

„Opinia publică”, regia Theodor-Cristian Popescu

Raluca BLAGA PhD

University of Arts, Târgu-Mureș

raluca.balan@gmail.com

Abstract: “The Public Opinion”, directed by Theodor-Cristian Popescu.

Twenty years after the fall of the communist regime, the theater director Theodor-Cristian Popescu theatrically assumes, as he states in his own words, a small provocative gesture: staging in October 2010, at Radu Stanca National Theatre from Sibiu, Aurel Baranga's play, “The Public Opinion”. Ingrained with specific communist dramaturgical flavors, in Theodor-Cristian Popescu's stage reading, Baranga's play takes the properties of a document. Therefore, the director's artistic endeavour, through the theatrical means that it uses, takes the form of a scenic essay. The present lecture will follow precisely those theatrical devices that constructed the performance. Thirty years after the fall of the communist regime, through this lecture, the director's small provocative gesture receives an answer via an analytical evaluation.

Key words: *The Public Opinion; Aurel Baranga; Theodor-Cristian Popescu; comedy; communism.*

Prolog

Sunete de arme care par a trage din toate direcțiile. Trecătorii dimineții de 25 decembrie 1989 parcă ar fi luați la țintă. În drumul către Facultatea de Matematică personajul din romanul lui Bogdan Suceavă, *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, poartă cu el și o propoziție meditativă: „[...] vreau să văd realitatea umplându-se de sens” (Suceavă, 2010, 23). Din paginile volumului lui Milan Kundera, *Viața e în altă parte*, răsare figura lui Jaromil. El a ajuns deja la Institutul de Înalte Științe Politice. E în mijlocul altor studenți și urmărește cu privirea modalitatea în care, din pensule și culori, se așază pe pancarte cuvinte-lozinci. Jaromil respiră și el gânduri meditative: „cât de frumoasă, de apropiată și de înțeles era această lume” (Kundera 2007, 232). În fața celor doi protagoniști, în mod deschis, *pe văzutelea*, realitatea se lasă pătrunsă, cercetată, căutată. O constată, o captează și o primesc în ei. Buzunarele lor mentale sunt pline cu bucăți din stări de fapt, cărora le caută semnificații, direcții, orientări. Realitatea și lumea le fac cu ochiul, iar ei încearcă să le cuprindă, atribuindu-le o menire. Tânărul din romanul lui Bogdan Suceavă tocmai ce se eliberează din a respira particule impregnate de ideologia



comunistă. Tânărul Jaromil, personajul lui Milan Kundera, tocmai ce se pregătește să infuzeze în aerul ceh particule impregnate de ideologia comunistă. Din paginile volumului *Eseu despre orbire* gândit de José Saramago, orbii privesc meditativ la cei doi eroi: „în realitate ochii nu sunt decât niște lentile, niște obiective, creierul e cel care vede [...]” (Saramago 2005, 72). Între toți acești protagoniști mă strecor și eu. La stânga mea (căci trecutul dintotdeauna se plasează de-această parte a axei) se află o societate care nu mi-a fost cunoscută și *noaptea când cineva a murit pentru mine*. La dreapta, cum ar spune protagonistul lui Bogdan Suceavă, „[...] suntem o lume mai târziu” (Suceavă 2010, 118), lume din care și eu sunt parte. Tânărul student la matematică, Jaromil și eu: cu toții suntem în căutarea sensului. Cum aș fi umplut *eu* realitatea de sens, dacă nu m-aș fi născut *o lume mai târziu*? Aceasta e întrebarea de care mi se face frică și pe care mi-o adresez cu obstinație din clipa în care s-a încheiat spectacolul *Opinia publică* în regia lui Theodor-Cristian Popescu.

