

alteritate. Cel mai vehement i se interzice lui Joey, precum odinioară lui Woyzeck, dreptul de a trece peste adulterul soției sale. Așa încât, cum bine observă Eugen Wohl în consistenta prefață intitulată *Bryan Reynolds și laboratorul dramatic al unui teoretician*, crima îi e „indusă” lui Joey. Tânărul italian-american e obligat să „regleze niște conturi” și să „rezolve problema”. Aceasta spre satisfacția nedisimulată a „opiniei publice” sintetizată de *show-ul* lui Suzy Wright care poate să realizeze o ediție specială în care să discute despre „oamenii pentru care era vital să-șiucidă nevestele și au avut curaj s-o facă”. Și, spre bucuria doctorului Jones lucrurile nu se opresc aici. El poate să anunțe- „Doamnelor și domnilor, e o onoare pentru mine să vă prezint prima mare reușită a Institutului pentru Îmbunătățirea Naturii Umane. Știu că ceea ce spun poate părea ciudat, având în vedere că ceea ce vedeți în fața dumneavoastră e corpul *in rigor mortis* al lui Joey Mazzoni, un tânăr din Brooklyn, New York. După ce a urmat – doar o lună – tratamentul nostru revoluționar cu NAM, acest medicament menit să ordoneze viețile, care oferă minții și trupului cantități suplimentare atent calculate din *Nutrientul Alinării Mecanice* (s.m., M.M.), domnul Mazzoni – care ducea o existență jalnică – și-a luat viața în propriile mâini, punându-și capăt zilelor”.

Cei dintre dumneavoastră care veti citi piesa și doriți să i vă adresați direct cu opinii autorului ei puteți să o faceți prin poșta electronică, slujindu-vă de adresa breyolds@uci.edu.

Bryan Reynolds, *Blue Shade – Umbra albastră*, traducere de Eugen Wohl, Casa Cărții de Știință, Facultatea de Teatru și Televiziune, Cluj-Napoca, 2007

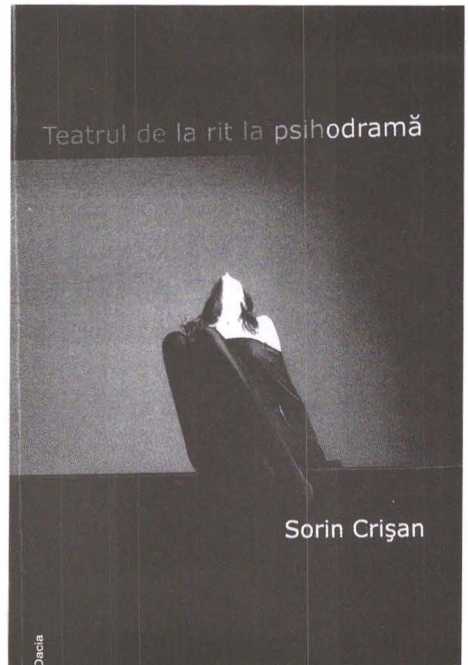
Teatrul asemenea unui vis lecuitor de crize

Argument-ul la noua carte a lui Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psihodramă* (Editura Dacia, Cluj, 2008) enunță ceea ce ar putea fi calificat deopotrivă drept profesione de credință a autorului, dar și fundament al cercetării. „Teatrul e asemenea unui vis – o transpunere în miezul unei crize ce se consumă în avantajul celor ce visează. Astfel încât nu pot decât să- mi exprim credința în virtuțile scenei, însă nu în cele ale unei scene izolate în aria confortabilă a artisticului, ci în cele care se deschid nevoilor profunde”.

