

amintirilor din anii studenției până în prezent. Povestea te prinde în mrejele ei prin amintirile fascinante despre creația acestor mari actori, (unii dintre ei ne-au părăsit demult: Amza Pellea, George Constantin, Gheorghe Cozorici, Gina Patrichi ș.a.), prin tensiunea dialogului, prin grija față de expresie și cuvânt încărcate de emoție, prin redarea amănunțelor, ca de exemplu lupta cu secunde într-o emisiune TV (ceea ce s-a tăiat, din spectacol, la montaj, în această luptă cu secunde, va apărea cuvânt cu cuvânt în această carte), iar amintirile din anii '60 te uimesc prin luxul de amănunte, începând cu oamenii pe care autorul îi întâlnea în cale până la culoarea blocurilor de pe stradă. Cartea este scrisă cu multă pasiune (sunt multe momente trăite de însuși autorul cărții), har și haz în același timp. Fiind împărțită pe capitole se citește foarte ușor. Poate că ar fi fost bine dacă dădea și numele (nu doar să povestească anumite situații triste legate de această problemă), celor care în perioada comunistă, nu numai că nu au slujit arta, dar i-au împiedicat și pe alții să o facă, acum fiind însă oameni respectați și iubitori de teatru. Pentru tânăra generație acest lucru face parte din istorie și e păcat să fie trecute sub tăcere anumite situații care marchează o perioadă tristă din istoria teatrului românesc.

Fost redactor la TVR, Constantin Paraschivescu a lucrat la emisiunile „Maeștrii teatrului românesc” și „Scena”, iar acum slujește în continuare, cu fidelitate, teatrul, creionând portrete-monografii ale marilor personalități și actori din teatrul românesc precum: Petre Sava Băleanu, Gheorghe Dinică, Virginia Iltă Marcu, Irina Răchițeanu-Șirianu, Mircea Andreescu ș.a., vizionând spectacole, „dând verdicte” asupra calității lor, citind cărți și făcând recenzii. Și de ce ne-am mira că face toate aceste lucruri (când, de fapt, ar trebui să se bucure de frumoșii ani de odihnă și liniște), doar este și el un „Om al generației de aur“!

Ion CAZABAN

Cele două teatralități

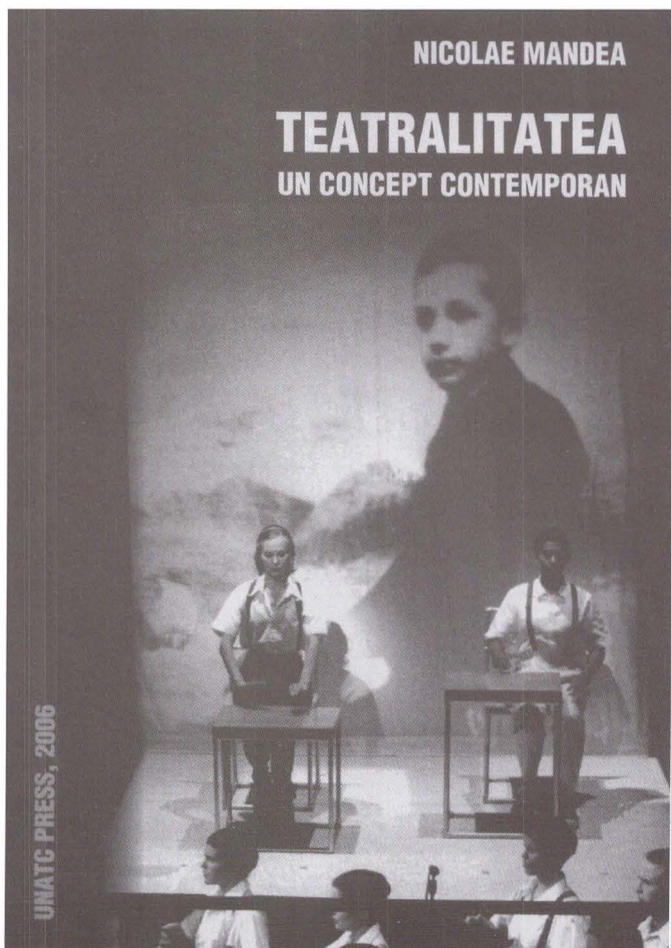
După eseu polemic, insolit și provocator al lui Sebastian-Vlad Popa, *Despărțirea gemenilor*, recenzat într-un sumar anterior, o nouă carte aceasta aparținând regizorului-profesor Nicolae Manda, este dedicată Teatralității, de astă dată din perspectiva cercetării riguroase. Așa cum presimțim încă din titlu, **Teatralitatea, un concept contemporan** (Ed, UNATC Press, București, 2006), este analizată și pusă în discuție, în diferitele sale moduri de interpretare, de aplicare și de manifestare, observate în mișcarea scenică (și nu numai) din secolul XX. Este o carte necesară care își propune să examineze un concept de substanță, într-o vreme când arta spectacolului trece prin procese distincte și ia aspecte deliberat eteroclite, nu totdeauna fondate estetic, ci generate de „jocurile” contextului socio-politic ori economic – mai exact: comercial –, având, desigur, consecințe în sfera culturii (sau a subculturii). Cartea lui Nicolae Manda are o însemnătate specială, explicând conceptul de Teatralitate și gândindu-l din multiple unghiuri, clarificându-l argumentat în ceea ce-i este

propriu, tocmai în timpul când se practică amestecul artelor (la noi, teatrul-dans, teatrul instrumental, performanțele plasticienilor) sau, pe de altă parte, se preferă monologul scenic, limitarea la cuvânt, carisma actorului volubil, conversând cu publicul.

