o decizie artistică fundamentală. De la primele sale schițe scenografice, la un film precum *Pădurea spânzuraților* și până la ultimul său spectacol, cu *On mourira jamais*, pe o piesă de Matei Vișniec, în regia lui Alexandru Tocilescu, la Paris, parcurgem în paginile cărții *o operă*. După ce, din amintirile prietenilor și din însemnările lui Dan Jitianu, în capitolul „Mărturii de viață", parcursesem o *viață*. Acest „vizionar al provizoriului", cum îl califica însuși Dan Jitianu pe scenograf, și-a trăit profesia, ca și viața, cu seriozitate și profunzime, fără a căuta vreodată să epateze pe cineva, dimpotrivă, comunicând și participând la comunicarea cu ceilalți, așa cum numai un om cu o bună educație și stăpânire de sine, atât de rar prin mediile noastre românești, ar mai face-o. Merită să stăruiți, la lectura cărții, asupra scenografiilor pe care Dan Jitianu i le-a dedicat lui Caragiale, sau asupra celor dedicate lui Marin Sorescu; pentru acesta din urmă, pentru toate piesele la care a lucrat Dan Jitianu, vreau să spun, el concepând un fel de spațiu sintetic, o esență a dramaturgiei poetului, semn al unei reflecții asupra subiectului său, proprie artistului adevărat. Dar Ion Cazaban descoperă, în cronicile timpului și în mărturiile celor cu care Dan Jitianu a colaborat, ori ale celor cu care a fost prieten – printre care, mereu, Mihai Nadin, azi o personalitate universitară americană, și Ana Maria Narti, azi, și domnia sa, personalitate critică și politică în Suedia –, fațetele mai puțin vizibile ale personalității marelui scenograf.

În ce mă privește, îi păstrez o amintire frumoasă, din anii '80, când îl întâlneam, înainte de plecarea lui Alexandru Tocilescu, împreună cu acesta, în apartamentul de lângă Gara de Nord al unei cunoscute poete. Era, dacă îmi aduc bine aminte, un bărbat liniștit, care vorbea numai atunci când avea ceva de spus, știind să-i asculte și pe ceilalți, privind cu blândețe la lumea prin care trecea. Colereta sa caracteristică m-ar fi făcut să mă aștept la o persoană rece, de o răceală chiar agresivă, și surpriza era mare când descopeream că omul e, dimpotrivă, comunicativ și civilizat, cald și profund.

Dan Jitianu, o carieră strălucită, alături de mari artiști ai scenei, cu care a colaborat, discret, așa cum se purtau spiritele alese în anii aceia, urmaș al unor intelectuali străluciți; purta mereu la gât – ne reamintește Ion Cazaban –, decorația pe care o primise bunicul său (inginer cu studii la Charlottenburg, un timp angajat al uzinelor Krupp, apoi comandantul școlii militare de artilerie) de la regele George al V-lea al Marii Britanii. Un om al cărui contur se mai poate citi în paginile cărții acesteia, deopotrivă ziditoare și melancolică, un adevărat „om pentru toate anotimpurile", ca să citez titlul celebru al unui film nu mai puțin celebru din vremea vieții și operei lui Dan Jitianu.

Adrian MIHALACHE

Incursiuni prin spațiile teatrale

Trebuie să mărturisesc că am amânat orice alte obligații, pentru a mă cufunda în lectura cărții lui Octavian Saiu, ***În căutarea spațiului pierdut*** (Editura Nemira, București, 2008). Îl cunoșteam pe autor ca pe un tânăr literat dezghețat, umblat și cultivat. Mai mult decât o delectare, lucrarea s-a dovedit a fi o provocare. Face parte dintre acele cărți vii, incitante, care te îndeamnă să dialoghezi cu autorul, să-ți confrunți ideile cu ale lui, să-l contrazici uneori, într-un cuvânt, să gândești.

Mă așteptam la o eseistică spumoasă, dar am avut parte de o carte serioasă. Stilul este vioi, antrenant, uneori pasionant, dar demersul este științific, metodic, fără a fi pedant. Avem de-a face cu o analiză aprofundată și originală a spațiului teatral. De la bun început, autorul își circumscrie obiectul și își precizează metoda. Nu este nicidecum vorba despre „spațiul scenic", despre „scenografie", ci de „*spațiul teatral*

