

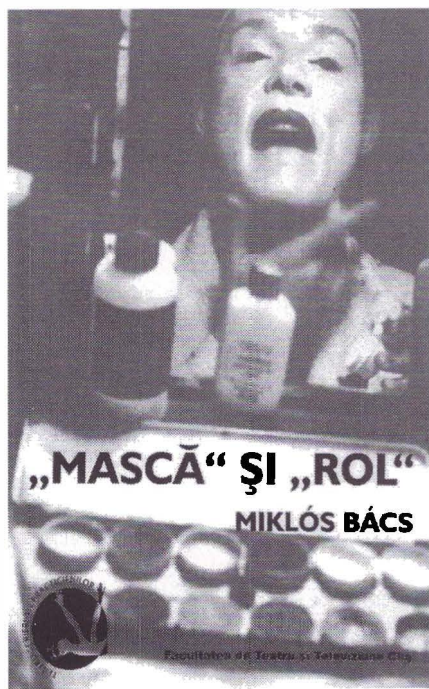
Mircea MORARIU

## Comparația, excepția și regula

O seamă de cărți apărute în cursul anului 2007 au fost de natură să spulbere temerile celor ce vorbeau despre competența redusă a practicienilor teatrului românesc de a produce lucruri cu adevărat valoroase în domeniul teoretic. Să reamintim că nu puține au fost vocile ce reclamau o cezură între situația din perioada interbelică – când artiști precum Ion Sava sau Haig Acterian au îmbogățit cercetarea teatrologică – și realitatea de azi. Scepticismul era alimentat de realitatea de netăgăduită că, îndată după ce o reglementare cel puțin discutabilă emisă de forurile diriguitoare ale învățământului românesc, condiționat rămânerea în diverse funcții didactice din ierarhia învățământului superior artistic, de obținerea titlului științific de doctor, au fost elaborate la repezeală teze cu un scăzut quantum de originalitate ori de interes, lucrări precare, transformate în regim de urgență în cărți publicate în tiraje confidentiale la edituri obscure, adesea înființate doar pentru facilitarea unor astfel de operațiuni. Poate și pentru a confirma ideea că ceea ce poate părea regula, una nefericită, lasă loc și unor excepții fericite, am avut parte și de apariții editoriale cu adevărat meritorii. Dacă în cazul cărții *Despre mască și iluzie* de Mihai Măniuțiu (Editura Humanitas, București, 2007), valoarea era în bună parte garantată de titluri anterioare purtând aceeași semnătură (și mă gândesc aici la *Redescoperirea actorului, Act și mimare* sau *Cercul de aur*), cartea lui Răzvan Ionescu, *Când sfinții mergeau la teatru* (Editura Curtea veche, București, 2007) a însemnat o plăcută și de proporții surpriză. Celor două lucrări li se alătură

**„Mască” și „rol”** (subtitlu: *Identități și diferențe* / Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007), lucrare temeinică a unui valoros actor din generația tânără, Miklós Bács, care, așa cum observă Mihai Măniuțiu într-un scurt cuvânt tipărit pe coperta a patra a volumului, „ni se revelează, în cartea de față, drept un analist și un autor fascinant”. Tipărirea lucrării a fost girată de Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj, într-o colecția numită *„Teatru - Scrieri ale practicienilor”*. Or, câtă vreme colecția e proiectată astfel încât unor practicieni de pe alte meleaguri să li se alăture, cum bine se vede, și cercetători autohtoni, avem motive să sperăm că foarte curând vor veni și alte argumente de natură să spulbere încă și mai vârtos scepticismul despre care vorbeam mai sus.

Miklós Bács pune între ghilimele cele două cuvinte ce dau titlul cărții sale tocmai pentru a atrage atenția că ele înseamnă concepte fundamentale pentru cei doi autori supuși analizei, respectiv *comparației*, Jacob Levi



Moreno și Luigi Pirandello, autori care prin contribuțiile lor teoretice și de ordin practic au îmbogățit în chip covârșitor epistema teatrală a veacului trecut. Și asta indiferent dacă pentru Pirandello teatrul a fost scop, iar pentru Moreno mijloc. Autorul cărții îi asigură acesteia un plan extrem de precis formulat, o logică a demonstrației plină de rigoare, o progresie a argumentației, convenabilă deopotrivă scopului științific dar și celui didactic pe care le mărturisește cercetătorul în *Introducere* ca definatorii pentru investigația sa plănuită astfel încât să ofere premisele unei noi abordări a conceptului de rol.

