Teatru de la Sibiu – 2008.". Despre cartea care pleacă an de an spre bibliotecile oamenilor de teatru din întreaga lume, cel mai bine vorbesc cuvintele directorului Festivalului, prof. univ. dr. Constantin Chiriac, cuvinte tipărite şi în *Aplauzele* cu ediţie zilnică (prin trudă editorială şi tipografică exemplară), cuvinte cu care vom încheia şi noi scurta privire asupra subiectului propus: „ *La 15 ani, Festivalul de Teatru de la Sibiu are în spate o Bibliotecă. Este poate cea mai importantă împlinire ca semn ce dăinuie peste vremi... Nimic mai frumos pe lume decât să mijloceşti ca* ***energiile*** *ce stau închise în scrisul autorului, în inspiraţia regizorului, în bucuria receptării publicului să se întâlnească şi să nască acel curcubeu, forţă şi fragilitate nemăsurate. Vom continua...*"

De adăugat doar bucuria de fiecare zi pe care Festivalul a oferit-o cu maximum de generozitate celor care s-au lăsat duşi de valul energiei teatrale, de fascinaţia spectacolului străzii, de miracolul dansului devenit limbaj, de sărbătorile actorilor înstăpâniţi vremelnic peste scenă şi peste sală, de mirajul unei înţelegeri între oameni, peste lumi şi peste timpuri... O ofertă pentru care, la recunoştinţa generală, se adaugă şi plecăciunile semnatarului.

Ion CAZABAN

Triptic Novarina

„A nu-l monta pe Novarina este o eroare istorică", spunea Antoine Vitez, cu convingere şi umor amical. Sunt câteva decenii de-atunci. În anul 1971, era publicată prima piesă a lui Valère Novarina, *L'Atélier Volant* – regizată trei ani mai târziu de Jean Pierre Sarrazac („Am decis să montez piesa într-un context când nu era uşor s-o fac: atunci, era teatrul fabulei, post sau «neobrechtian», iar dimensiunea comică, vezi grotescă, oralitatea, calitatea poetică extremă a scrisului lui Valère scăpau multora"). Novarina se va impune ca dramaturg, prozator, dar şi ca regizor (deseori, al propriilor piese), actor sau pictor. Actori şi regizori ca André Marcon, Claude Buchwald, Christine Dormoy prind gustul textelor sale dramatice şi li se dedică. De asemenea, numere de revistă, culegeri de articole, teze de doctorat. În ultimii ani, Novarina este jucat la Comedia Franceză şi în Curtea de onoare a Palatului Papilor din Avignon.

La noi, Novarina a fost tradus, pentru prima oară, cu patru–cinci ani în urmă. Prezentat public nu era un text dramatic, ci eseul *Pentru Louis de Funès*. L-am urmărit la festivalul de la Timişoara, în lectura actorilor Ovidiu Ghinita şi Ildiko Jarcsek-Zamfirescu. La radio, a fost citit de Dan Condurache.

Ca de obicei în alte ediţii, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, abia încheiat, a avut câteva merite speciale. Odată cu calitatea spectacolelor văzute, s-a remarcat importanţa unor contacte în premieră, de la teatrul Kabuki, „Odin" sau Delbono la montările ce ne-au iniţiat în reprezentarea textelor lui Novarina. Trei spectacole – *Ajour, L'Operette, Spatiul furios* – un triptic asistat, parţial, chiar de prezenţa scriitorului care a conferenţiat şi a răspuns la întrebări.

