

„cutra pământului“; sau, „...jesabelei ăleia...“ (în original, „...a esa jezabel“, referință la personajul biblic Jezabel) nu prea are relevanță pentru vorbitorul contemporan de română căruia, cu certitudine, îi scapă trimiterea. În fine, poate și exercițiul meu de redactor de teatru radiofonic care a lucrat pe acest text...

Rămâne evident faptul că fiecare montare a unui text dramatic aparținând unei alte limbi are nevoie de o traducere proprie, adecvată acelu context spectacular, iar punerea în circulație a traducerilor în mediul teatral românesc este un act care propune și provoacă dialogul și cunoașterea reciprocă.

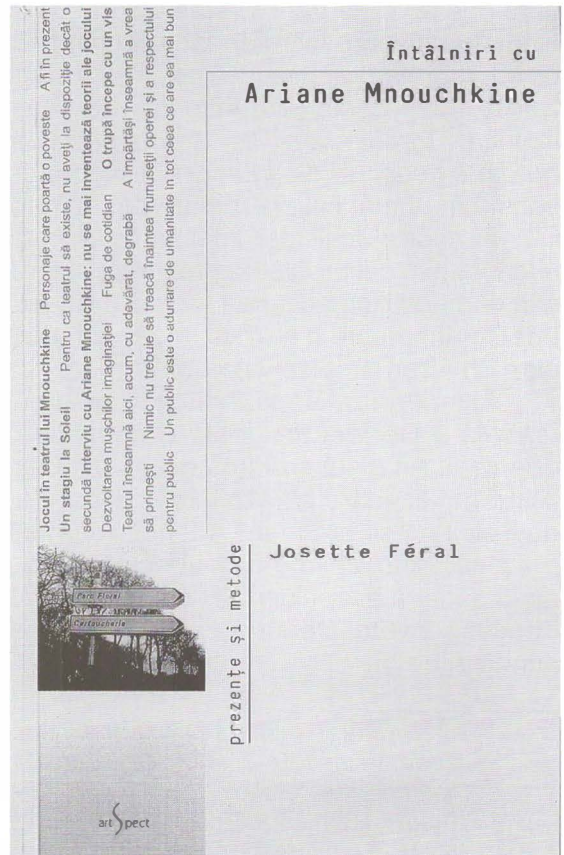
**Alexandru ȘTEFAN**

## ARIANE MNOUCHKINE și cele câteva minute de teatru

În volumul *Ultimul sfert de secol teatral*, George Banu ne-o prezenta pe Ariane Mnouchkine într-o aură preponderent idilică, asemeni unui „lider efectiv [...] a cărei autoritate se întemeiază pe acordul uman al colectivității“, autoare a unor spectacole cu viziune amplă, gândite „în funcție de publicul integrat în ansamblul proiectului“.<sup>1</sup>

Șase ani mai târziu, cartea lui Josette Féral dezvoltă aceste caracteristici cam în grabă schițate: descoperim că „liderului“ încep să îi lipsească actorii din generațiile mai noi, acest lucru fiind lesne de concluzionat în urma stagiilor făcute la Théâtre de Soleil: „Și totuși, în ciuda acestor constrângeri, actorii vor intra și vor ieși în timpul improvizățiilor, întotdeauna costumele își vor sfârși ziua aruncate de-a valma pe jos, stagiarii așazați pe gradene nu vor

<sup>1</sup> George Banu – *Ultimul sfert de secol teatral: o panoramă subiectivă*, Editura Paralela 45, 2003, pag. 77–79.



acorda întotdeauna atenția cuvenită muncii altuia...<sup>1</sup> Cât despre public, în cadrul întâlnirii de la Universitatea Québec din Montréal, la data de 6 noiembrie 1992, Ariane Mnouchkine afirmă: „În timpul repetițiilor nu trebuie făcut nimic pentru public. În timpul repetițiilor nu mă gândesc la public decât pentru două lucruri: oare înțelege? Oare aude? Nu mă gândesc, deci, la public.”<sup>2</sup> Nici nu e nevoie de mai mult. Spectacolul de teatru nu trebuie conceput în funcție de pretențiile sau de așteptările publicului, ci trebuie să fie inteligibil; într-un interviu acordat lui Jean Michel Déprats, regizoarea afirmă: „La repetiții, ori de câte ori actorii descoperă că vorbesc între ei, ceva nu merge. Eu le spun: «Vorbiți cu publicul». Asta e un secret pe care nu trebuie să-l pierdem”<sup>3</sup>.

Grija Arianei Mnouchkine este de a cizela jocul actorului nu de a propune o nouă teorie despre teatru. Totul a fost deja scris, iar deficitară s-a dovedit a fi doar punerea în practică. Spațiul pe care și l-a ales, pentru a îndeplini această muncă (clădirea unei foste fabrici de arme), este încărcat de sacralitatea unei comuniuni umane. Actori din toate colțurile lumii se întâlnesc aici și au ca limbaj comun teatrul. Nu întâmplător, colaborarea lor a devenit subiect de analiză în sine pentru critici.

