

**MIRCEA ELIADE ÎN DIALOG „PRIN TIMP“
CU EDWARD GORDON CRAIG
ȘI/ SAU „TEATRUL VIITORULUI“ CA O „FATA MORGANA“ (II)**

Anca-Daniela Mihuț

DOI 10.46522/CT.2023.01.02

Abstract

*Mircea Eliade in dialogue “through time”
with Edward Gordon Craig
and/or “Theatre of the Future”
as a “Fata Morgana” (II)*

“The Theatre of the Future” is a phrase present in the vast majority of theatrical theories that had the ambition to contribute to the renewed process of dramatic art, at the beginning of the 20th century. Theoreticians and practitioners of the theatre wanted to restore the dignity of this art, redefining the condition and function of the actor, imagining the most effective ways of training him, promoting the emancipation of the stage director, seen as an indispensable factor of cohesion between spectacular elements; they redefined the framework and function of the performance that they imagined as an instrument of education, emancipation, even enlightenment and spiritual “salvation”, wanting also to liberate the theatrical creation from the submission to the dramatic author and to the commercial servitude. If a first part of this article referred to the meeting, which, transcending time and space, put Mircea Eliade and Gordon Craig in a dialogue on the new dramaturgy and the experimental theatre, this second part brings into discussion their conception of the nature and aim of the theatre and about the ideal actor.

Keywords:

Mircea Eliade, Edward Gordon Craig, performance, laboratory, spiritual techniques.

3.3. Frumusețea și imaginația, premise ale spectacolului transformator

Cercetările teatrale craighiene erau focalizate, deopotrivă, asupra spațiului scenic – care trebuia să-și redobândească magia și eficiența, permițând o extraordinară fluiditate a spectacolului –, precum și asupra actorului, care trebuia supus unui proces de „denaturalizare“, cu scopul de a-l face să-și depășească propriile limitări. Căutările sale legate de spațiu și de actor implicau, în mod firesc, o re poziționare față de autorul dramatic și opera acestuia, atitudinea lui Craig oglindind, și de această dată, ambivalența sau complementaritatea opiniilor sale¹. Dacă, pe de-o parte, el susținea că „teatrul nu trebuie să se bazeze întotdeauna pe faptul că are o piesă de jucat, ci trebuie ca în timp să prezinte piese ale propriei sale arte“, că „dacă piesele ar fi fost concepute spre a fi văzute, ar trebui să ni se pară incomplete atunci când le citim“² și că problema în teatru e că „nu există un bărbat în stare să inventeze și să repete o piesă“³, pe de altă parte Craig îi recomanda viitorului regizor să nu se abată niciodată de la tema principală a piesei atunci când căuta variațiuni ale aranjamentului scenic⁴, iar atunci când caută culorile necesare punerii în scenă să nu se uite la natură, ci la piesa poetului⁵.

Craig avea un adevărat cult (de fapt, o nostalgie) al (a) frumuseții pure, care avea să devină o puternică justificare



1. A se vedea, în acest sens, Patrick Le Boeuf, „Gordon Craig’s Self-Contradictions“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 4, nr. 3, sept.-dec. 2014, pp. 401-424.

2. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaş și Vasile V. Poenaru, prefață de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista *Teatrul azi* (supliment) / Editura Cheiron, 2012, p. 130.

3. *Ibidem*, p. 96.

4. *Ibidem*, p. 58.

5. *Ibidem*, p. 50.

pentru epurarea scenică de tot ceea ce el considera superfluu sau chiar grosier. Adresându-se unui interlocutor imaginar – acelui „om care va renunța la ambiția personală și la succesul temporar al momentului”⁶ –, Craig spunea: „fie ca într-o bună zi semnificația acestui cuvânt, Frumusețe, să înceapă să fie din nou resimțită în Teatru, iar atunci vom putea spune că ziua deșteptării Teatrului e aproape. Fie ca într-o bună zi cuvântul de efect să fie șters de pe buzele noastre, și atunci ele vor fi gata să rostească acest cuvânt: Frumusețe”⁷.

Pentru Craig, „frumusețe” însemna, în primul rând, ceva „echilibrat-potrivit-complet”, așa cum se poate deduce din definiția, de altfel, paradoxală pe care o dă acestui concept: „frumusețea e un lucru atât de vast, care conține până și urâtenia [...], dar nu conține niciodată lucruri incomplete”.

Trebuie subliniat faptul că, față de alți oameni de teatru, Craig nu vorbea despre o „reformă” a teatrului, ci despre o regândire din temelii, o refundamentare a acestei arte care trebuia să-și redobândească, cu orice preț, propriul și adevăratul său limbaj. Se considera, probabil, „primul dintr-o nouă dinastie”, cu care începea „o nouă istorie, pe un alt plan, mai înalt și mai creator”⁸, cum ar fi spus Ieronim Thanase, și, în consecință, se simțea chemat să recreeze spectacolul, să reinventeze arta dramatică, să reinventeze totul „de la limbaj la pariul lui Pascal, de la dragoste la instituții, la etică și gimnastică”⁹. Alături de această conștiință de „înainte-mergător”, de „întemeietor”, o altă trăsătură comună care i-ar putea lega pe Craig și pe „regizorul viitorului” plămădit de Eliade este imaginația – „veritabilă trambulină pentru a accede la «revelația invizibilului»”¹⁰. Pentru Craig – ca pentru Artaud, iar mai târziu, pentru Strehler, Vitez, Kantor sau pentru Brook – esența teatrului consta în „revelația nevăzutului”. Primirea „revelației nevăzutului”, reprezentarea invizibilului era marea provocare



6. *Ibidem*, p. 39.

7. *Ibidem*, p. 60.

8. Mircea Eliade, *Incognito la Buchenwald*, ed. cit., p. 71.

9. Mircea Eliade, *Uniforme de general*, ed. cit., p. 30.

10. Monique Borie, Gorge Banu, „Orizontul teatrului”, în Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 30.

pe care o lansa „Teatrul Viitorului“ – sintagmă care, pentru Craig, era aproape sinonimă cu cea de „Religie a Viitorului“¹¹. Așa cum Wagner proiectase *Parsifal* ca „liturghie“ a Teatrului (a „Templului“) de la Bayreuth, așa cum Alexandr Skriabin proiectase ritualul apocaliptic de proporții biblice *Mysterium*¹², Craig considera că lucrarea care trebuia să inaugureze Teatrul



11. Cât de îngemănate sunt, pentru Craig, teatrul cu religia și spațiul teatral cu cel cultic reiese foarte clar din planurile pe care el le desenase pentru una dintre școlile experimentale, concepută nu atât pentru elevi, cât pentru un fel de „ghildă“ alcătuită din cincisprezece-douăzeci de colaboratori, proiect pe care îl evocam atunci când vorbeam despre teatrele-laborator.

