *Literaritate și teatralitate*, secvența în chestiune îi prilejuiește Ancăi-Maria Rusu rediscutarea unor concepte fundamentale ale epistemei teatrale contemporane, precum literaritate și teatralitate, sau intertextualitate, interludicitate, interteatralitate, dar și incursiuni în publicistica ionesciană considerată a fi „o repetiție generală a dramaturgului”, în jocul dintre *a vedea*–*a auzi* mereu și mereu reînnoit de Samuel Beckett, într-o seamă de manifeste dramatice – manifeste literare (precum cele ale lui Jarry, ale dadaștilor ori suprarealiștilor, ale lui Artaud), în luări de poziție ori încercări teatrale ale lui B. Fundoianu. Peste tot, în fiecare pagină, întâlnim însemnele unor lecturi aprofundate, ale unei munci de birou susținute care îi permit semnatei cărții să se simtă îndreptățită nu doar a încerca să pună ordine în concepte, ci și a aduce argumente în favoarea opțiunilor sale. Întâiul articol din respectiva secvență poartă chiar numele acesteia. S-a

discutat și se discută mult despre literaritate și teatralitate. Atât de mult, încât cele două concepte s-au lărgit parcă peste măsură, termenii sunt utilizați abuziv, semn că sunt pe cale să-și piardă proprietatea, capacitatea de a acoperi realități bine precizate și, până la urmă, valoarea de întrebuințare. Se confirmă astfel opinia potrivit căreia, cu cât un anume termen e utilizat mai frecvent, cu atât mai mult i se diminuează semantismul. Or, Anca-Maria Rusu dorește să anihileze accentuarea unui asemenea proces pernicios. Convoacă în acest sens exemple din literatura dramatică universală, reanalizează termeni de teorie literară ori teatrală (*mimesis*, gest, gestualitate, specificități ale dublei comunicări de care se slujește spectacolul teatral, reexaminează mult invocata sintagmă *orizont de așteptare*, etc). Observă, pe bună dreptate, că „*teatralitate* și *literaritate* sunt două noțiuni îngemănate”, dar atrage atenția asupra faptului că „simetria frapantă



Între cei doi termeni ne-ar putea conduce la ideea unei funcționalități identice". Și de aici încep nuanțările dar și distanțările necesare. „Nimic mai neadevărat. În vreme ce conceptul de *literaritate* refuză orice export semantic, cuvântul *teatralitate* se pretează cu suplețe unui astfel de transfer; vorbim, metaforic, despre teatralitatea unui roman, dar este imposibil de evocat literaritatea unei piese de teatru, oricâte artificii retorice ar caracteriza-o. Anne Ubersfel nota, de altfel, în *Lire le théâtre I*, că deși o piesă de Racine ar putea fi citită ca un roman, inteligibilitatea textului racinian". Iar mai departe, autoarea îl contrazice pe Roland Barthes care credea că teatralitatea ar fi străină textului dramatic, că ea se instaurează doar în procesul reprezentării. „Dacă așa ar sta lucrurile, ar însemna să eludăm problematica teatralității specifice elaborării textului propriu-zis și a existenței unui limbaj dramatic decelabil la nivelul scriiturii", adică, aş spune eu, să dăm liber unor texte care din scriitură se arată a fi ateatrale. Concluzia la care ajunge autoarea demonstrației e că raportului de *complementaritate* pe care îl invocam eu la începutul acestor însemnări i se asociază cât se poate de natural unul de *eterogeneitate*. Care, în fond, nu face decât să sublinieze complexitatea fenomenului numit teatru și să-i potențeze frumusețea.

Tot în zona teoriei se plasează articolul *Intertextualitate interludicitate, interteatralitate*, poate mai puțin polemic, însă la fel de bogat în referințe. Iar dacă aceste două texte deja menționate pot fi lesne relaționate cu preocupările Ancăi-Maria Rusu, relevate în 2000 de cartea *Les langages du théâtre*, cele intitulate *Spațiu, obiect, mască în teatrul absurdului*, *Publicistica ionesciană – o repetiție generală a dramaturgului*, *Samuel Beckett – „une affaire des sons”* o reconfirmă pe autoare ca o cercetătoare redutabilă a fenomenului teatrului absurdului pe care, îl examinează și prin texte mai puțin frecventate (mai cu seamă în cazul lui Beckett, deocamdată doar parțial cunoscut pe meleagurile românești). Articolul B. Fundoianu: *Mane, Tekel, Phares* interesează mai cu seamă prin analiza minuțioasă pe care autoarea o face piesei *Ospățul lui Balthazar*, pe bună dreptate considerat a fi „eseu și poem dramatic, de factură aproape absurdă, dar și cu subtext tragic".

A doua mare secvență a cărții, *Textul și scena*, ne-o arată pe Anca-Maria Rusu în ipostaza de comentator al fenomenului teatral național curent. Sunt reunite cronici de spectacol scrise într-un arc de timp destul de amplu – de la începutul anilor '80, aproape până azi, centrate preponderent asupra montărilor din teatrele din zona Moldovei. Profesoară de formație, Anca-Maria Rusu practică un comentariu echilibrat, din care evită cu eleganță „enervările teatralizante", preferând adjectivelor și exclamațiilor argumentația. Ceea ce nu înseamnă că la „examele de spectator profesionist" pe care le reprezintă cronicile Ancăi-Maria Rusu se trece ușor. Fără a folosi ostentativ creionul roșu, autoarea nu evită adevărul, chiar dacă acesta nu e tocmai agreabil. Poate cea mai relevantă în acest sens e cronică, cât se poate de analitică, la spectacolul cu *Visul unei nopți de vară* prezentat în 1998 de Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, dar și cea la *Omul din cerc*, piesă a Cristinei Tamaș montată de același teatru. Firesc, profesoara care e Anca-Maria Rusu nu a rămas insensibilă la spectacolele de teatru studentesc (chiar și la cele ale studenților de la alte facultăți decât de la cele de arte), fapt ce îi infirmă pe cei care cam prea vocal afirmă o pretinsă indiferență a criticii la manifestările „teatrului independent" ori „alternativ". E drept, cronicile în cauză sunt cuprinse în a treia secțiune a cărții, *Varia*, în care mai găsim o seamă de recenzii la cărți de teatru care, la rândul lor, confirmă acribia semnatarei.