Le théâtre des paroles

Pentru noi, o introducere lămuritoare în modul cum gândeşte teatrul Novarina, a fost eseul său programatic, indicându-l pe Louis de Funès, actor exemplar. În primul rând, Funès se deosebea de atâția alții care îşi agită, infatuați, argumentele savante: el „ştia mai multe despre om decât toți experții în umanitudine, ortoscenişti, antropoterapeutii, specialiştii în ficați, sinapse şi comunicare, maeştrii castratori". Novarina, el însuşi actor, se întreabă câți dintre cei care joacă pe scenă sunt, ca Funès, „în imposibilitatea vitală de a-şi distinge corpul de spirit?" Atingem, aici, miezul atitudinii teatrale novariniene. Cele spuse despre Funès, „atletul cheltuielii de sine" şi „tactician al respirației", ne trimit spre Artaud, dar un Artaud al „teatrului cuvintelor". Un „théâtre des paroles" altfel conceput decât spectacolul conversativ, răspândit statornic pe scenele franceze: diferit de acesta, în el vom auzi „cum se desprind din carne cuvintele". Este un teatru care susține schimbarea prin dislocare, rupere, ardere, carbonizare, deci altă ecuație decât aceea frecventă, a relației psihologice şi mimetice dintre replica personajului şi interpret. Teatrul să dea imaginea „trupului ieşind din cuvânt". Deosebindu-se de motivația „teatrului sărac" sau a „spațiului gol", Novarina reproşează spectacolelor „decorul cu ghiotura [...] mai rar carne de om, limba, consoanele, ritmurile rar le-am auzit răsunând şi rar am văzut actorul intrând cu adevărat". Pentru că intrarea în scenă înseamnă depăşirea unei «teribile frontiere mentale»"[1] În legătură cu teatrul cuvintelor şi exigențele lui, Novarina explică: „Scriu pentru urechi. Pentru actorii pneumatici. Punctele, în vechile manuscrise arabe, sunt marcate prin porii respiratorii [...] A respira[2] nu înseamnă a deplasa aerul, a-l înhăța, a te umfla, dimpotrivă, a avea o veritabilă economie respiratorie, a folosi tot aerul dobândit, a-l cheltui în întregime înainte de a-l redobândi, a merge până la capătul răsuflării, până la constricția din asfixia finală a punctului, a punctului frazei"[3].

Pe lângă termenii care revin: limbajul-cuvintele-materia-trupul-mentalul, în ecuația programatică este semnalată importanța spațiului, determinant în elaborarea textului, aşa cum aflăm dintr-un interviu dat de autor[4]. Prima versiune a *Spațiului furios* a fost gândită pentru Théâtre de la Bastille. Ce spune Novarina: „limbajul este un fluid, o materie care iese din trupuri şi se transmite diferit, în funcție de locuri". Se are în vedere fie zidul de piatră, fie „zidul uman" al publicului asupra căruia acționează limbajul. Când *Spațiul furios* a fost reprezentat la Comedia Franceză, în ianuarie 2006, pe autor îl satisface compoziția diversă a „zidului uman". Lui Novarina îi plac tocmai diferența de receptare şi diversitatea reacțiilor la fiecare spectator: „Când scriu – declara el– nu ştiu niciodată dacă îi voi face pe oameni să râdă. Aceleaşi lucruri pot duce la râsete şi la lacrimi în acelaşi timp, la două persoane care stau alături". În acest caz, repetările, reluările constatate în textele lui Novarina trebuie astfel privite, fiind legate de schimbarea actorilor (alte voci, alte trupuri), a locurilor de spectacol şi a publicului.

Pentru a ne apropia structurile textuale cu destinație scenică ale lui Novarina, să apelăm la un pasaj dintr-un studiu: „Dialogul, la Novarina, are particularitatea de a se face plecând de la constrângeri şi exerciții combinatorii, este un vrac organizat cu ramificații complexe, o construcție verbală continuă unde se formează neîncetat urmări şi serii, unde teme şi personaje circulă de la un text la altul şi unde o mică formulă poate, deodată, să prolifereze carnavalesc, dialogic, polifonic, dialogul la Novarina se dezvoltă printr-un întreg joc de referințe şi autocitări"[5], ajungând, prin „noi variațiuni [...] să constituie mari ansambluri".