12. Skriabin, inspirat de scrierile teozofice ale Elenei Blavatski, concepușe *Mysterium* ca un ritual apocaliptic de proporții biblice. Acesta ar fi trebuit să ducă la distrugerea lumii materiale și la o profundă mutație spirituală a umanității, având ca rezultat apariția unui om nou, nobil și evoluat. Skriabin a început să scrie muzica acestui proiect în 1909, dar el a rămas neterminat. Cele cincizeci de pagini care s-au păstrat se intitulează *Act prealabil* și sunt împărțite în trei secțiuni: *Universul* (o istorie a Cosmosului și a apariției umanității), *Umanitatea* (o istorie a umanității, de la starea paradisiacă la degradarea armoniei universale din pricina lăcomiei și a răutății) și *Transfigurarea* (diavolul alungat în deșert întâlnește Moartea, care îi transformă latura întunecată în optimism și bunătate; astfel transformat/convertit, diavolul se reîntoarce pentru a ilumina masele). În concepția lui Skriabin, *Mysterium* trebuia să se adreseze tuturor simțurilor, atât prin dispozitive, precum orgile de lumini și altele, concepute chiar de compozitor, care urmau să răspândească arome și parfumuri, cât și prin ritualuri (cuprinzând dansuri, mângâieri și chiar relații sexuale) care să îi implice activ pe toți participanții. Lucrarea era concepută pentru orchestră mare, un mare cor mixt, instrumente care să producă efecte vizuale, dansatori și participanți la un cortegiu. Acest ritual de distrugere și totodată prefacere a Universului și a omenirii ar fi trebuit să dureze șapte zile (care să corespundă zilelor *Facerii* din *Sfânta Scriptură*) și să aibă loc într-un templu sferic din India – care nu poate să nu ne amintească Templul Meditației din Indore pe care Brâncuși avea să-l proiecteze, treizeci de ani mai târziu, pentru maharajahul Raj Yeshwant Bahadur. Templul sferic, proiectat/desenat chiar de Skriabin, trebuia instalat pe unul dintre versanții muntelui Himalaya, pe un teren pe care compozitorul intenționa să-l cumpere, sau în parcul societății teozofice din Adyar.

Viitorului era oratoriul *Matthäus-Passion* de Johann Sebastian Bach, un proiect nerealizat care avea, însă, să-l bântuie pe tot parcursul vieții¹³.

3.4. Un teatru „al invizibilului“

Fascinația pentru lumea invizibilă explică și extraordinara afinitate pe care Craig a avut-o cu Shakespeare, dar și înclinația pentru sugestie, văzută ca procedeu scenic ideal: „prin sugestie poți reprezenta pe scenă toate lucrurile – ploaia, soarele, grindina, căldura intensă, dar nu le vei putea niciodată aduce acolo încercând să te lupți sau să te iei la trântă cu natura [...] prin intermediul sugestiei legate de mișcare poți să transpui toate pasiunile și toate gândurile“¹⁴.

Vorbind, în continuare, despre sugestie și despre „formele nevăzute“, care există întotdeauna pe scenă, alături de grupurile de oameni, despre „principatele tenebrelor, Puterilor și



13. Craig face o pasiune pentru oratoriul bachian încă din 1899, când discută și analizează amănunțit această lucrare cu compozitorul și dirijorul Martin Shaw (1875-1958). În 1910, începe să facă schițe pentru o posibilă montare, inspirat fiind de o biserică medievală din cantonul elvețian Ticino – San Nicolao di Giornico –, al cărei altar făcea parte dintr-o structură arhitecturală alcătuită dintr-o triplă arcadă ce conducea până la cripta de sub biserică. În 1913-1914, la școala Arena Goldoni din Florența, „Craig construisese o machetă a scenei înaltă de 3,66 metri. În realitate, decorul proiectat ar fi trebuit să aibă o înălțime de 51,82 metri, de la nivelul scenei principale până la vârful cupolei“ (Marc Duvillier, „The Mask de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique“, în *Revue modernistes, revue engagée: (1900-1939)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, <http://www.openedition.org/6540>). În timpul Primului Război Mondial, guvernul italian a rechiziționat însă clădirea, iar macheta a fost demontată. Craig visase la un teatru ridicat special pentru spectacolele cu *Matthäus-Passion*, care să poată cuprinde un public de cca. 8.000-10.000 de persoane. Regizorul sperase să obțină de la Mussolini fondurile necesare construirii acestui teatru temporar, dar propunerea s-a soldat cu un eșec. După cel de-Al Doilea Război Mondial, câteva piese din macheta rămasă la Florența i-au fost trimise lui Craig, restul fiind arse conform instrucțiunilor lui.

14. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 52.

Posibilităților“, Craig arată că acestea nu pot fi decât simțite și că piatra de încercare a teatrului consta tocmai în modul în care reușea „încarnarea“ acestor prezențe; că omul de teatru care ar vrea să pună în scenă *Macbeth*, *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Iuliu Cezar*, *Antoniou și Cleopatra*, *Furtuna* sau *Visul unei nopți de vară*, „așa cum trebuie ele reprezentate“, ar trebui „mai întâi de toate, să curteze spiritele acelor piese; căci atât vreme cât nu le înțelege cu întreaga sa ființă nu va produce decât o însăilare. Însă momentul în care e una cu acele spirite, în momentul în care le-a văzut proporțiile și s-a mișcat în ritmul lor, în acel moment e un maestru al artei de a pune în scenă o piesă de Shakespeare“¹⁵.

Este fascinant modul în care Craig vorbește despre prima scenă din *Macbeth*¹⁶, o scenă care l-a obsedat multă vreme și pe care și-a dat seama, până la urmă, că trebuia să o trateze ca pe un vis. Vocea expresivă a lui Craig, care se aude în acest document înregistrat, sporește încântarea ascultătorului, creată de revelarea unei soluții regizorale, în fond atât de simple, dar atât de tulburătoare și atât de adecvate lumii shakespeareiene¹⁷.

Craig arată că, atunci când Shakespeare indica „întră spiritul lui Banquo“, el nu se gândea la „un actor drapat în văluri“, nici că acel spectru al tatălui lui Hamlet, care apărea la începutul grandioasei piese, nu era o „glumă“, nu era „un domn teatral în armură“ sau o „o caricatură“, ci „o vizualizare efemeră a unor forțe nevăzute care domină acțiunea și reprezintă o comandă clară din partea lui Shakespeare, ca oamenii de teatru să-și dezmoștească imaginația“¹⁸.

„Vasăzică, numai atât ați înțeles: că voi apărea pe scenă în rolul fatomei și mă voi plimba în uniforma asta de general,



15. *Ibidem*, p. 220.