ca sinteză între lumea scenei şi universul spectatorului" (pag. 8). Acesta include trei elemente: „arhitectura unei scene, locul de unde un spectator priveşte şi traseul unui spectacol" (pag. 9). În spaţiul teatral sunt imersaţi, deopotrivă, actori şi spectatori. Regizorul şi scenograful îl construiesc, dar tot prin el se şi definesc. În el şi prin el, vocea *autor*itară a *autor*ului se afirmă răsunător sau se destramă în şoapte, în funcţie de raportul dintre spaţiul inefabil al textului, născut, acesta, din „proiecţia imaginară a materiei literare" şi spaţiul concret al actului teatral (pag. 9). Teoreticianul se află şi el „acolo", prins în mrejele unui câmp de forţe efemer, dar intens, generat de evenimentul spectacular, dar, spre deosebire de consumatorul obişnuit, el are obligaţia să-şi păstreze luciditatea şi să-şi activeze memoria. Pentru ca să reuşească acest lucru, are nevoie de *o* metodă. Octavian Saiu respinge *de plano* metoda semiotică, mult uzitată de alţii, deoarece „orice analiză a spaţiului teatral ca sistem de semne certifică rolul de *observator detaşat* (*s.n.*, A.M.) al spectatorului, instanţă ce judecă şi descifrează componentele vizuale, verbale, dinamice şi muzicale ale unui produs scenic finit" (pag. 8). Or, spune Octavian Saiu, „tentaţia unui privitor de a se desprinde de cadrul său spaţial, pentru a-l analiza, este, fie şi ca ipoteză de lucru, o zădărnicie" (*ibid*). Urmează că, dacă spaţiul scenic poate fi oricând supus unei analize semiotice, spaţiul teatral „rămâne mereu în afara metodelor laborios exacte ale semioticii" (*ibid*). Ce metodă utilizează, atunci, Octavian Saiu, în propriul lui demers? El nu ne-o spune explicit, dar rezultă indirect că este vorba de *metoda observării participative*, proprie antropologiei culturale. Observatorul (criticul) nu poate fi cu totul „detaşat" de ce i se întâmplă, dar nici nu se lasă complet imersat în experienţa teatrală la care participă. Iată modul de abordare pe care autorul şi-l asumă: „În paginile acestei cărţi, spaţiul este privit când dintr-o parte, când din cealaltă, dar mereu într-o perspectivă ce le apropie" (pag. 6). Cu alte cuvinte, el se situează când în spaţiul spectatorului, când în spaţiul scenic, schimbarea autoimpusă a punctului de vedere garantându-i luciditatea şi ascuţimea spiritului critic. Este un progres evident faţă de perspectiva studiilor culturale, fondată, aceasta, pe paradigma comunicării.

Dacă Octavian Saiu îşi defineşte clar metoda, el nu este consecvent în aplicarea ei. Dacă ar fi, ar trebui ca, în cercetarea lui, să se refere exclusiv la teoriile asupra spaţiului teatral, expuse la modul discursiv de Richard Wagner, Gordon Craig, Adolphe Appia, Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Peter Brook etc., respectiv la spectacole pe care le-a văzut el însuşi, nu despre care a auzit, a citit, sau pe care le-ar fi vizionat ca înregistrări. „Într-o înregistrare video", o spune chiar el, „spaţiul unui spectacol e un surogat vizual, pentru că îi lipsesc ecourile, freamătul, schimbul de energii între scenă şi sală, între actor şi spectator. Spaţiul teatral, pentru a fi pătruns, trebuie trăit" (pag. 6). Or, majoritatea analizelor din cuprinsul cărţii, când nu sunt întemeiate pe discursurile explicite ale creatorilor, au ca obiect spectacole pe care autorul nu avea cum să le vadă. Atunci, pe ce se bazează (vorba lui Moromete!), când face afirmaţii despre ceea ce n-a cunoscut nemijlocit?

Evident, aici autorul a căzut în capcana pe care singur a instalat-o, nechibzuit, în prefaţă. Dacă i-am lua metoda în serios, nimeni n-ar trebui să mai scrie despre forme teatrale revolute, cum ar fi teatrul antic grec şi roman, teatrul medieval, renascentist, baroc etc., după cum n-ar trebui să aducă, în sprijinul argumentelor sale, spectacole pe care nu le-a văzut. Or, lucrurile nu stau deloc aşa. Relatări scrise, imagini disparate, sau înregistrări paupere sunt perfect apte să ne sugereze idei interesante, cu condiţia să ştim să le privim cu empatie şi să le utilizăm cu prudenţă. Nu putem face o judecată de valoare asupra unui spectacol pe care nu l-am văzut, dar putem să-l „înţelegem", chiar dacă imperfect, folosind mărturiile altora şi să-l integrăm sistemului nostru interior de referinţă. N-am asistat la premiera lui *Hernani*, dar ştiu destul de bine, din memoriile contemporanilor lui Victor Hugo, cum au jucat