Miklós Bács nu vrea să lase nimic nelămurit. Definește – cu o remarcabilă acribie intelectuală și o lăudabilă atenție acordată acurateței surselor – toate teoriile, noțiunile, termenii pe care își fundamentează demonstrația. Alcătuieste sinopsisuri inspirate asupra ansamblului creației lui Moreno, respectiv Pirandello. Vrea cu încăpățănare să fie sigur că i-a furnizat cititorului său tot instrumentarul teoretic și istoric necesar pentru ca acesta să îi poată urmări demersul în cunoștință de cauză. Oferă o sinteză mai mult decât utilă asupra *psihodramei* și a funcțiilor acesteia, asupra modului în care creatorul ei, Moreno, i-a proiectat dimensiunea și i-a stabilit scopurile preponderent terapeutice și foarte puțin estetice, astfel încât cititorul să fie înarmat pentru receptarea unei argumentații fundamentate pe multi și inter-disciplinaritate. Detaliază bazelor teoriilor teatrale pirandelliene, slujindu-se nu doar de textele dramatice ale ilustrului scriitor italian, ci și de mai puțin discutatul (cel puțin în spațiul cultural românesc) eseu *Umoristul*, datând din 1908, considerând *umorismul* drept una dintre categoriile estetice fundamentale pentru ansamblul operei pirandelliene. Cercetătorul susține – și își justifică cu destule argumente opinia – că opera dramaturgică a lui Luigi Pirandello se naște ca rezultat firesc al acestei lucrări teoretice. Observă că „teoria moreniană a personalității se structurează în jurul conceptului de *rol*, autorul creând termeni noi apropiați practicii psihanalitice, încercând să evite astfel confuzia dintre *Eu* și *Sine*”. Subliniază detalii percutante în conformitate cu care, în lucrările sale, Moreno „folosește noțiunile de *Eu* sau *Sine* cu un alt înțeles decât cel folosit de Freud, Jung, James sau Bergson”, căci „pentru Moreno, *Sinele* este mult mai greu de definit și cercetat ca entitate teoretică decât manifestarea sa practică : *rolul*”. Semantismul și dimensiunile practice ale *rolului* se precizează treptat în contextul doctrinei și practicii moreniene, începând cu o lucrare datând din 1924, unde autorul susține că funcția acestuia „este de a penetra inconștientul prin lumea socială, dându-i formă și ordonând-o”. Dacă la început folosirea cuvântului *rol* în ansamblul teoretic elaborat de Moreno era îndatorată sensului clasic, de sorginte teatrală, deja în 1943, el a elaborat o teorie coerentă a acestuia în funcție de specificul preocupărilor sale și a stabilit patru definiții posibile pentru conceptul în cauză, tocmai pentru a-i servi clarificărilor presupuse de *teoria personalității* de care era preocupat. Dintre cele patru definiții, cele mai percutante au fost acelea referitoare la *rol* „ca tipar comportamental creat de individ, respectiv *rolul* ca acțiune în cadrul unei situații reale”.

Cum conceptul de *rol* revine cu mare frecvență pe tot parcursul demonstrației căreia odată în plus se cuvine să îi subliniem caracterul multi și inter-disciplinar, era cât se poate de firesc ca Miklós Bács să facă observația că literatura de specialitate, cea de factură teatrolologică îndeosebi, nu e tocmai riguroasă în delimitarea noțiunilor de *rol*, respectiv de *personaj*. Motiv pentru care autorul cărții formulează el însuși o definiție a *rolului* – „În opinia noastră, diferența dintre aceste două concepte (*rol* și *personaj*, n.m. – M.M.) este următoarea: un *rol* este o structură, un container care este legat de un strat arhetipal (ca *Mama*, *Ghidul*, *Pișicherul*, etc), pe când caracterul