16. Este vorba de scena celor trei vrăjitoare care se pregătesc să plece în întâmpinarea lui Macbeth.: „Când fi-vom iarăși împreună/Tustrele-n ploaie și furtună? etc.“ (William Shakespeare, *Macbeth*, în românește de Ion Vinea, București, Editura de Stat pentru literatură, 1957, p. 5).

17. Edward Gordon Craig, *His Own Words and Images*, <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/his-own-words-and-images-video/>.

18. *Idem*, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 220.

așa cum mă vedeți acum¹⁹, le reproșă, iritat, Ieronim Thanasă unchiului său și Mariei Da Maria cărora le vorbise despre tragedie, despre „condiția de fantomă” și spectacolul pe care intenționa să-l monteze în Teatrul său Experimental.

„Piesele lui Shakespeare sunt creații poetice și trebuie prezentate ca atare”, sublinia Craig, insistând asupra faptului că „acest sfat trebuie avut în minte, în mod special, de către toți cei care se apucă să interpreteze aceste piese în care este introdus elementul supranatural”. Tocmai aceste „forțe dominante, uneori malefice, alteori benefice”, au făcut ca piesele lui Shakespeare să capete o dimensiune și o profunzime aparte, depășind cu mult creația dramaturgică a contemporanilor săi. „Aparițiile tuturor acestor spirite în piesele sale nu sunt invențiile unui creator de pantomime, ci cele mai sublime realizări ale unui poet sublim, care ne conduc la cel mai clar mesaj shakespearian referitor la teatru²⁰, conchidea Craig, referindu-se la piesele lui Shakespeare și readucând, astfel, în discuție problema spinoasă a procesului de reprezentare proprie teatrului, bazată, așa cum spunea Monique Borie, pe „un neconținut du-te-vino între incarnare și dezincarnare²¹”.

Aspirația sa spre transcendență și perfecțiune îl va face pe Craig să prefere elementele imateriale – lumina, mișcarea pură și muzica –, căutând neconținut unitatea dintre mișcarea scenică și cea muzicală, utilizând lumina și culoarea ca mijloace de expresie dramaturgică. Chiar și materialitatea acelor celebre *screens* pe care le va numi – *The Thousand Scenes in One Scene* – urma să fie fluidizată prin mișcarea imperceptibilă, dar continuă a panourilor care le articulau, în deplin acord cu evoluția acțiunii și a stărilor emoționale ale personajelor. În *Nouăsprezece trandafiri*, imaginea scenografiei naturale din Tabără – alcătuită din „contururile unei clădiri bizare, compusă din mai multe blocuri, retezate la diferite înălțimi deasupra cărora se vedeau stelele” – în care



19. Mircea Eliade, *Uniforme de general*, ed. cit., p. 30.

20. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 220.

21. Monique Borie, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română de Ileana Littera, București, Unitext/Poliorom, 2007, p. 6.

se desfășurau „adevăratele spectacole“ experimentale ale lui Ieronim, pot duce cu gândul la aceste *screens*, care urmau să fie amplasate pe scena „Teatrului Viitorului“, teatru pe care Craig îl visa în aer liber²². Locurile amenajate în aer liber după modelul teatrului grec sau al celui medieval, luminișurile sau platformele muntoase, dar și spațiile interioare cu „modulele ritmice“ concepute de Appia pentru cursurile de ritmică ale lui Jaques-Dalcroze aveau scopul de a oferi actorului circumstanțe menite să-l îndepărteze de clișeele jocului naturalist și să creeze o ambianță unică fiecărei reprezentații în parte. De altminteri, astfel de spații neconvenționale sunt sugerate și în prozele eliadești, în care fiecare dintre spectacolele preconizate de trupa lui Ieronim Thanase se petrece într-un alt loc (pod, casă, părăsită, salonul Generălesei, Tabăra din munți etc.). Doar în *Adio!...*, autorul proiectează mental reprezentația într-o sală ce pare a fi una à l'italienne. Dar nu se precizează în nuvelă nici felul, nici dimensiunea respectivei săli și nici modul foarte clar în care este dispus publicul.

Confruntarea cu invizibilul și raportarea mizelor reprezentării la problema fantomei își capătă reala dimensiune, așa cum observa Monique Borie, în contextul mai larg al discursului craighian asupra statutului realității în teatru și asupra actorului. „Pentru mine, realitatea este *adevărul total*, adică ceea ce ne este dat să cunoaștem numai după moarte“, îi spunea Ieronim Thanase unchiului său, încercând să-i explice acestuia modul în care înțelesese sensul și funcția spectacolului. Ieronim intuise faptul că artele și, în special, spectacolul puteau revela acest adevăr, deoarece, spunea el, „teatrul, ca și filosofia, sunt o pregătire pentru moarte“²³. Craig ar fi agreat, probabil,



22. Mallarmé imaginase o formulă teatrală constând dintr-un teatru în aer liber, în care spectatorii, aflați pe un șlep mobil, s-ar fi deplasat de-a lungul unui râu, observând diferite scene sau, mai bine zis, „cadre“, așezate, din loc în loc, pe mal, după principiul scenei cu mansioane. Ceea ce propunea Mallarmé era, evident, un teatru fără acțiune, un teatru „de ambianță“ în care să fie create și savurate diferite stări sufletești. (Lugné-Poe, *La Parade. Le Sot du Tremplin I*, Paris, Éditions Gallimard, 1930, p. 232).

23. Mircea Eliade, *Uniforme de general*, ed. cit., pp. 48-49.

această perspectivă, privind-o ca venind în prelungirea ideii sale potrivit căreia „din ideea de moarte [...] poate să vină o inspirație atât de vastă”²⁴. Craig vorbește în mod constant de de lupta împotriva tendinței către natural care nu are nimic de-a face cu arta și de punerea în locul „acțiunii *naturale* sau *naturală*” a celei „*necesare* sau *necesare*”²⁵. Devine limpede faptul că, pentru el, teatrul se afirmă „ca *manifestare* a unei realități, realitate care nu este de ordinul celei cotidiene și nici cea a corpului viu, din carne, sânge și nervi, ci de ordinul unei realități care ne îndreaptă pașii spre tărâmurile morții”²⁶.

3.5. Actorul ideal: Supramarioneta vs actorul indian

Dacă opiniile lui Eliade coincid, în mare măsură, cu cele ale lui Craig, atunci când e vorba de natura religioasă a artei, de necesitatea reîntoarcerii la energia și cunoașterea ale căror depozitare sunt „originile”, de conceperea și trasmutarea unui text dramatic în spectacol, de funcția regizorului – văzut ca mistagog, hermeneut, „stăpân al spectacolului” și „Mare Maestru al Științei Scenei” –, cele privitoare la condiția și funcția actorului îi plasează pe poziții diferite. Vom vedea că ea se întâlnește doar într-un singur punct – acela al capacității actorului de a se exprima simbolic, adică de a-și comunica simbolic mesajul. Pe de-o parte, Eliade vorbește despre actor ca despre „purtătorul unui mesaj secret”, iar, pe de altă parte, Craig spune despre actori că „ei vor recrea o nouă manieră de a juca, constând în mare parte din gesturi simbolice”.