Dacă analizăm cartea din perspectiva nevoilor profunde ale ființei care scrie, apare evident că ea reprezintă rodul gândirii cuiva preocupat de intersectarea sistemului sau, mai corect spus, a sistemelor teatrale cu câmpuri epistemice mult mai ample, de conjugarea fenomenului artistic cu unul de factură gnoseologică de o mai largă deschidere. *Teatrul de la rit la psihodramă* înseamnă rezultatul concret al investigațiilor unui cercetător care înțelege mersul la teatru nu doar având rostul procurării a două-trei ore de bucurie, de plăcere, de experiență estetică, oricât de înalt ar fi nivelul axiologic la care s-ar situa toate aceste „beneficii”. Ci care, fără a se limita la scientism ori raționalism, e animat de dorința de a descoperi ceea ce se cheamă *filosofia teatrului*. Dacă, așa după cum scrie Sorin Crișan, într-unul dintre subcapitolele mai amplei secvențe de deschidere intitulată „Despre purificare”,

„spectatorul teatrului antic nu este doar un *om religios*, ci și un veritabil *om politic* atașat frământărilor cetății, necesitatea intruziunii celuilalt ivindu-se în momentul apelului la obiectivitate față de propriile acte”, atunci spectatorul din secolul al XXI-lea alege sala de teatru pentru a afla în spațiul acesteia noi îndemnuri dar și căi întru cunoaștere și autocunoaștere, fructificând achiziții anterioare, pe care omenirea le-a împrumutat odinioară teatrului și care acum funcționează, cred eu, după modelul pe care lingviștii îl numesc a fi cel al *împrumutului cu restituire*.

Ritul sau, mă rog, ritualul, credea Pier Paolo Pasolini în ceea ce el numea un *Manifest pentru un nou teatru*, citat de semnatarul volumului, dă semne a fi, deopotrivă, o modalitate eficientă prin care omul „își poate media interesele în fața cerului” dar și „calea de a dobândi unele *beneficii* (sănătate, bunuri, cunoștințe, etc)”. Adică, reformulând această observație a lui Sorin Crișan, teatrul a fost, încă de la origini, un instrument de negociere cu Divinitatea, chiar dacă aceasta a presupus din partea ființei ce negociază asumarea unor experiențe dramatice uneori răscolitoare, întotdeauna însă esențiale. Dar teatrul a fost, în egală măsură, un mijloc de a dobândi, în afara bucuriilor spirituale, beneficii nu neapărat materiale, dar oricum, un anume profit. A fost însă nevoie de secole de istorie și, implicit, veacuri de istorie a teatrului, pentru ca cineva, iar acel cineva s-a numit Moreno, să inventeze psihodrama al cărei prim și fundamental rost a fost acela de a se sluji de experiența teatrală în scopul redobândirii sănătății. Cartea lui Sorin Crișan poate fi, la o adică, privită și ca o istorie a întâmplărilor, descoperirilor, meditațiilor, cercetărilor, etc. ce au marcat calea până la descoperirea cu pricina. Un fel de istorie *sui-generis* a teatrului universal dar și a doctrinelor regizorale. Numai că psihodrama nu este, așa cum îndreptățit subliniază cercetătorul român, un act estetic, un act investit cu valențe artistice. Drept pentru care are dreptate Anne Ancelin Schützenberger care, în cartea intitulată *Le psychodrame*, spune cum nu se poate mai limpede că „psihodrama este o *întâlnire privilegiată* care nu admite decât participanți”. La fel de justificată, dacă nu chiar obligatorie, e și afirmația făcută de Sorin Crișan în conformitate cu care „pare absurd să vorbim despre un *spectacol* de psihodramă”. Și aceasta fiindcă, așa după cum spune din nou cât se poate de limpede autorul cărții, în cazul psihodramei, „publicul nu îndeplinește rolul spectatorilor de teatru, ci se manifestă ca *ecou* al subiectului...testând realitatea pentru a-și exprima fără rezerve sentimentele și făcând observațiile pe care le consideră necesare cu privire la acțiunea și rolurile interpretate”. După ce a fost principal furnizor de logistică sau de *know how* în vederea creării psihodramei, și nu numai a ei, ca metodă terapeutică, după ce s-a pus în slujba psihologiei, a psihanalizei și a psihiatriei, teatrul își dorește luarea revanșei, recuperarea investiției, găsind căile și mijloacele de a utiliza în folosul său, adică în serviciul artisticului, o seamă dintre elementele specifice