este un rol încorporat; este felul particular în care un individ personifică sau încamează un rol dat. Pentru a ilustra acest punct de vedere, rolul criminalului poate fi explorat cu ajutorul mai multor personaje, cum ar fi, de exemplu, Macbeth un terorist sau un tâlhar. Pe de altă parte, un caracter conține roluri multiple: Macbeth – este un luptător, un ofițer al regelui, rege, un soț, etc. Această flexibilitate a mecanismului *rol/caracter* este ceea ce ne permite să navigăm în interiorul sistemului de rol și să efectuăm intervenții terapeutice".

Mă tem că, cel puțin din punct de vedere strict teatrologic, definiția avansată de Miklós Bács pentru conceptul de rol este ușor încețoșată, oricum nu suficient de precisă. În interiorul definiției, delimitarea făgăduită între *rol* și *personaj* este înlocuită cu cea dintre *rol* și *caracter*, iar ceea ce autorul consideră mai departe a fi specific *rolului* se potrivește mai curând conceptului de *tip*. Fără a insista prea mult, mă mulțumesc să observ că, pentru A.J. Greimas, personajul reprezintă o unitate lexicalizată ale cărei trăsături distinctive sunt foarte bine individualizate, în vreme ce Anne Ubersfeld socotește că personajul este un ansamblu scenic înzestrat cu semantism și sintaxă, ceea ce îi permite, la urma urmei, să fie nivelul superior în care se concentrează deopotrivă specificitățile noțiunilor de tip dar și de rol. Majoritatea cercetătorilor înclină să vadă personajul ca element ce înglobează celelalte două unități considerate inferioare, respectiv tip și rol.

Dincolo de aceasta, am impresia că o atare perspectivă, respectând etajarea *tip-rol-personaj*, s-ar dovedi extrem de confortabilă chiar pentru demersul autorului cărții „*Mască*” și „*rol*” – *Identități și diferențe*, facilitându-i demersul comparativ. Și aceasta fiindcă atunci când ajunge să se ocupe de profunzimile teoretice ale sistemului teatral pirandellian, semnatarul cărții pune în evidență ideea potrivit căreia personajul este „conceptul de bază al întregului mecanism dramaturgic” imaginat de cel care a creat *Urișilor munților*. De unde ideea că „în opinia lui Pirandello, nu drama face personajele, ci personajele fac drama, iar ele nu au voie să se dezvăluie treptat, ele trebuie să existe în întregime în toate acțiunile lor”. Iar mai departe, Miklós Bács enunță ipoteza în conformitate cu care personajele pirandelliene își capătă substanța tocmai prin raportare la ideea de mască. Substituit al noțiunii de *formă*, *masca* și, mai cu seamă, menținerea ei sunt cele ce îi permit personajului evitarea izolării în societate. Scrie Miklós Bács în succesiunea logică a argumentației sale: „când un personaj încearcă să spargă forma sau când înțelege jocul, devine alungat, respins, fără să-și mai găsească locul în comunitatea în care devine element perturbator, nemaiputând trăi respectabil, corespunzător normelor, ci devenind fundamental condamnat. Sentimentul falimentului, încercat puternic odată cu distrugerea măștii, este specific eroului pirandellian”.

Odată termenii discuției precizați, inițiatorul ei procedează la comparația conceptelor de „*mască*” și „*rol*”, acestea fiind considerate „sisteme prin care omul comunică cu anturajul și cu sine însuși, posedând diferite caracteristici”. Mai departe, se afirmă că „teoria pirandelliană a măștilor are ca punct de plecare – ca și teoria moreniană a rolurilor – ideea că omul nu există decât prin relația sa cu alții ...”. Sunt deci suficiente motive ce îl determină pe cercetător să porceadă la comparația dintre noțiunea de *construiri*, definitorie pentru Pirandello, și cea de *role creating*, emblematică pentru Moreno.