Din punctul de vedere al lui Craig, actorul era un „sclav emoțional” (prin identificare cu personajul pe care îl joacă) și „literar” (prin supunerea oarbă față de autorul dramatic), care avea un corp impropriu artei, prin limitele și imperfecțiunile sale. În consecință, datorită acestor neajunsuri, actorul trebuia să joace doar rolul unui intermediar scenic – devenind unul din elementele punerii în scenă – care să contribuie la realizarea



24. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 82.

25. *Ibidem*, p. 59.

26. Monique Borie, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, ed. cit., p. 7.

mișcării, la dimensionarea și modelarea spațiului prin acțiune. Actorul nu era chemat să personifice individualități psihologice și realiste, ci să comunice prin semne, gesturi și mișcări cu valoare simbolică forțele și energiile invizibile. Altfel spus, era obligatoriu ca actorul să treacă printr-un proces de „denaturalizare“. Urmându-și până la capăt raționamentul „împotriva realității fotografice lipsite de substanță“, Craig avea să ajungă la ideea necesității înlăturării actorului, pentru „a elimina mijloacele prin care e produs și prin care înflorește un realism pervertit al scenei“²⁷. Avea să ajungă, astfel, la celebrul „personaj inanimat al Supramarionetei“, o descendentă „a imaginilor de piatră din vechile temple“ sau „o formă degenerată de zeu“. Craig considera că Arta are nevoie de materii sigure și de legi stricte prin care accidentalul și imprevizibilul să fie excluse și afirma că „actoria nu este o artă. Așadar, este incorrect să se vorbească despre actor ca de un artist. Căci tot ceea ce e întâmplător e un dușman al artistului. [...] Arta nu se obține decât cu intenție. De aceea, pentru a realiza orice operă de artă e limpede că nu putem lucra decât cu acele materiale care sunt previzibile. Omul nu este unul dintre aceste materiale“²⁸.

Cuvintele „intenție“ și „material“, folosite de Craig, indică foarte clar faptul că el înțelegea termenul de „artă“ în accepțiunea sa de „meșteșug“, de ansamblu de procedee, cunoștințe și reguli, care, exercitate asupra unei materii (sigure!), puteau conduce spre un rezultat concret. Doar un actor care devenea el însuși „o operă de artă“ – așa cum era, de pildă, o pictură sau o sculptură – , putea reprezenta idei și simboluri universale și se putea supune proiectului regizorului, pe care Craig în considera „artist al teatrului“ și „stăpân absolut al spectacolului“.

Este însă interesant de observat modul în care conceptul de „Supramarionetă“ avea să sufere o transformare în concepția lui Craig. Născută pe malurile Gangelui, din idealul nu al unui „om de carne și sânge“, ci, mai degrabă, al unui „corp în transă“, năzuind „să se îmbrace cu o frumusețe aidoma



27. Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, ed. cit., p. 85.

28. *Ibidem*, p. 72.

morții, în timp ce degaja un spirit viu“, Supramarioneta avea să evolueze de la idol al Antichității traversat de forțe invizibile, așa cum o concepea Craig, în martie 1907, la cel de „actor plus foc minus egoism“, cum avea să o redefinească în *Prefața* ediției din 1924 a *Artei Teatrului*. Adică, de la android la ființă umană.

Într-un foarte dens și documentat articol, regizorul și cercetătorul Almir Ribeiro²⁹ reconstituie schimbul de idei dintre Gorgon Craig și eruditul istoric al artei indiene Ananada Coomaraswamy, așa cum este pus în lumină de corespondența purtată de cei doi, între 1913-1919. Analiza acesui dialog la mare distanță prezintă o dublă importanță. Ea ne permite ca, pe de o parte, să înțelegem cauzele care l-au determinat pe Gordon Craig să își rezivizuiască concepția asupra Supramarionetei, iar, pe de altă parte, constituie un document valoros ce atestă una dintre primele dezbateri legate de teatrul occidental și cel oriental. În numărul VI/2 din 1913 al revistei sale *The Mask*, Gordon Craig publica articolul lui Coomaraswamy „Notes on the Indian Dramatic Techniques“, în care acesta afirma că „dacă domnul Craig ar fi fost capabil să studieze actorii indieni și nu doar pe cei ai teatrului modern, s-ar fi putut să nu creadă atât de necesar să respingă trupurile bărbaților și ale femeilor ca materie a artei dramatice“³⁰.

Plecând de la descrierea Supramarionetei lui Craig, Coomaraswamy proceda la o comparație a calităților și „perfectiunii“ acesteia cu actorii indieni care erau rezultatul unei îndelungi și riguroase formări, arătând că „mișcarea unui singur deget, ridicarea unei sprâncene, direcțiile unei priviri... toate acestea sunt determinate de instrucțiunile tehnice din cărți sau prin constanta transmitere a tradiției. În plus, aceleași gesturi sunt transmise în toată India, pentru a exprima aceleași idei și, poate, multe din acestea erau folosite, deja, acum două mii de ani [...] Multe din aceste gesturi... numite *mudra*...



29. Almir Ribeiro, „A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananada Coomaraswamy“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 44, nr. 3, pp. 463-485, sept.-dec. 2014.

30. Ananada Coomaraswamy apud *ibidem*, p. 464.

au o semnificație hieratică: într-un tablou, într-o imagine sau în cazul unei marionete și, deopotrivă, atunci când e vorba de un dansator sau dansatoare, mudrele exprimă intențiile sufletului în limbajul convențional³¹.

Ceea ce spunea Coomaraswamy, îl făcea pe Craig să înțeleagă că problemele pe care le aducea Supermarioneta în discuție fuseseră, deja, rezolvate în tradiția indiană, și asta chiar de mai bine de două mii de ani. După cum aprecia Coomaraswamy, și așa cum avea să arate și Almir Ribeiro, Craig nu ar fi avut de unde să aibă informații precise asupra culturii teatrale indiene. În pofida numeroaselor sale lecturi, Craig nu avea cunoștințe precise și sistematice despre India și nici despre arta orientală, în general, iar „abordarea sa esențialmente romantică l-a făcut prizonierul unei viziuni idilice a acestui univers artistic, neîngăduindu-i să extragă din el informația care i-ar fi permis să-și continue investigația”³².

De altfel, teatrul asiatic era aproape necunoscut în Europa, iar unele dintre primele studii tehnice descriptive, apărute în Europa, au fost chiar textele lui Coomaraswamy pe care Craig le-a publicat în *The Mask*.