Pentru cei care montează textele sale, dificultatea constă în orchestrarea rolurilor, adică o anumită dirijare a dinamicii verbale şi, totodată, a dinamicii spaţiale. Ca un autentic postmodern, scriitorul crede că „teatrul este un loc extraordinar pentru a face şi desface, pentru a descompune şi a construi altfel figura umană". Nu mai e vorba nici de oglindire realistă, nici de lupa măritoare, dilatatoare, hiperbolică, preconizata de unii pentru imaginea scenică, nici de combinarea lor. Acum „oglinda este în ţăndări. Ţăndările sar peste tot, nu se ştie dacă limbajul e însângerat".

Pentru critici, dificultatea abordării textelor dramatice ale lui Novarina provine din faptul că *demersul filosofic* şi *demersul ludic*, existente în ele, nu se manifestă separat, nici nu se contestă, ci merg mână în mână. Totodată, *demersul programatic* se infiltrează mai mult sau mai puţin explicit în replică – rămâne să-l subliniem doar (mai ales dacă ne este familiar din texte anterioare).

Dialogul ia o turnură filosofică, alternând filosofia limbajului şi filosofia existenţei. „Forţa negării, a distrugerii, a apariţiei, fizica limbajului, drama gândirii stau în centrul muncii noastre" – arată Novarina. Le uneşte condiţia teatrală, direct sau indirect (cu laitmotivul de vastă semnificaţie al „intrării-ieşirii" actorului: „ieşirea este mai uşoară. Se poate ieşi dispărând, trecând neobservat. Intrarea, însă, este un fel de atac, ceva mult mai violent"[6]). *Spaţiul furios* era intitulat iniţial *Je suis*, iar în spectacol, litere de neon semnalează permanent: Je suis. Cuvintele celor doi copii, vorbind despre existenţa noastră raportată la a celorlalţi, se referă (spre sfârşit e clar) la existenţa scenică, posibilă prin actor, dincolo de efemer. Replica Bătrânului carnativ va căuta să regăsească tonul potrivit pentru mersul textului, un langaj mai puţin profesoral: „Încercaţi să nu vă umflaţi în pene, copii!"

Demersul ludic va fi mai la îndemână criticului teatral care poate observa – tot în *Spaţiul furios* – că finalul vorbit de Artizanul dramei este o concluzie de continuitate, rostită în efemeritatea momentului: „Moartea nu-i adevărată!". Semaforul vieţii, acel neon „Je suis" stă mereu aprins. Dificultatea criticului va fi conjugarea ludicului cu filosoficul, redactarea unui comentariu coerent, unitar. Uneori, personajele vorbesc ca nişte bufoni înţelepţi. Sunt nişte personaje paradoxale. Adevărul grav din replică este concurat de modul lor de verbalizare. De unde şi diferenţa – nu contrastul – dintre mental şi cuvânt. Pe când contrastul ar fi comic, diferenţa este ambivalent tragicomică. Să-l amintim pe Leit poleit cu strigătul său disperat, artaudian: „Ajutor, oameni ai tăcerii, dezrobiţi-mă! [...] materia lumii îmi mănâncă capul! Materia lumii e în pericol!" (*Spaţiul furios*).

S-ar putea examina structurarea tematică prin vocile personajelor, ale căror nume par, mai curând, porecle. În unele texte ale lui Novarina, circulă sute şi mii de personaje! Aşa cum sublinia autorul, în sensul „teatrului cuvintelor", fiecare „are o poveste foarte neobişnuită cu limba sa. Vorbele redevin misterioase, vii". Este modul de a fi al poveştii în dramaturgia lui Novarina.