Un capitol despre „Receptarea lui Moreno și Pirandello în literatura și arta contemporană”, simptomatic pentru ampla capacitate a cercetătorului de a naviga prin diverse teritorii ale artei și literaturii dramatice universale, un altul de „Concluzii”, o impresionantă „Bibliografie”, grăitoare pentru seriozitatea demersului științific al lui

Miklós Bács, și trei „Anexe” completează o lucrare valoroasă, căreia autorul îi promite o continuare axată pe studierea specificităților doctrinei și practicii teatrale pirandelliene. „Mască” și „rol” nu numai că justifică amplificarea cercetării, ci ne face să o așteptăm cu nerăbdare.

Miklós Bács, „Mască” și „rol”, Casa Cărții de Știință & Facultatea de Teatru și Televiziune, Cluj, 2007.

## Schimbarea „dincolo”

Însoțind volumul de un DVD care conține ceea ce s-a putut reține pe suport electronic din spectacolul a cărui premieră a avut loc la data de 11 noiembrie 2004 pe scena Teatrului Foarte Mic din București, în regia autoarei, scenografia Alinei Herescu și în interpretarea actorilor Mădălina Ghițescu, Rolando Matsangos și Răzvan Oprea, cartea *mady-baby.edu* (Editura „Cartea Românească”, București, 2007) reproduce două versiuni ale unui text dramatic de succes datorat Gianinei Cărbunariu. Regizoare de profesie, dar având și studii filologice care își dovedesc utilitatea în cea de-a doua calitate a sa, aceea de scriitoare de literatură dramatică, una dintre cele mai valoroase componente din „primul val” al mișcării *dramAcum*, Gianina Cărbunariu s-a impus în ochii „teatrocratiei”, dar și ai publicului obișnuit de teatru, grație unui remarcabil spectacol cu piesa proprie *Stop the tempo*. Din punctul de vedere al rezultatului scenic, alături de acesta, cea mai semnificativă creație în care Gianina Cărbunariu apare în dubla ei ipostază mi se pare a fi *Sado-maso-blues-bar*. Cele două versiuni ale piesei *mady-baby.edu* sunt, în primul rând, rezultatul stilului de lucru occidental deprins de scriitoare grație stagiilor efectuate în străinătate, un loc aparte revenind rezidenților la *Royal Court* din Londra și al punerii în pagină al unui *altfel* de realism, ce pare a fi propriu tinerei generații de autori de literatură dramatică.

Ambele versiuni ale piesei sunt precedate de o prefață, intitulată *România coșmarurilor de fiecare zi*, semnată de Iulia Popovici (cu unele observații utile, dar și cu multe, foarte multe de prisos, simptomatice pentru dorința de aflat în treabă cu orice preț, observații ce reproșează versiunii a doua defecte ce mie mi se par a fi în realitate calități) și de un text-confesiune scris de Gianina Cărbunariu, în care autoarea ne furnizează detalii utile despre felul în care a scris piesa antologată în volum, text grăitor deopotrivă pentru capacitatea de autoevaluare a scriitoarei. Din mărturia Gianinei Cărbunariu, aflăm că subiectul *spectacolului* (mă rog, eu aș fi zis al *piesei*, dar să nu devin cusurgiu de dragul aceluiași aflat în treabă) a fost găsit într-un ziar irlandez, *Irish Times*, că el a fost dezvoltat ceva mai pregnant în primul draft al textului și redimensionat în rescrierile ulterioare. Parcurgând etapele *experiență–documentare–imaginație*, Gianina Cărbunariu și-a modificat proiectul inițial. Mai întâi din punct de vedere ideatic, fiindcă ceea ce era la început o variațiune pe două teme, astăzi atât de *trendy* încât era firesc să înceapă să dea semne de oboseală (aceea a conflictului dintre lumi, dar și aceea a violenței casnice), a devenit o scriere dramatică mult mai profundă și mai subtilă pe tema variabilelor identității umane. Indiscutabil, cele trei personaje ale piesei – Mady, Bogdan și Voicu – sunt supuse unui proces de *modificare* (și folosesc termenul în sensul în care îl folosea odinioară Michel Butor în romanul *La Modification*, absolut aiurea tradus la noi *Renunțarea*), proces ce se consumă în momentul în care tinerii