Gestul provocator: 1 octombrie 2010

Pe scena Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu are loc premiera spectacolului *Opinia publică*, de Aurel Baranga, în regia lui Theodor-Cristian Popescu. Împreună cu regizorul, pe lângă echipa artistică formată din actori, la acest proiect au luat parte scenograful Dragoș Buhagiar, coreograful Florin Fieroiu, muzicianul Vlaicu Golcea, dramaturgul Mihaela Michailov și artistul video Daniel Gontz. Intenția care a stat la baza acestui gest artistic este explicată de regizor într-un interviu acordat Monicăi Andronescu la trei zile de la premiera spectacolului: „Am stat să mă gândesc un pic dacă am învățat să fim liberi și ce-ar însemna asta, cum am putea măsura asta față de noi înșine. Și am avut așa un fel de intenție oarecum provocatoare de a monta o piesă comunistă și de a zice: «Ce facem dacă pun în scenă acum, în mod absolut profesionist, o piesă din dramaturgia comunistă, lipsită de ambiguitate? Cum ne raportăm la ea, cât de liberi suntem față de trecutul ăsta pe care noi îl refulăm după ce am executat doi țapi ispășitori și zicem că noi, restul, am fost niște victime ale unui context?»” (Andronescu 2010). Așa cum regizorul însuși recunoaște, *Opinia publică* reprezintă *spectacolul său de atitudine*. În acest caz artistic, provocarea, prin executarea unui gest incitant, presupune invitația la un dialog cu propriul trecut al fiecărui spectator aflat în sala de spectacol. Inițierea unei astfel de terapii teatrale nu reprezenta la acea dată un demers străin regizorului Theodor-Cristian Popescu. Într-un articol publicat în revista Scena, în luna august a anului 1998, cu titlul *Despre teatru ca terapie (II)*, Theodor-Cristian Popescu își amintește de vizita dramaturgului britanic Martin Crimp la Târgu-Mureș pentru a asista la una dintre reprezentațiile spectacolului *Piesă cu repetiții*, dar mai ales rememorează discuția post-spectacol a autorului cu publicul. Impresionat de cele peste două ore de dialog, regizorul își face o promisiune:

Atunci, la Târgu-Mureș, în 1994, m-am vindecat și eu de ispita de a-mi concepe spectacolele ca pe niște extemporale în fața criticii sau a colegilor. Mi-am dat seama de



forța imensă pe care o au câteva zeci de minți concentrate în același timp asupra aceluiași probleme. Și de atunci mă simt mult mai responsabil.

Popescu 2018, 45

Această atitudine conștientă față de răspunderea artistică pe care o presupune orice gest teatral își face simțită prezența și în modalitatea de construcție a punctului *terminus* al provocării numită *Opinia publică*: spectacolul.

Efectul 1: Spectacolul

Între calitățile de bază ale unui eseu se află capacitatea de a sintetiza date ale unei anumite problematici, în cadrul unui spațiu ale cărui proporții sunt reduse ca dimensiune. Eseul, prin însăși natura sa, presupune tocmai asumarea misiunii de a nu epuiza problema dată. Hans-Thies Lehmann menționează, între numeroasele practici teatrale surprinse în volumul *Teatrul postdramatic*, și eseuul scenic. În accepțiunea teoreticianului german, spectacolele concepute sub forma unei astfel de deprinderi scenice dau naștere unor „lucrări în care, în locul unei acțiuni sau al unor scene, este prezentată reflexia, făcută publică, asupra anumitor teme” (Lehmann 1999, 55). În cazul spectacolului *Opinia publică*, reflexia de care vorbește Hans-Thies Lehmann ia forma unei lentile de observație pe care echipa artistică o așază deasupra paginilor piesei scrise de Aurel Baranga. În acest fel, în mâinile artiștilor care au conceput spectacolul, textul dramaturgului român, apărut la finalul anilor '60, capătă o valoare similară cu cea a unui document istoric.