Pe de altă parte, cultura textului, sursele, afinităţile, ecourile, asociaţiile posibile, apartenenţa competentă la procedeele retorice ale literaturii populare de oricând, dar şi ale avangardei din anii '20-'50, în direcţia ludicului şi deriziunii (în care va intra şi mulţimea cuvintelor argotice, reciclate poetic, încastrate, contaminate ori nou născute) – toate acestea ar fi o mină de aur pentru analiza comparată. S-ar putea situa astfel umorul unor sintagme (greu de pronunţat, uneori – citäm din *Adramélech*: „Maldalbulbe d'albumbliton"!). S-ar deosebi hazul unor enumerări de plante, de feluri gastronomice (Sărmana Figură, Pe mai mult mâncătorul, în *Spaţiul furios*) sau al unor relatări prelungi, succedând faptele într-o multiplicare copleşitoare,

imposibil de reținut. Ceea ce personajul povestește, pare mai curând o mostră de stil narativ (nuvelă picarescă, roman-foileton, de senzație). Nu odată, cuvintele conturează stereotipii retorice, asumate de text. Se adaugă ambiguitatea unor maxime şi aforisme ad-hoc: „Ascultă orele: toate rănesc, dar ultima ucide!", „Orice obiect făcut din salariu îşi merită materia!". „Frumos este ce devine" sună foarte brechtian, pe când „L'idée vient en parlant" ne aminteşte de dadaistul Tristan Tzara: „gândirea se formează în gură". De Tzara şi piesa *Coeur à gaz* ne amintesc personaje ca Oreille şi Bouche (*Le Babil des classes dangereuses*). Dadaist vorbeşte şi Pe mai mult mâncătorul: „Suntem muți, şi cu toate acestea auzim perfect vociferatoarele" (*Spațiul furios*). Nu omitem nici parafraza oricum valabilă: „Răstoarnă-ți viața, ceva, ceva tot rămâne din ea!". Numeroase versuri şi cântecele par desprinse din substanța spectacolelor de cabaret ori de café-teatru. Observațiile de acest fel ar putea continua.

Cum trebuie jucat Novarina?

...mă întrebam, citindu-i textele dificile pentru actori, dar şi pentru spectatori (ce a vrut să spună autorul numind acel „mare Teatru Dezadaptat, un Teatru Popular pentru Nimeni"?) Oare cei din Franța sunt de aceeaşi părere? În piesele sale se petrec schimbări bruşte de ritm, de stil, uneori chiar de specie literară; în plus, obligă actorul la rostirea deloc simplă a unor replici de câteva pagini, fără a mai număra construcțiile verbale inedite. Particularitățile programatice trebuie şi ele cunoscute, altfel noutatea dramaturgiei lui Novarina şi a actului teatral s-ar estompa.

Prefațat de regizoarea Christine Dormoy şi de George Banu, primul spectacol văzut a fost unul experimental-programatic, ajutându-ne să evaluăm o modalitate scenică adecvată. *Ajour*, alcătuit din trei părți ale textului *Lumières de corps*, ar indica, prin titlu, lumina lăuntrică, lumina care străbate zidul material despărțitor şi ne umple spațiul înconjurător. În fapt, e lumina cuvintelor şi a corpurilor. O folie lucioasă de plastic negru (ca şi pereții) se întinde între cele două rânduri de spectatori. Este culoarul prin care vor trece actori şi cuvinte.

Culcat pe spate, ținând deasupra, în fața ochilor, foaia de text, interpretul se pregăteşte să primească şi să elibereze cuvintele. Ce se întâmplă între actor şi cuvânt? ne anunțase regizoarea scopul principal. Cuvintele se vor distinge de sunetul vocal sau instrumental, de sunetul muzical sau de cel decăzut în scârțâitul corzilor de vioară, în stridențe metalice şi zgomot de lemn tocat... Astfel se cultivă diferența, cuvintele ies în relief şi se aleg de limbajul obiectelor. Utilizate uneori (se vorbeşte într-o trompetă sau cu o piatră pe nas), obiectele transfigurează, fie şi în comic, discursul actorului.