În decursul corespondenței, Craig avea să oscileze între surprindere și iritare, între curiozitate și afișată plictiseală față de bogata și precisă informație pe care Coomaraswamy o justifica cu trimiteri exacte la *Nāṭyaśāstra* în care, așa cum preciza istoricul de artă hindus, se regăseau standardele stilistice și pedagogice rigide pe care se întemeia arta clasică teatrală indiană.

Când Coomaraswamy deplângea faptul că Gordon Craig nu îi cunoscuse pe actorii indieni, el se referea tocmai la „denaturalizarea” despre care vorbea regizorul englez și prin care aceștia trebuiau să treacă, în mod obligatoriu, în decursul anilor de formare. Stilizarea constituia fundamentul întregii gândiri teatrale hinduse, iar „naturalul”, așa cum era el înțeles în Occident, nu fusese niciodată compatibil cu antrenamentul actorului și cu spectacolul indian. În India,



31. *Ibidem*.

32. *Ibidem*, p. 479.

se înțelegea de la sine faptul că lumea scenei este în mod necesar opusă celei din afara acesteia. De aceea, unui indian pentru care „artificialitatea“ constituie un principiu de bază, căutarea „naturaleței“ în teatru îi poate părea ceva ciudat, dacă nu chiar absurd.

După cum remarca Almir Ribeiro, din tonul unor scrisori ale lui Craig se simte faptul că argumentele lui Coomaraswamy nu doar i-au afectat vanitatea intelectuală și i-au repus în chestiune atitudinea eurocentrică, ci l-au determinat să-și asume o sarcină incomodă – aceea de a-și reevalua construcția intelectuală a Supramarionetei. Deși Craig a tratat Orientul ca „periferic“, din punct de vedere geografic, și „ciudat“, din punct de vedere cultural – „crezându-se aflat în inima culturii mondiale, iar în calitate de britanic considerându-se pe sine însuși plasat într-un loc special în sânul acesteia“ – el a avut, totuși, capacitatea de a recunoaște „superioritatea artiștilor din alte culturi, precum și valoarea diferențelor culturale“³³.

Dacă considerațiile lui Coomaraswamy asupra teatrului indian s-au dovedit, în final, stimulative pentru Craig, determinându-l să regândească natura Supramarionetei, atitudinea ambivalentă a regizorului englez – când curios, când reticent – l-au determinat pe istoricul de artă hindus să traducă în engleză și să publice *Abhinaia Darpana*, un manual de arta actorului³⁴, scris în secolul al XIII-lea de Nandikesvara. Prin acest tratat, intitulat în engleză *The Mirror of Gesture (Oglinda gestului)*, Coomaraswamy dorea să-i ofere lui Craig argumente în plus privitoare la rigoarea formării actorilor indieni. Într-una din notele cu care-și însoțise traducerea, Coomaraswamy arăta, de pildă, că „actorul-dansator nu trebuie să fie influențat de impulsuri dezordonate, ci perfect stăpân pe sine, stăpân pe un stil artistic îndelung studiat și să funcționeze conform dictonului care spune «să meargă ca și cum ai trage de șnurul unei marionete»“³⁵, iar într-un alt



33. Rustom Bharucha, apud *ibidem*, p. 476.

34. Manualul a fost tradus în limba engleză de Anananda Coomaraswamy și publicat în Londra, la Oxford University Press, în 1917.

35. Anananda Coomaraswamy, apud Almir Ribeiro, art. cit., p. 471.

comentariu în care vorbea despre modalitatea de raportare la realitate și la artă, Coomaraswamy pune în evidență faptul că, dacă pentru un occidental procedeul analitic era cel la îndemână – studierea părților conducând la maginea globală – , pentru un oriental, sinteza era procesul prin care acesta încearca să cunoască lumea – urmărind cum întregul se desfășoară în părțile-i componente. De asemenea, Coomaraswamy mai adăuga că „atunci când se ridică cortina este, într-adevăr, prea târziu pentru a începe realizarea unei opere de artă. Așa cum textul unei piese rămâne același, indiferent cine ar fi actorul care îl joacă, așa cum partitura unei compoziții muzicale nu e modificată indiferent cine ar fi interpretat-o, tot așa nu exista niciun motiv în virtutea căruia un limbaj gestual acceptat ar fi trebuit să fie modificat pentru a pune în valoare, în mod avantajos, personalitatea actorului. Esențială pentru arta dramatică indiană e acțiunea, nu actorul. Iar în aceste condiții, desigur, nu există loc pentru amatori pe scenă; de altfel, amatorul nu există în arta orientală”³⁶.

Correspondența celor doi – un act de pionierat în domeniul dialogului intercultural dintre Occident și Orient – avea să pună în lumină atât dificultatea comunicării cu Celălalt, precum și riscul la care se putea expune teatru occidental prin împrumutarea – fără discernământ și fără o profundă cunoaștere a realităților cultural-istorice – a unor ritualuri și convenții teatrale orientale.

De altfel, Craig era conștient de această primejdie și convins de faptul că renașterea teatrului european nu se va produce prin acțiunea unui factor extern, el obișnuind să spună că „iluminarea va veni de la pietrele pe care le spargem mergând pe propria noastră cale veselă sau prăfuită”³⁷. Ceea ce nu-l împiedica, desigur, să identifice potențialul, în special tehnic, pe care îl avea teatrul oriental și care ar fi putut fi valorificat.

Craig avea să răspundă gestului editorial al lui Coomaraswamy cu o scrisoare în care își menținea poziția reticentă față de performanțele actorilor indieni, mărturisind,



36. *Ibidem*, p. 469.

37. Edward Gordon Craig, apud *ibidem*, p. 471.

totodată, că se temea de atracția irezistibilă a Orientului, care ar fi putut să conducă la pierderea identității teatrului european și adăuga că „așa cum nu există cale de întoarcere pentru cel care e îndrăgostit cu adevărat, indiferent dacă acesta ar trebui să treacă prin chinurile iadului, tot așa nu există cale de întoarcere din India”³⁸.

Craig nu greșea prea mult făcând această afirmație, iar experiența lui Eliade – care, de fapt, nu a părăsit sufletește India niciodată – dovedește, cu prisosință, intuiția regizorului englez.

Interesant este și faptul că, aflând de rigoarea și disciplina cu care indienii deprindeau arta teatrală codificată, Craig avea să-i împărtășească lui Coomaraswamy opinia sa potrivit căreia era extrem de inadecvat, chiar greșit, ca ființele umane să fie supuse unei arte cu atâta severitate. Și probabil că tocmai această „extremă rigoare” și „extremă disciplină” l-au făcut pe Craig să-și reconsidere creația, să o umanizeze și să spună, până la urmă, că Supramarioneta era „actorul plus foc, minus egoism: focul zeilor și al demonilor, minus fumul și aburul mortalității”.