actorii şi cum au reacționat spectatorii. De aceea, pot scrie ceva pertinent despre spațiul teatral din timpul romantismului. Informația şi imaginația pot foarte bine hrăni speculația, atunci când dorim să susținem o teză prin argumentare indirectă. Octavian Saiu îşi dă singur seama, în cele din urmă, că puritatea metodei riscă să submineze calitatea analizei. După ce, la început, a negat pertinența abordării semiotice, când vorbeşte, în ultimul capitol, despre *Scaunele* de Ionesco, în regia lui Victor Ioan Frunză afirmă că „o foarte atentă analiză *de tip semiotic* (*s.n.*, A.M.) a spectacolului ar fi cea mai indicată şi pe drept meritată – un studiu ce aşteaptă să fie scris..." (pag. 328). Atunci, cum trebuie să fim: observatori participativi, sau semioticieni detaşați? Rămâne, vorba unei vechi anecdote, aşa cum „am stabilit în tren".

Partea întâia a lucrării, intitulată „Arheologia spațiului teatral", ne poartă, în zborul păsării, de la amfiteatrul grec la sala de teatru din secolul al XIX-lea. Găsim aici, risipite, multe observații inteligente şi interesante. Amfiteatrul grec, deschis, constituie un spațiu teatral în care „imaginea transcendenței se reflectă în îngemănarea dintre mărginit şi nemărginit" (pag. 40), în timp ce amfiteatrul roman, închis ca cerc sau ca elipsă, se mulțumeşte cu statutul de sală de sport sau de stadion. Spațiul teatral medieval şi renascentist este chiar spațiul urban, observă Octavian Saiu, care distinge, pe bună dreptate, ritualul performat în catedrale – doar aparent teatral – de procesiunile teatrale de pe străzi şi de spectacolele din piețe. S-ar fi impus o mențiune privind spectacolele – îndeosebi dansante – desfăşurate în fața catedralei, pe *parvis*. Lipseşte, din această trecere în revistă, o analiză a spațiului teatral baroc, a cărui complexă maşinărie scenică trimite înainte la tehnologia multimedia de astăzi. Ar fi interesant să-l explici pe Lepage prin Bernini.

Partea a doua, „Poetici ale spațiului teatral", fiind bazată pe texte şi manifeste, a fost mai uşor de redactat. Wagner, Appia, Craig, Brecht şi-au justificat, fiecare, demersul *in extenso*. Unii chiar s-au explicat mai mult decât au reprezentat. Păcat că lipseşte Reinhardt, care a încercat să recreeze spațiul teatral medieval.

Noile spații, apărute în efervescența anilor '60 ai secolului trecut, sunt analizate cu pătrundere, cu toate că autorul nu avea cum să le cunoască prin experiență directă, în secțiunea întitulată cam nefericit „Estetica spațiului nou" (nou, în raport cu ce?). Este vorba, de fapt, de crearea unui spațiu al modernismului împins până la limită. În acest cadru, remarc drept excelentă ideea de „spațiu haotic" în demersul trupei Living Theatre. Trebuia insistat, însă, asupra ei, pentru că multă lume confundă haoticul cu dezordinea, cu arbitrarul, respectiv cu aleatorul. Or, spațiul haotic este configurat conform unei ordini extrem de riguroase, care, fiind extrem de complexă şi incluzând anumite grade de libertate, este luată deseori drept contrariul său.

Capitolul al IV-lea, „Spațiul postmodernității" (impropriu, dat fiind că postmodernismul implică o multiplicitate a spațiilor de orice fel), tratează spațiile teatrale pe care autorul le consideră ca fiind supuse paradigmei postmoderne. Personal, nu cred că limbajul postmodernismului, cu conceptele, dar şi cu clişeele sale (abandonarea marilor narațiuni, relativismul punctelor de vedere, noul ca artă combinatorie etc.) este relevant pentru transformările spațiului teatral de la sfârşitul secolului trecut. Cred că, din punct de vedere conceptual, marea schimbare este cea de la dramatic la postdramatic, despre care nu ni se spune nimic. Multe dintre analizele din capitolul IV nu doar că ar rămâne valabile, dar ar câştiga în anvergură, dacă ar fi reformulate în conformitate cu această din urmă dihotomie. O altă problemă de construcție a cărții este faptul că spațiul teatral japonez este analizat numai în contextul postmodernității. Admit că un studiu aprofundat al acestuia ar fi necesitat o altă carte (Octavian Saiu a scris-o deja, dacă nu mă înşel), dar interacțiunile dintre teatrul oriental şi cel occidental au existat şi înainte de postmodernism (Brecht, Mnouchkine). Acestea fiind zise, observațiile subtile nu