Vizualizarea regizorală se accentuează, perceperea cuvintelor se asociază cu acțiuni fizice, sugerând şi comentând metaforic. Însăşi materialitatea spațiului este sugerată în schimbare, integrând totodată fluidul verbal, „țesătura formată din suflare, acea materie în continuă formare şi mişcare – cuvântul".

Mişcându-se în semiîntuneric, cu o lanternă ataşată de frunte, interpretul pare un miner înaintând în subteran. Altădată, brațele sale execută mişcări de înot. Sub lumina verticală a reflectoarelor, el şi femeile muzicante intră în spațiu şi-l traversează ca nişte înotători. Ar fi, aici, un fir de poveste cu o balenă (poate cu Iona), semnalată eliptic într-o frază din caietul-program. O rochie albă, de mireasă, pluteşte prin aer, venind dintr-un colț neştiut, de poveste posibilă. O piatră este examinată parcă ar fi craniul lui Yorick. Interpretul se apropie cu textul întins la

fiecare spectator, invitându-l: „Brûlez le livre avec votre respiration". În spectacol, tonul vocii sale variază, explicativ, voios, tandru, suferind, îndurerat... Jocul se diversifică, se extinde, saltă pe un podium, urcă o scară, ni se vorbeşte de la diferite niveluri. Un ciorchine de ochelari, nişte coarne de taur sunt mânuite suprarealist. În monolog, sesizăm fraze ştiute din eseul despre Louis de Funès: omul apare când actorul intră în scenă.

Trupul interpretului ce monologhează se poate manifesta de sine stătător, într-o izbucnire fiziologică firească, împrăştiind stropi strălucitori de salivă, şterşi repede de cineva. Ca o concluzie – transmisă de „l'acteur sacrifiant" –, teatrul este catastrofa limbajului în spaţiu. Pietre şi frânturi de manechin vor fi adunate şi aşezate, într-o ordine ocultă.

Cu *L'Operette*, ne-am aflat în faţa altui tip de spectacol, afişând o aparentă naivitate populară, dar cu atât mai fermentată cultural. Am recunoscut parodia, deloc excesivă, a dialogului sentimental, a vocilor, gesturilor, mişcărilor în grup sau ariilor, acompaniate de o mică orchestră. Dar nu orice este parodie, nici oricare „citat" nu-i luat în balon. Soluţiile scenice se inspiră amuzant din cabaret („Non,non,non/ L'homme n'est pas bon" poate fi declamat în câteva feluri!). Varietatea stilistică a momentelor (doar o parte a textului a fost reprezentată) se remarcă din nou. Ne amintim de Prévert, de Jacques Brel – poate fără motiv. Un duet („L'amour se perd dans l'océan"), cu foc de artificii şi beculeţe colorate, ne trezesc nostalgia *Umbrelelor din Cherbourg*. Şi, bineînţeles, ne gândim la *Titanic*... „O ninsoare, în noaptea scenei, este o splendidă ironizare a artificialului. Nu odată, ce pare serios nu-i decât o glumă. Dar şi invers. Proiectaţi pe ninsoarea de confeti, actorii contrariaţi, jenaţi, se retrag până la urmă.

Scenă din *L'Operette*

Foto: Stefan Jammer

Simțim fragmentarea, colajul, o lume anume este evocată din bucăți şi, venind din direcții multiple, ar trebui să se sudeze emoțional în noi: „L'operette est en moi!". Există o culme a spectacolului, atinsă ilar de „romanul" relatat cu „trăire" de actorul tot mai ambalat, vreo 15–20 de minute. Sute de nume angrenate în propoziții cu subiect şi predicat, în acțiuni succinte, anodine, ne-au intrat necontenit pe o ureche şi ne-au ieşit amețitor pe cealaltă. Erau acolo, într-o accelerație uimitoare pentru rezistența respiratorie şi memoria interpretului, formule aflate oriunde în povestirile de senzație şi romanele-foileton din secolul XIX („*Dramele Parisului*, câte au ieşit până acuma, le-am citit de trei ori", zicea Zița noastră). Şi în acest mod, preferința lui Novarina pentru „actorul pneumatic" nu era uitată, nici deviza teatrului său, lansată lângă panoul-oglindă: „Faites entrer les paroles!".