Contra-observația cu care Coomaraswamy continua însă discuția nu e deloc negliabilă, deoarece el arăta că „în afara jocului lor, acești actori indieni sunt la fel de umani ca oricare alții. Faptul că interpretarea lor trebuie să fie atât de sever disciplinată nu e mai dureros decât observarea formalizării în orice artă. Muzicianul are nevoie de o pregătire cel puțin la fel de dificilă. Adevărul este că teatrul modern ne-a obișnuit atât de mult cu o formă de actorie care nu este o artă, încât am început să credem că este prea mult să cerem actorului să devină din nou un actor”³⁹.

Justificarea extraordinarei stilizări și perfecțiunea tehnică urmărită de actorii indieni se datorează faptului că religia hindusă consideră evenimentul artistic ca fiind binecuvântat de zei și realizat cu ajutorul acestora, iar faptul că Supramarioneta lui Craig i-a atras atenția lui Coomaraswamy s-ar putea



38. *Ibidem*, p. 471.

39. Ananada Coomaraswamy, apud *ibidem*, p. 472.

să se datoreze chiar caracterul ei simbolic, atât de asemănător cu procesul alegoric de creare a panteonului zeităților hinduse, așa după cum arată Almir Ribeiro.

Craig considera că degradarea teatrului se datora, în mare parte, faptului că actorul ieșise din zona sacrului, a impersonalului, a vieții extatice, a „seninătății Morții“ și că, în consecință, regenerarea artei dramatice nu era posibilă decât prin reconsiderarea menirii actorului și reînțoarcerea la izvorul sacru al artei sale.

Atât Craig, cât și Coomaraswamy împărtășeau dubla convingere că teatrul era un spațiu de manifestare a unei realități supramundane și că arta teatrală nu putea ajunge la o formă desăvârșită de manifestare, nu-și putea împlini menirea decât prin racordarea la izvoarele sacre care o hrăneau. Însă, dacă în tradiția indiană actorul avea deplina conștiință a acestei sacralități și a faptului că jocul său era o jertfă prin care se putea înălța în lumea suprafirească a zeilor, actorul occidental trebuia să își (re)considere raportul cu sacrul.

Întâlnirea dintre Craig și Coomaraswamy, departe de a fi întâmplătoare, revelează complementarietatea celor două poziții, al căror numitor comun îl reprezintă corpul transfigurat al actorului – element esențial al spectacolului. Corpurile indienilor, transformate printr-o extremă rigoare tehnică în corpuri-semn, în „marionete“, se întâlnesc cu Supramarioneta, abstracțiune întrupată, devenită „actor de foc“, izbăvit de „aburul mortalității“. Corpurile devenite hieroglife și speculația intelectuală devenită trup se întâlnesc la granița subtilă dintre concretețea cărnii și abstracție, „în acel spațiu unde incarnarea se află la limita dezincarnării“⁴⁰, care nu poate fi altul decât teatrul.

Atât întâlnirea dintre Craig și Coomaraswamy, cât și cea, de pildă, dintre Craig și Stanislavski, revelează, o dată în plus, că teatrul este tocmai locul de întâlnire al contrariilor, adică al miraculosului, tot așa cum actorul poate fi încarnat și



40. Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, București, Editura Unitext/ Editura Polirom, 2004, p. 7.

totuși răpit într-o lume supramundană, adică, într-o oarecare măsură, un *jivanmukta*.

4. Privind retrospectiv înspre „Teatrul Viitorului“

Potrivit concepției profesorului Killialoe, personajul *Istoriei de-a-ndoaselea* a lui Giovanni Papini, „metoda cea mai justă de a scrie istoria în mod rațional și inteligent ar fi să începem cu evenimentele cele mai recente și să sfârșim cu cele mai vechi“, deoarece „este singura metodă care face posibilă interpretarea faptelor oameniești“. „Ceea ce este – spune acest savant și straniu personaj – explică ceea ce-a fost și nu invers“⁴¹, fiind, astfel, necesar să mergem de la cunoscut spre necunoscut, adică dinspre prezent spre trecut.

Cum se vede, așadar, din prezent, „Teatrul Viitorului“ la care au visat reformatorii artei dramatice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea? Unii dintre aceștia au năzuit la un Teatru de Artă, la un Teatru Artistic, la un Teatru al Artiștilor, iar alții la o Artă a Teatrului – sintagme care nu acoperă aceeași realitate, dar care pleacă, toate, de la o aceeași idee: aceea de a schimba radical modalitatea de a gândi și a practica această artă. De pildă, dacă Teatrul de Artă al lui Paul Fort luase ființă ca reacție împotriva teatrului naturalist practicat de André Antoine, la Théâtre Libre, Teatrul de Artă din Moscova, fondat de Vladimir Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski se afla în rezonanță estetică cu cel al lui Antoine. În fluxul aceleiași tendințe renovatoare, existau, cum remarca George Banu, diferențe punând în evidență anumite particularități naționale, cum ar fi faptul că, în timp ce școala rusă era preocupată, în special, de arta actorului, cea franceză acorda, în continuare, o mare importanță textului, iar cea germană arhitecturii și noilor tehnologii ale scenei⁴². Deși concentrați asupra momentului prezent și



41. Giovanni Papini, „Istoria de-a-ndoaselea“, în *Gog*, traducerea din limba italiană de Ileana Zara, Iași, Editura Polirom, pp. 52-53.

42. George Banu, „La préface d'un passeur“, în Jean-François Dugaigne, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1995, p. 9.

încercând o ameliorare a condițiilor de practicare a teatrului (printr-o regândire, salubritate și eficientizare a spațiului scenic, repetiții efectuate cu regularitate și seriozitate, profesionalizarea actorului și remunerarea acestuia, atât pentru spectacole, cât și pentru repetiții, cotracarea vedetismului prin armonizarea trupei de actori), toți pionierii teatrului aspirau la realizarea – chiar dacă prin mijloace diferite – a unui „spectacol-operă de artă“, conceput de regizor, veritabil „stăpân al scenei“, și susținut de actor, considerat element fundamental al reprezentației spectaculare. Atât regizorul, cât și actorul trebuiau, însă, să posedă calități excepționale: regizorul să fie un „maestru al științei scenei“, iar actorul – antrenat cu ajutorul unor noi metode și deprinzând noi tehnici – să devină un interpret sau creator polivalent, capabil de a corporaliza și exprima simbolic elemente și forțe invizibile. Pentru Stanislavski, idealul teatral îl constituie descoperirea unei căi conștiente de accesare a potențialului creator al subconștientului. Pentru simbolisți, idealul fusese cel al unui teatru metafizic, al verbului. Pentru Georg Fuchs, idealul vizase realizarea unor reprezentații misteriale, privilegiind comuniunea dintre actori și spectatori, reuniți, astfel, într-o mare sărbătoare populară. Pentru Craig, idealul îl constituie spectacolul ca operă autonomă perfectă, realizată cu ajutorul unui actor-instrument, total supus voinței creatoare a regizorului – „artist al teatrului“. Aflați fie sub stindardul Teatrului de Artă, fie sub cel al Artei Teatrului, regizorii care au marcat secolul XX au fost – așa cum îi numește Lew Bogdan – niște „constructori de utopii“⁴³, niște vizionari.