Autorul urmărește ceva mai mult decât se spune de obicei despre Teatralitate și se consideră a fi ea în evoluția de secole a actului teatral. Nu-i scapă afirmațiile diferite, nuanțate, la care se adaugă termeni derivați ca „teatral” și „teatralizare”, ce se impun, nu întâmplător, în anumite perioade. A ști să constăți și să meditezi efectele Teatralității, ni se pare o exigență legitimă pentru cel aflat în fața varietății de tendințe, tipuri și stiluri de spectacol, coexistente azi. Ne referim mai ales la criticul care trebuie să sesizeze ceea ce intenționează să fie și este spectacolul văzut, în calitatea lui specifică. Pentru asta au insistat cu folos, la noi, regizori animatori din momentul „reteatralizării” (1955–1960), iar urmările benefice au fost de lungă durată.

Dacă reflectăm la constantele sale indispensabile, Teatralitatea nu poate fi separată de relația de comunicare actor–public, nici de aspectul proteic (favorizat de instinctul uman al transfigurării, de mimetismul implicit), nici de vocația ludică. Prezența situației tensionate, a tensiunii dramatice, devine o condiție variabilă, raportată la tipul și construcția spectacolului, după cum va fi și cealaltă relație (deseori cerută, dar nu totdeauna), relația actorului cu artele componente care intervin unitar sau cu o expresivă autonomie în imaginea scenică. În acest sens, citim observația: „teatralitatea surprinde subordonaarea lor (a limbajelor artistice asociate, *n.n.*), persoane performante capabile să controleze sinergic expresivitatea comunicării”. Această persoană ar fi regizorul (dirijor), actorul (total)... Să nu uităm că, odată cu efortul de „reteatralizare” – pentru recâștigarea specificului teatral și combaterea naturalismului și falsului realism pe scenă – se impune dezideratul regizorului și actorului polidotat.

Comentându-i caracteristicile definitorii și înfățișările esențiale, preocuparea autorului se îndreaptă consecvent, însă, spre



extinderea conceptului de Teatralitate, de la estetic la vital, de la scenă la viață și comunicare socială. În centrul atenției, se află teatrul din viață, viața din teatru. Cele două spectacole – de pe scenă și din jurul nostru – jucate de alții sau de noi înșine. Cu numeroasele lor ramificații și împletiri. De aceea este prețuit Evreinov, citat fiind cu „a reteatraliza teatrul pentru a teatraliza conștient viața“. Sunt relevate liantele ambelor teatralități, până la interdependență, regăsindu-se în fiecare scopul comunicării, adoptarea „rolului“ sau adoptarea la „rolul“ distribuit de condițiile vieții, schimbarea la față, masca și ludicul, în funcție de situație, de conjunctură accentuându-se „spectacularul“ comportamentului. În existența cotidiană a unei „societăți a spectacolului“, cum este cea prezentă, „comportamentul spectacular“ se remarcă în tot felul de prilejuri. În acest caz, s-ar putea susține că imitarea naturalistă a omenescului conține, totuși, vizibil sau ascuns, voit sau inconștient, funcțional sau nu, o teatralitate intrinsecă: teatralitatea vieții sociale. Probabil, „reteatralizarea“ din anii '50 a combătut, totodată, nemărturisit, nu numai naturalismul, dar și prefăcătoria reprezentării scenice cu pretenția sa de veridicitate. De unde, foarte curând apoi, acuzarea de sterilitate formală adresată stilizărilor scenice care n-aveau cum rezolva problema „adevărului de viață“.

Apelând la referințe concludente, cartea urmărește dubla manifestare a Teatralității, înțelegând ca „structură de adâncime“ care „ordonează, chiar dacă într-un mod paradoxal, modul de a se comporta și de a fi al omului în situațiile în care se află“. Influențând dialectica Teatralității, de reținut sunt paradoxurile conceptuale: cognitiv (realul și ficțiunea), spațial (raportul privitor–privit), reprezentational (viul și artificialul), semiotic (improvizația și construcția semnificativă). Dezvoltările analitice înaintază lămurind faptul teatral, cu elementele sale constante, cu antecedentele, prelungirile sau aplicațiile sale posibile (psihoterapie), între ludic și comunicare umană. Prin densitatea ideilor și confruntărilor relevante, fiecare capitol ar putea deveni un studiu amplu. Deși evident concentrată, cartea trăiește în fluxul gândirii, dar și al practicii teatrale, evitând formularea statică și definitivă a conceptului, dimpotrivă, propunând noi sensuri și posibilități de abordare.

Constantin PARASCHIVESCU

Parodii despre Română

Domnul Valentin Nicolau publică la Editura Nemira un al treilea volum de teatru, ***Mai jos de Figueras***, cu trei texte, dintre care cel mai dezvoltat e al piesei în două acte *Vecinii noștri de pat*, al cărei subtitlu se regăsește în denumirea cărții. Două scurte, monologul într-un act *Room service* și schița dramatică pentru scenă sau ecran *Puțină rugină*, în trei scene. În compoziții diferite, cele două au în comun criza morală a unui protagonist în clipa, sau spre clipa de apogeu al propriei existențe eșuate.