În traducerea excepțională a Paulei Bentz-Fauci (comparabilă, pentru dificultatea reuşitei, cu *Gargantua*, tradus odinioară de Romulus Vulpescu), *Spațiul furios* ne-a arătat, într-un spectacol-lectură, ce mult înseamnă schimbarea registrului cultural, odată cu schimbarea limbii originalului. S-a procedat prin selecția unor fragmente de text care să exprime o esențializare din punctul de vedere al grupului de actori. Actori-copii. Era o distracție de copii în ritm de rap, probabil pentru că piesa începe cu dialogul dintre Copilul Străbătând şi Copilul Depestescurt. Dialogul are haz, amintindu-ne uneori de profesorii pedanți ai lui Molière, alteori de schimbul de replici la Caragiale. Traducerea ludicului novarinian se transformă lejer în deriziune autohtonă.

Novarina a urmărit atent spectacolul-lectură, fără a interveni apoi cu opinii pro sau contra. La discuții, şi-a rezumat încă odată programul („actorul împarte respirația cu publicul... cuvintele cad pe spectator"), aşa cum a făcut într-o scurtă conferință („l'acteur porte l'homme devant lui... l'homme est l'être le plus vide de la création"). Nu a intervenit cu observații la spectacolul-lectură, dar ne-a oferit imagini din montarea sa, prezentată anul trecut, la Avignon. Am văzut o interpretare mereu orientată spre public, la care conta jocul cu câteva obiecte simbolice: masca spartă, craniul călcat în picioare („Mort à la mort!") sau cu o fantoşă confecționată sumar, dar semnificativ. În scena cu fantoşa bicefală, zece acordeoniști, aşezați în linie, animau atmosfera de eveniment colectiv, de petrecere populară.

Compagnie Le Grain (Franța) – Ajour **de Valère Novarina. Regia: Christine Dormoy. Decorul: Philippe Marioge. Costumele: Cidalia Da Costa; Lumini. Paul Beaureilles. Cu: Philippe Dormoy, Chris Martineau, Géraldine Keller, Katy Deville.**
Compagnie Air de Lune (Franta) – L'Operette, ***un acte de L'Operette imaginare*** **de Valère Novarina. Regia: Marie Ballet, Jean Bellorini. Scenografia: Nicolas Diaz, Marie La Rocca, Peggy Sturm. Muzica: Jean Bellorini. Cu: Geoffroy Rondeau, Aurélie Cohen, Boutaïna Elfekkak, Karyl Elgrichi, Mathieu Fayette ş.a.**
Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu – Spațiul furios **de Valère Novarina, spectacol-lectură. Regia: Radu-Alexandru Nica. Cu: Liviu Vlad, Liviu Bledea, Alexandru Vervescu, Blenessy Enikö, Boldizsar Emö.**

[1] Din eseul *Pentru Louis de Funès*, traducere Paula Bentz-Fauci, în *Drama* nr. 1–2, ianuarie–iunie 2004.

[2] În original: *poumoner*.

[3] *Lettre aux acteurs*, în vol. *Le théâtre des paroles*, Éditions P.O.L., Paris, 2007, p.9.

[4] Vezi *Alternatives théâtrales 93*, 2007.

[5] Céline Hersant, *Dialogue parabolique et fabrique du texte chez Valère Novarina*, în *Études théâtrales 33*, 2005, p.167, C.H. pregătea o teză de doctorat despre Novarina.

[6] Vezi *Alternatives théâtrales 93*, 2007.