Din prezentul pe care îl trăim, ar trebui să definim, întâi, ce este „Teatrul Viitorului“, până la urmă. Și cred că definiția cea mai concisă ar putea fi aceea de „manifest“. „Teatrul Viitorului“ constituie, așadar, manifestul unor creatori care, dorind să redea demnitatea acestei arte, au considerat că regândirea sa din temelii este mai mult decât necesară. Astăzi, parcurgând „programul estetic“ al „Teatrului Viitorului“ la care au



43. Lew Bogdan, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle. Moscou-New York: les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, Éditions de l'Entretemps, 1999.

aspirat acești regizori, putem să ne întrebăm sau să constatăm în ce măsură visele pionierilor artei dramatice au devenit realitate, materializându-se în creațiile și realizările celor care le-au urmat. Răspunsurile sunt variate, multiple, ele depinzând de o infinitate de factori obiectivi și subiectivi.

Raportându-ne la prezent, constatăm că s-au construit teatre, s-au schimbat condițiile de muncă ale actorilor, s-au fondat sindicate, asociații profesionale, forumuri și instituții de formare pentru profesioniștii teatrului, dar – ne putem întreba – în ce măsură s-a schimbat mentalitatea acestora față de abordarea propriei vocații sau profesii? Și, de asemenea, privind tot dinspre prezent înspre poeticile regizorale și ambițiile reformatorilor de la începutul secolului XX, ne mai putem întreba în ce măsură actorii și regizorii au devenit creatori? În ce măsură autorul dramatic și-a renegociat poziția în raportul cu creatorul/ creatorii de spectacol? În ce măsură resuscitarea unei vechi cunoașteri sau a unor vechi valori au condus la practicarea teatrului ca artă și meșteșug, însoțită de reflecție? În ce măsură putem vorbi despre fundamentarea unei „științe“ a teatrului? În ce măsură lupta împotriva decabotinizării și degenerării artei teatrale a fost câștigată? Și în ce măsură spectacolul artistic a reușit să se sustragă „industrializării“ și scopurilor comerciale?

Mulți oameni de teatru de la începutul secolului XX s-au aflat în căutarea unei „vechi științe“, a unor „vechi meșteșuguri“ ale teatrului, susceptibile de a furniza actorilor „taina“ cuvintelor și a gesturilor eficace prin care putea fi redat teatrului caracterul său „magic“ și funcția sa de „vehicul“ sau „liant“ între nemanifestat și manifestat. Faptul explică fascinația unor regizori pentru originile cele mai îndepărtate ale omeniirii, pentru Antichitate sau pentru culturile teatrale extraeuropene, care le-au inspirat alte forme de expresie teatrală (decât cele ale Naturalismului), le-au revelat necesitatea formării unor actori polivalenți, a (re)spiritualizării artei, a dezvoltării capacității de exprimare simbolică și codificată, precum și a schimbării opticii asupra antrenamentului actoricesc. Au fost și continuă să fie realizate, într-adevăr, „spectacole-opere de artă“, memorabile, tulburătoare, dar există, cu toate acestea, reprezentații în care unii actori nu par a fi beneficiat de

antrenamentele transformatoare preconizate de „artiștii Teatrului Viitorului“. Unii regizori, pe de altă parte, departe de a angaja un dialog sau o polemică creatoare cu autorul dramatic – sau de a fi ei înșiși creatori originali ai unei reprezentații –, rețin din teoria pionierilor Teatrului Viitorului doar dreptul lor de „stăpâni ai spectacolului“, uitându-l pe cel de „garant al unității estetice și al coerenței acestuia“. Iar în numele acestui drept, ei pun în practică, cel mai adesea, ceea ce criticul Jean Goury numea „cele zece porunci ale regizorului (post)modern“, constând în ignorarea textului, schimbarea epocii, evocarea ideologiilor totalitare, privilegierea sordidului, expunerea sistematică a nudității, indiferența față de valențele dramaturgice ale decorului și ale costumelor, privilegierea (semi)întunericii scenice, neglijarea coerenței, coordonarea insuficientă a actorilor și generarea confuziei⁴⁴.

Spațiul scenic a fost, desigur, remodelat prin acțiunea actorului, printr-o nouă concepție scenografică, prin noul raport instituit între actori și public, dar, cu toate acestea, se joacă și astăzi pe scene *à l'italienne* prăfuite (la propriu), mai există și astăzi cortine, decoruri de mucava, alături de noile tehnologii, care – urmând vechiul principiu al teatrului baroc – pot transforma spectacolul într-un adevărat miraj, într-o polifonie informațională, în care nenumărate semnale asaltează simțurile și intelectul spectatorului. Scena arhitectonică a înlocuit-o pe cea picturală, dar mai asistăm astăzi la spectacole în care videoproiecțiile – în multe cazuri, în neconcordanță cu acțiunea scenică, deficitar realizate și calibrate – nu fac decât să înlocuiască decorul pictat, „înghițind“ actorii și, odată cu ei, spectacolul.

În mod invariabil, teoreticienii Teatrul Viitorului – și aici mă gândesc și la teoriile eliadești –, mizând pe puterea de „contagiune“ a teatrului, l-au gândit, pe de-o parte, ca pe o modalitate de trezire, de educare, iluminare și de „salvare“ a maselor largi, fapt care i-a făcut să pledeze pentru deschiderea unor teatre populare sau pentru organizarea unor



44. Jean Goury, *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 90.

spectacole de tip ceremonial cu caracter de „sărbătoare populară“. Pe de altă parte, acești creatori ai scenei au simțit nevoia de a se retrage în spațiul protejat al laboratoarelor și studiourilor unde, ieșind de sub presiunea producției artistice, asemenea unor noi Pygmalioni, să poată lucra nestingeriți la plămădirea unui nou om-actor. Cred că astăzi, într-o epocă de profunde și radicale mutații, teatrul se află într-un (nou) punct de răscruce în care redefinirea funcției lui, redefinirea lui ca „instrument“ de educare și salvare, ca știință și artă constituie, din nou, un exercițiu necesar. El ne demonstrează că „Teatrul Viitorului“ este „strigăt“ și, deopotrivă, un proces de tipul *work in progress*.