ori adiacente psihodramei și suratelor ei. „Teatrul secolului XX – scrie Sorin Crișan – ni se relevă ca manifestare artistică marcată de cuceririle (și eșecurile) psihanalizei și ale derivatelor ei, psihoterapia de grup, psihodrama, dramaterapia, etc”. Așa încât, dacă primele două mari secvențe ale cărții s-au concentrat asupra lămuririi concepțelor și a explicării felului în care arta teatrului a pregătit cuceririle cu pricina, următoarele pagini demonstrează felul în care teatrul s-a slujit de ele, fie prin anticipare, fie prin proiectare, astfel punându-se în pagină de text ori de spectacol împrumuturile cu restituire pe care le invocam mai devreme. A făcut-o, bunăoară, Shakespeare prin melancolicul său Hamlet care „se decide să intervină în scriitura lumii, impunând doliul ca travaliu al aflării adevărului, al mântuirii unui social ajuns la dezonoare; de fapt, se implică în scriitura unei lumi atinsă de o tulburare ce-i întârzie nepermis, pe toți ai ei, într-un acces maniacal. Demersul eroului se vrea o veritabilă *odisee* în labirintul unei drame ce nu reușește să adopte hieraticul tragediei”. A făcut-o prin Pirandello, mai cu seamă prin *umorismul* profesat și prețuit de acesta, aici interesul cercetătorului fixându-se asupra unor piese precum *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Astă-seară se improvizează*, nu atât cât mi-ar fi plăcut mie ori ne-am fi așteptat asupra lui *Henric IV*. A mai făcut-o printr-o seamă de doctrine estetice ori regizorale precum cele ale lui Artaud, cel ce dorea tocmai abolirea distanțelor dintre actori și spectatori, prin Grotovski sau Eugenio Barba, prin Dario Fo, prin „teatrul tămăduirii” al lui Alejandro Jodorovski, prin „teatrul-forum” și „teatrul oprimaților”, ambele proiectate, fondate și fundamentate de Augusto Boal, prin ceea ce se cheamă „metoda Dojo” sau „metoda opozițiilor”, prin așa-numitul „teatru popular” de la *Théâtre du Soleil* al lui Ariane Mnouchkine.

E în afara oricărui dubiu că volumul datorat lui Sorin Crișan e unul ai cărui descriptori esențiali sunt temeinicia și utilitatea. Că s-a zămislit după un imens travaliu de cercetare și meditație. Că autorul său refuză improvizația, nu însă și speculația intelectuală, în sensul pozitiv al sintagmei. Detaliul că la sfârșitul cărții aflăm vreo 25 de pagini de bibliografie e grăitor de la sine. Sorin Crișan pare obsedat de rigoare. Atâta doar că această obsesie, pozitivă în sine, ca orice obsesie, îi mai joacă uneori mici feste semnatarului cărții. În sensul că dorind să pătrundă până în miezul lucrurilor, fiind sigur că are suficiente argumente în susținerea unei idei, referințele la bibliografie devin excesive, îngreunând lectura și făcând greu accesibilă însăși demonstrația. Excesul de referințe îi transmite cititorului o stare de sufocare, un anume disconfort deloc de natură să îndemne la continuarea lecturii. Aș fi vrut, apoi, ca în carte să figureze, fie și numai în numele exprimatei credințe în virtuțile scenei (vezi *Argumentul*), referiri la o seamă de spectacole ce susțin afirmațiile cercetătorului. Spectacole de care, slavă Domnului!, nu am dus deloc lipsă. Mă gândesc la *Hamlet*-ul de la „Bulandra” al lui Liviu Ciulei, dar și la magnificul spectacol testamentar de la Naționalul clujean al lui Vlad Mugar, la *Șase personaje în căutarea unui autor și Henric IV*, montate tot la „Bulandra” de Liviu Ciulei, la *Așa este (dacă vi se pare)*, excepționalul spectacol craiovean al regretatului Vlad Mugar, la *Nu se știe cum* regizat la Teatrul „Nottara” de Bocsárdi László. Socot că analizarea lor ar fi fost utilă teoreticianului Sorin Crișan și ar fi netezit o seamă de asperități ale demersului său. Asperități care însă oricum pălesc în fața incontestabilelor merite ale cărții.