Scopul lor a fost și este în continuare acela de a găsi situații potrivite și adevărate, nu neapărat realiste. Importante sunt acțiunile, și nicidecum ideile. Dar punerea în practică a unui șir de acțiuni nu este posibilă fără imaginație, un mușchi care prin antrenament ferește actorul de „verbiaje”. De asemenea, este necesară claritatea: fiecare lucru se face pe rând, dacă este posibil, cu pauze. Nu e nevoie de suprapuneri care să încâlcească firul logic. (Nu trebuie uitat faptul că Mnouchkine a fost eleva Școlii Internaționale de Teatru „Jacques Lecoq”.) Nu este interzisă imitația: „Trebuie să ai, de asemenea, umiliința de a copia, de a copia munca altuia, nu din exterior, ci din interior”<sup>4</sup>. E vorba de a fi egal, dar nu identic. Țelul suprem constă în numai câteva minute de teatru desfășurate la timpul prezent.

În cadrul aceleiași întâlniri din Montréal, Mnouchkine dezbate împreună cu interlocutorii săi problema prezenței actorului în scenă, pentru că dacă starea este cea care justifică acțiunea, atunci prezența o face verosimilă. În definitiv, acțiunile trebuie ritmate de o muzică interioară, deoarece mișcarea continuă, la fel ca lipsa ei, e un teren propice incorenței.

Asemeni lui Artaud, Mnouchkine crede că teatrul este oriental; singura formă teatrală a Occidentului este *Commedia dell'Arte*, ea însăși inspirată de cultura orientală. Această credință ne-o dovedește atât spectacolul *Indiada*, cât și celebrul Shakespeare asiatic exemplificat de *Richard II*. Cu toate astea, la Théâtre de Soleil nu se pretinde că tehnicile orientale sunt cunoscute și, implicit, puse în practică. Mnouchkine recunoaște că nu posedă știința milenară ce ar putea-o ajuta să facă acest lucru. E o lipsă acceptată, o modestie din care mulți actori ar trebui să învețe. Deoarece, fără modestie, un artist e incapabil să mai asimileze cunoștințe noi.

<sup>1</sup> Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, Editura ArtSpect, 2009, pag. 31.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pag. 109.

<sup>3</sup> *Collaborative Theatre, The Théâtre de Soleil* sourcebook, compiled and edited by David Williams, Routledge Editions, 1999, pag. 94.

<sup>4</sup> Josette Féral, *op. cit.*, pag. 25.

Rămâne foarte sugestivă în acest sens următoarea remarcă, pe care o transcriu cu titlu de preaviz tinerei generații de actori români: „Într-o zi, chiar am auzit această replică extraordinară a unui elev al Școlii din Strasbourg care vine să ne vadă și care, oh, ce lucru extraordinar!, cere să lucreze la noi și căruia-i spun: «Uite! Fac un stagiu într-o lună, veniți să lucrați puțin cu noi la acest stagiou». Acest elev îmi răspunde acest lucru extraordinar: «Dar, totuși, am făcut școală!» A făcut școala, deci știe tot! Deci nu are niciun stagiou de făcut. Doamnă Mnouchkine, ce rol îmi dați? Nimic, amice. Gata!”<sup>1</sup>

**Alexandru ȘTEFAN**

## Corp și poezie

În ultima jumătate a secolului XX s-au decantat la suprafața teoriilor despre teatru din ce în ce mai multe idei referitoare la *actorul-performer*, definit în special de măiestria expresivității corporale. La aceste constatări au condus nu numai revelațiile regretatei Pina Bausch, dar și spectacolele de la Alvin Ailey la American Dance Theater sau de la Théâtre du Mouvement. Treptat, numeroase variațiuni pe această temă, înrădăcinându-se în ipotezele dansului modern au sfârșit prin a ignora rolul poetic al spectacolului, în detrimentul fizicalității.

Deși educat în spiritul competitivității sportive, Jacques Lecoq înțelege că teatrul nu e nici circ, nici dans și nici măcar poezie pură, ci câte un pic din fiecare. El conturează, așadar, o pedagogie complexă care își propune dezvoltarea inteligenței actoricești prin intermediul improvizației și al analizei mișcărilor.

„Am ajuns la teatru prin sport”, spune Lecoq în volumul său, *Corpul poetic, o pedagogie a creației teatrale*, îndreptându-ne să credem că avem de-a face cu un sistem de îmbunătățire la nivel expresiv-corporal. Dar nu avem de-a face cu o metodologie primară.

„There is no entrance examination, but it is recommended that students have some acting experience. Applications must include details of this experience, together with a statement explaining personal reasons for wishing to do the course. A personal professional reference must also be included”<sup>2</sup> scrie pe site-ul oficial al școlii înființate în 1956 de Jacques Lecoq: deci „corpul poetic” este un ideal la care nu poate ajunge decât o minte poetică.

<sup>1</sup> Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, Editura ArtSpect, 2009, pag. 78.

<sup>2</sup> „Nu există niciun examen de admitere, dar este recomandat ca studenții să aibă experiență în actorie. Aplicația trebuie să includă detalii referitoare la această experiență, împreună cu o declarație explicativă asupra motivelor pentru care se dorește urmarea acestui curs. Trebuie inclusă de asemenea, o referință personală profesională.” (trad. aut.) <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pratique-uk.php?bg=02>.