John Ayto, în volumul său *Word origins*, menționează rădăcina verbului latin *docēre* ca stând la baza a trei cuvinte: doctor, doctrină și document (Ayto 2005, 171): „cuvântul latin *documentum*, care derivă din cuvântul *docēre*, avea, la origine, înțelesul de «lecție», însă, în latina medievală, semnificația sa trece de la cea de «instrucție scrisă» către cea de «înscriș oficial»” (Ayto 2005, 171). Maniera de tratare scenică a „documentului” scris de Aurel Baranga, piesa *Opinia publică*, nu își conduce semnele teatrale înspre *lecția* pe care o presupune orice mărturie a unor fapte reale din trecut. Mai degrabă, semnele teatrale conduc înspre o anumită semnificație a verbului *a educa*, așa cum apare acesta explicat în cuvintele lui Andrei Pleșu („orice act de educație e un act de construcție, [...] de edificare” (Liiceanu și Pleșu 2017, 217)) și în cele ale lui Gabriel Liiceanu („Ideea de la care pleacă orice educație e că omul apare pe lume ca o ființă neîncheiată, ca una la care trebuie «lucrat». [...] Ne suntem propria noastră temă, fiecare individ își e sieși materia primă cu care are de lucrat toată viața” (Liiceanu și Pleșu 2017, 217)). Construcția procesului educativ-provocator, spectacolul *Opinia publică*, devine astfel „o incursiune aproape antropologică prin care se reconstruiește, cu mult umor și cu seninătate, contextul social și uman al acelor vremuri” (*Opinia publică* [s.a.]).

Omul, pus în raport cu condițiile sociale și culturale ale spațiului românesc din „răstimpul radios 1965-1971” (Președenția României, s.a.), este punctul de la care pleacă



scenograful Dragoș Buhagiar în construcția spațiului teatral al *Opinii publice*. Pigmentul aplicat suprafețelor scenice combină albul și „culoarea” țevii de metal. Decorul rezultat devine un spațiu ce se desfășoară pe verticală, depozitând, la diferite înălțimi și în diverse puncte ale structurii, birourile celor care își desfășoară activitatea profesională la sediul ziarului *Făclia vie*. Materialul la care a făcut apel scenograful Dragoș Buhagiar - țeava de metal - se înscrie în aceeași zonă antropologică pe care și-a asumat-o întregul produs artistic: „această țeavă de metal [...], a fost, în afară de un instrument util, simplu, la ridicat blocuri” și un material pus „pe scenă la spectacolele omagiale, în platourile de televiziune, din acest material se construiau și vestitele tribune de 23 august sau de 1 mai” (Teatrul Național Radu Stâncă Sibiu 2010). Rezultatul, adică desfășurarea spațială a spectacolului *Opinia publică*, îi propune spectatorului să-și întâlnească privirea cu o formă materială citată parcă din clipul melodiei interpretată de Anda Călugăreanu, *O portocală*, clip desprins din cadrul emisiunii *Gala Lunilor*, realizată de Alexandru Bocăneț. În fața acestei structuri-redacție, în mijlocul unui spațiu circular, rotativ, este amplasat biroul Directorului Cristinoiu, șeful ziarului *Făclia vie*.

În stânga și dreapta spațiului scenic sunt amplasate două turnuri formate din televizoare, pe ale căror ecrane curg, pe întreg parcursul celor aproape două ore ale spectacolului, imagini preluate din arhivele TVR. Aceste imagini redau, între altele, secvențe din interviuri cu Aurel Baranga, emisiuni ale TVR din aceeași perioadă menționată, emisiuni de știință despre *Osmielita cronică* - redactor Olimpia Robu, filmări de la Sfatul popular al comunei Ciocănești, imagini din restaurante, de pe șanitere, de la evenimente populare desfășurate pe străzi urbane sau rurale, de la adunări în mijlocul cărora cuvântă Nicolae Ceaușescu, emisiuni de divertisment etc.. Spațiului scenic astfel conceput, i se adaugă, în funcție de desfășurarea scenică a poveștii, și imagini video concepute sau montate de artistul Daniel Gontz, a căror pânză de proiecție devine fundalul alb al construcției executată de Dragoș Buhagiar. Întrucât structura piesei lui Baranga, cea care se joacă cu noțiunea de teatru în teatru, permite intrarea și ieșirea din rol, dar și alte asemenea comentarii ale acțiunii scenice, muzica spectacolului, gândită de Vlaicu Golcea se lasă și ea, asemenea spațiului gândit de Dragoș Buhagiar, în zona reinterpretării sau citării anumitor tonuri sonore născute în Epoca de Aur a regimului comunist.