Când vorbim despre renovatorii teatrului, despre actorii și regizorii „Teatrului Viitorului“ o facem cu interes, admirație, chiar venerație, entuziasmându-ne în fața ideilor și realizărilor lor, așa cum, probabil, platonicienii contemplau, extatic, lumea Ideilor perfecte. Dar rămâne întrebarea în ce măsură putem adera la poeticile acestor creatori sau ce ne (mai) spun ele, astăzi? Experiența ne arată că o prea marea apropiere de acestea este la fel de problematică ca și uitarea lor. Venerarea personalității și realizărilor acestor artiști – conducând spre pasișarea și dogmatizarea principiilor și soluțiilor pe care le oferă – devine, în ultimă instanță, la fel de inefficientă și de nejustificată ca insuficienta cunoaștere a moștenirii pe care ne-au lăsat-o. „Moștenirea își pescuiește propriii moștenitori, ca o știință ocultă“, spunea Eugenio Barba, adăugând că „nu există descoperire dacă drumul este fixat dinainte“⁴⁵. Până la urmă, arta scenică nu poate fi definită decât în relație cu un anumit mediu teatral, cu o mentalitate, cu spiritul timpului. Ea nu poate fi decât așa cum o gândea Ieronim Thanase, „regizorul viitorului“ din prozele eliadești – „o artă și tehnică potrivită timpului nostru“, pe care fiecare generație trebuie să o (re)descopere. Grotowski considera că discipolul trebuie să răsfrângă imaginea maestrului în lume, dându-i strălucire,



45. Eugenio Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003, p. 248.

intensificându-i importanța, transformându-se în „martor-valorizator“, dar, totodată, și în „martor-prădător, care se hrănește din zestrea maestrului, o exploatează și o convertește în opera proprie“⁴⁶. Se pare, așadar, că fiecărei generații îi este sortit să pornească, sisific, de la un „punct zero“, aflat pe spirala istoriei teatrului. Îi este dat să viseze la un teatru ideal, la un „Teatru al Viitorului“, înspre care să-și concentreze munca, efortul și pasiunea, și care se dovedește a fi, însă, de fiecare dată, o „Fata Morgana“ pe care alte generații de „valorizatori-prădători“ vor încerca să o prindă, pentru a deveni moștenitori și nu epigoni.

Bibliografie

- ACTERIAN, Haig, *Cealaltă parte a vieții noastre*, Iași, Editura Institutul European, 1994.
- ACTERIAN, Haig, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, București, Editura Arta grafică, 1994.
- ASLAN, Odette, *L'acteur au XXème siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*, Paris, Éditions Segheers, 1974.
- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, Éditions L'Arche, 1962.
- BARBA, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003.
- BHARUCHA, Rustom, „A Collision of Culture“, în *Asian Theatre Journal*, Honolulu, University of Hawaii Press, vol. 1, nr. 1, primăvara 1984, pp. 1-20.
- BERCHTOLD, Alfred, *Emile Jacques-Dalcroze et son temps*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2000.
- BOGDAN, Lew, *Stanislavski. Le roman théâtral du siècle. Moscou-New York: les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, Éditions de l'Entretemps, 1999.
- BORIE, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, București, Editura Unitext/Editura Polirom, 2004.



46. George Banu, „Grotowski sau lungul drum al nopții către zi“, în Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, Bucurerști, Nemira, 2014, pp. 47-48.

- BORIE, Monique, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română de Ileana Littera, București, Editura Unitext/Editura Polirom, 2007.
- COOMARASWAMY, Ananada, „Notes on Indian Dramatic Technique“, în *The Mask: A Quarterly Journal of the Art of the Theatre*, Florence, Arena Goldoni, vol. VI, nr. 2, oct. 1913, pp. 109-130.
- COOMARASWAMY, Anananda, *The Mirror of Gesture*, London, Oxford University Press, 1917.
- CRAIG, Edward Gordon, „Asia Europe America“, în *The Mask*, Florence, Arena Goldoni, vol. VIII, nr. 8, 1918, pp. 31-32.
- CRAIG, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, prefață de Monique Borie și George Banu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, Revista *Teatrul azi* (supliment) / Editura Cheiron, 2012.
- CULIANU, Ioan Petru, *Studii românești*, vol. II: *Soarele și luna. Otrăvurile admirației*, traduceri de Maria-Magdalena Anghelescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2009.
- DUNCAN, Isadora, *Viața mea*, traducere de Geo Dumitrescu și Ben Corlaciuc, București, Editura Inedit C.M. și Editex, 1993.
- DUSIGNE, Jean-François, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1995.
- DUVILLIER, Marc, „The Mask de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique“, în *Revue modernistes, revues engagées (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, <http://www.openedition.org/6540>.
- ELIADE, Mircea, *India. Texte inedite*, București, Editura ICAR, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, București, Editura Humanitas, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. I (1941-1969), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Jurnal*, vol. II (1970-1985), ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, vol. I-II, prefața [de] Angelo Mitchievici, București, Editura Litera Internațional, 2010.
- ELIADE, Mircea, *Proza fantastică*, vol. IV-V, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.
- GIRET, Noëlle, *Georges Pitoëff le régisseur idéal*, anthologie des textes de Georges Pitoëff, par Noëlle Giret, cu un cuvânt înainte de

- Jean Cocteau, o prezentare de Noëlle Guibert și o introducere de Noëlle Giret, Paris, Éditions Actes Sud, 2001.
- GOURY, Jean, *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză [de] Vasile Moga, București, Editura Nemira, 2014.
- LE BŒUF, Patrick, „Gordon Craigs Self- Contradictions“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 4, nr. 3, sept.-dec. 2014, pp. 401-424.
- LEMNY, Doina, *Lizica Codreanu, o dansatoare româncă în avangarda pariziană*, București, Editura Vellant, 2012.
- LUGNÉ-POE, Aurélien, *La Parade. Le Sot du Tremplin*, I, Paris, Éditions Gallimard, 1930.
- PAPINI, Giovanni, *Gog*, traducerea din limba italiană de Ileana Zara, Iași, Editura Polirom, 2012.
- PETRESCU, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Editura enciclopedică română, 1971.
- POP, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- RIBEIRO, Almir, „A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananada Coomaraswamy“, în *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, vol. 44, nr. 3, sept.-dec. 2014, pp. 463-485.
- STANCA, Radu, *Aquarium*, selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marta Petreu, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000.
- WAILLE, Franck, „Corps, Arts et Spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : une dynamique d'éducation somatique expressive“, în *Cena*, Porto Alegre, nr. 24, ian.-apr. 2018, pp. 20-36, <http://seer.ufrgs.br/cena>.
- WARNET, Jean-Manuel, „L'école de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire“ în *L'Annuaire théâtral*, nr. 37, 2005, pp. 45-64.
- ZAMFIRESCU, George Mihail, *Mărturii în contemporaneitate*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, 1938.