lipsesc. Am citit cu satisfacție analiza comparativă a raportului scenă/sală în teatrul european şi în cel japonez. În teatrul european, sala este cea care păstrează tradiția, în timp ce scena se schimbă mereu, urmând moda. În modelul oriental, nu sala, ci scena este spațiul care păstrează cu sfințenie trecutul, pe când sala se reconfigurează tot timpul, ajungând să semene cu „habitatul unei nave spațiale, cu traduceri simultane la cască şi scaune ergonomice" (pag. 296).

Ultima secțiune a cărții este dedicată unor spații teatrale în context românesc, rezultate din creațiile lui Victor Ioan Frunză, Silviu Purcărete şi Radu Afrim, pe care autorul le cunoaşte „pe viu". Analizele sunt interesante şi pertinente, dar lipseşte încadrarea în contextul internațional, cu precizarea relațiilor dintre spațiile propuse de regizorii amintiți şi alții, notorii, din lume.

Lipsesc, din bibliografie, texte esențiale şi apar, în schimb, altele, nesemnificative. George Banu trebuia să apară cu *Roşu şi aur*, carte esențială pentru spațiul teatral, nu cu *Le rideau*, care este un eseu fenomenologic despre cortină. Pierre Francastel, figură tutelară pentru demersul autorului, apare doar cu *La figure et le lieu*, în timp ce *Realitatea figurativă* lipseşte, cu toate că aici se tratează aprofundat spațiul teatral din Renaştere. Este inadmisibil să pui la grămadă, în ordinea alfabetică a numelor autorilor, tot soiul de cărți şi de articole. Lucrări fundamentale, dar generale, fără legătură directă cu tema (Adorno, Aristotel, Bachelard, Barthes), cărți de teorie teatrală relevante (Borie, Brecht, Craig), enciclopedii (Oxford) stau alături de simple articole (Bilington) şi de cărți menționate doar în treacăt (Borges, Camus). De altfel, referințele la surse sunt puține în text, ceea ce înseamnă, probabil, că demersul este atât de original încât bibliografia e pusă mai mult de formă.

Stilul alert şi expresiv este o încântare, dar neglijențele numeroase produc supărare. Se pare că Octavian Saiu are o predilecție pentru cuvântul „superb", pe care-l foloseşte, ca adjectiv sau ca adverb, în legătură cu toate cele ce-i plac. Expresiile franceze sunt ortografiate aproape fără excepție greşit (teatrul este à *l'itallienne*, *hélas* este scris cu perseverență *hellas*, ca sucul). Sintagma latină *locus communæ* este gramatical greşită şi impropriu folosită. Este limpede că redactoarea de carte Georgiana Paraschiv nu şi-a făcut datoria, din lene, incompetență sau amândouă la un loc. Aceasta nu-l scuză, însă, pe autor, care, redactându-şi textul la calculator, ar fi putut recurge la *check spelling*. Titlul este frumos, dar înşelător. Spațiul teatral nu s-a pierdut niciodată, doar că s-a transformat mereu. E ca în cântecul lui Mihai Mărgineanu: *„Jana nu e moartă, Jana se transformă"*.

Constantin PARASCHIVESCU

Magicul histrion

Am regretat, cu ani în urmă, părăsirea scenei ieşene de către actorul Dionisie Vitcu (1992). Nu ştiu de ce, nu e în căderea mea să cercetez motivele, dar – poate că o ştie, poate nu – era o prezență de autoritate artistică, de o expresivitate specială, cu cap rotund de băiețaş bosumflat, ochi întrebători şi aer de şotii (Guliță), dar şi serios, sensibil şi liric (Miroiu) sau afectat dramatic (Harpagon), „unul dintre marii actori ai teatrului românesc", cum îl numeşte profesorul ieşean Liviu Leonte, „o prezență scenică magnetică, aşa cum nu am mai întâlnit de la Gr. Vasiliu-Birlic încoace". S-ar putea spune, cu deplină certitudine, un *histrion complet*. Şi părăseşte scena!... Dar nu teatrul. L-am regăsit, după puțin timp, creator al unui spectacol ingenios cu o piesă dificilă a lui Matei Vişniec (şi titlu lung care începe cu *Bine, mamă*...) la o clasă de actorie a