Un astfel de aparat teatral le-a fost construit personajelor comediei lui Aurel Baranga pentru a-și trăi faptele scenice. Întâmplările pe care aceste personaje le traversează, hainele și visele pe care le îmbracă, sunt abordate, așa cum afirmă regizorul Theodor-Cristian Popescu, cu respect și candoare:

Mi s-ar fi părut cumva facil să iau o piesă comunistă tezistă, urâtă, grea și ideologică și să o punem în scenă răzând de ea. Noi am încercat să o facem cu o anume candoare, adică am încercat să lăsăm această piesă nejuducată de noi, să fie judecată de către cei care văd, iar noi să ne apropiem de perioada asta și de oamenii ăștia cu o anume candoare, ținând cont de faptul că ei sunt, poate, părinții noștri. [...] Aveam cel puțin datoria de a mă apropia de zona asta cu o doză de, poate chiar, respect.

Teatrul Național Radu Stâncă Sibiu 2010



Drept urmare, abordarea regizorală a personajelor, dar și gândul artistic al actorilor parte din distribuție, se pliază tocmai pe aceste coordonate pe care le presupune sensul cuvintelor candoare și respect: inocență și deferență, lăsând la o parte orice urmă de atitudine sarcastică, ironică sau acuzatoare prin care ar fi putut fi comentate scenic, atât de către regizor, cât și de către actori, aceste personaje. Singurele atitudini care se înscriu în zona unui anumit tip de interpretare critică a acestei lumi parte din trecutul nostru sunt puse doar la dispoziția spectatorului prin câteva note marginale: imaginile proiectate pe turnurile formate din televizoare și proiecțiile video integrate în spectacol, la care, uneori, privesc personajele din comedia lui Baranga. În felul acesta a reușit să fie transformată valoarea textului lui Baranga în cea pe care o presupune documentul. Spectacolul, prin chiar materialul teatral pe care ni-l propune, ne invită în această manieră la acel tip de educare=edificare, în înțelesul dat de Andrei Pleșu educației: întâlnirea dintre natura umană și o felie din fundalul social și cultural al comunismului în care aceasta își ducea existența. Continuând această linie a eseului antropologic pe care o prezintă spectacolul *Opinia publică*, spectatorul devine, parafrazând cuvintele lui Gabriel Liiceanu, propria sa temă.

Efectul 2: Structura dramatică a comediei și comunismul

Comedia reprezintă spațiul de manifestare a mundanului și a personajelor cu o origine umilă. În cele mai multe cazuri, cei care o populează sunt actanți în ale căror fibre existențiale nu se găsesc urme de eroi sau zei. Structura dramatică a comediei ne oferă șansa de a asista la o lume deja desăvârșită al cărei echilibru vrea să fie deranjat de un organism parazitar. Adeseori, în comedie, acest organism parazitar este caracterizat de un deficit de moralitate. Deși, poate, de-a lungul piesei corectarea conduitei nu se produce cu adevărat, în finalul comediei, ordinea socială care a fost tulburată este cel puțin restabilă. Comedia, tocmai prin faptul că ne oferă posibilitatea de a asista la un astfel de dezechilibru, simplifică existența prin cele două categorii pe care ni le propune: personajele pozitive și personajele negative. În plus, așa cum afirmă și Northrop Frye, „comedia are tendința de a include în societatea ei finală cât mai mulți oameni cu puțință: personajele stîmjenitoare sunt adesea reconciliate sau convertite și nu pur și simplu repudiate” (Frye 1972, 206). Din acest punct de vedere, se poate concluda că structura dramatică a comediei ne propune să asistăm la o lume închisă. În acest univers captat, cu forțe conducătoare deja clar stabilite, în care misterul și imprevizibilul, dar mai ales metafizicul, sunt scoase din ecuație, în final, forțele egale și opuse sărbătoresc împreună direcția corectă a lumii din care sunt parte. Oportună demersului de față îmi apare o altă observație aparținându-i lui Northrop Frye:

[...] acțiunea comediei care se mută de la un centru social la altul nu se deosebește prea mult de un proces, unde acuzatorul și acuzații construiesc două versiuni diferite ale aceleiași situații în final, una fiind judecată ca reală, cealaltă ca iluzorie. Această



asemănare a retoricii comediei cu retorica jurisprudenței a fost recunoscută din timpurile cele mai vechi.

Frye 1972, 207

Un proces similar cu cel pe care îl menționează Northrop Frye stă la baza tipului de comedie pe care Aurel Baranga o propune în *Opinia publică*: acțiunile personajului Chitlaru, confruntarea cu forțele rezistente reprezentate de Directorul Cristinoiu sunt tocmai materialul dramaturgic folosit în piesa menționată. Finalul deschis al piesei (cele trei variante posibile de încheiere a acțiunii) așează în mâinile celor care asistă la această confruntare firele procesului ce tocmai s-a desfășurat dramaturgic. Opiniei publice nu-i rămâne altceva de făcut decât să-și ocupe poziția de judecător în cadrul acestui proces și să ofere un verdict. Însă, hotărârea finală nu are cum să se înscrie decât în limitele pe care lumea scenică a comediei le-a revelat. Soluția nu are cum să fie parte decât din același univers deslușit și deja cuantificat înainte de momentul de debut al acțiunii. Drept urmare, consider că structura dramatică a comediei reprezintă arta prin care un auditoriu este convins, în final, de valabilitatea unui singur sens existențial. O dată cu apariția în antichitate a comediei noi, revolta la adresa lumii ce se vrea a fi tulburată a fost depozitată în mâinile tinereții, iar lipsa de moralitate sau deficiențele de caracter sunt de partea maturității. Happy-end-urile, uneori căsătoriile la care iau parte toate personajele comediei, atestă tocmai triumful inocenței, al celor răzvrățiți în fața unui echilibru ce se vrea a fi dezordonat.

Comunismul, așa cum plastic afirmă Czesław Miłosz, are capacitatea teribilă de a-ți capta gândirea, tocmai pentru că, în fața inexplicabilului și forțelor sale, îți așează o lumea clar ordonată. Putem afirma o dată cu Milan Kundera că, aderând la cunoașterea comunistă, „universul diform, închis într-o poezie scrisă în versuri normale, devine dintr-o dată limpede, normal, frumos și luminos” (Kundera 2007, 231). În felul acesta, metafizicul își pierde tocmai obiectul de manifestare. Încep să intre în scenă ordini corecte, personaje pozitive și negative, iar în lumea descifrată științific nu mai e loc de semne de întrebare. Întrucât „«Binele» se afirmă frenetic pentru a nega realitatea răului” (Besançon 2017, 54), aerul începe să fie infuzat cu un soi de presupunere profetică. Trecând prin chinuri absolut necesare, precum execuțiile judiciare, înlocuind realitatea „printr-o pseudo-realitate” (Besançon 2017, 56), mai devreme sau mai târziu, printr-un „control absolut al tuturor oamenilor și al tuturor gândurilor” (Besançon 2017, 54-55) se instalează „noua religie laică” (Miłosz 2008, 19). Așa cum afirmă și Alain Besançon „fiecare experiență comunistă începe în inocență” (Besançon 2017, 60), iar inocența și tinerețea stau cel mai adesea de partea celor care-și doresc să revoluționeze lumea. Nici nu e de mirare că Milan Kundera, privind la traseul destinal al lui Jaromil, a afirmat că „revoluția și tinerețea sunt ca două degete ale uneia și aceleași mâini”(Kundera 2007, 196).

Acesta este punctul în care cele două visuri utopice, comedia și comunismul, pot fi așezate față în față; se privesc, se analizează și, deodată, își descoperă unele altora mijloace de manifestare și acțiune similare. Infinitul coboară și poate fi cuprins într-o coajă



socială și culturală, griul și lipsa de importanță sunt scoase din ecuație, apartenența la o direcție clară și grandioasă se traduce printr-un sentiment de măreție și putere, folositorul și utilul se așează confortabil pe gene și în gânduri. Nimeni nu mai pare a fi interesat de ceea ce se întâmplă după fericitul *happy-end*, întrucât viitorul nu se mai contabilizează în tonuri tainice sau ascunse.

Efectul 3: Dramaturgul, regizorul și succesul

Regizorul Theodor-Cristian Popescu își dezvăluie unul dintre impulsurile care au stat la baza demersului său artistic, și anume, spectacolul *Opinia publică*: „Propunerea mea urmărea, la aniversarea a douăzeci de ani de la aniversarea comunismului, acest mic gest provocator: de a reface bucla cu ceva care a avut succes în comunism” (Teatrul Național Radu Stâncă Sibiu 2010). Succesul la care regizorul face referire este dramaturgia cu un teribil succes popular pe care Aurel Baranga o propunea publicului contemporan vremii sale. Această reușită este și punctul de plecare pe care spectacolul îl așează în brațele publicului, tocmai prin faptul că, la intrarea în sala de spectacol, pe măsură ce publicul își caută locurile și se pregătește de spectacol, vocea înregistrată a lui Aurel Baranga se aude în întreg spațiul teatral. Intervievat, dramaturgul perioadei comuniste, susține un întreg discurs cu privire la victoriile sale în calitate de autor dramatic¹.

Succesul, în accepțiunea marxistă pe care o menționează și la care Aurel Baranga aderă, este echivalent cu sensul substantivului impact. Influența unor idei și zona de propagare pe care acestea o ating, reprezintă, îmbrățișând acest crez, echivalentul unei scale de valori. Permanenta raportare la receptor, adaptarea replicilor și a limbajului la urechea ce urmează să capteze ideea, asigură gradul de reușită al unui produs artistic. Această recunoaștere de care vorbește Baranga se traduce prin acceptarea de către public a existenței calității de dramaturg a celui care înfăptuiește piesa. Identificarea ace-

¹ Transcrierea discursului dramaturgului Aurel Baranga despre succes, așa cum apare el prezentat în momentul de debut al spectacolului *Opinia publică*: „Cuvântul succes a circulat pentru multă vreme într-o accepție empirică și frivolă: succesul ca adeziune spontană, necontrolată, nediferențiată a publicului la o piesă, la un film. Sociologia marxistă a dat conceptului o accepție mult mai complexă: succesul ca act de recunoaștere, ca o recunoaștere din partea publicului că în universul piesei tale a intrat o parte din universul de idei, de întrebări a spectatorilor noștri. Dacă piesele mele au trezit succesul la care vă referiți este pentru că nu am scris o replică, o scenă sau un act fără să-mi pun problema dacă piesa mea, dacă actul respectiv, dacă replica respectivă va interesa, va intra în zona de pasiune a spectatorilor. În același timp, mi-am scris piesele, asta pentru ca să mă divulg integral, într-un limbaj direct, simplu, accesibil. Și dacă, în sfârșit, dramaturgul evocat de dumneavoastră are un oarecare succes este pentru că permanent scrie cu o ureche pe scenă și cu o ureche pe public. Sunt tot timpul chinuit de întrebarea: va interesa ce scriu, o să placă? Dincolo de aceste întrebări nu are rost să faci teatru. Dacă reușești realmente să-i interesezi pe spectatorii de astăzi, ai oarecare șanse să-i interesezi și pe cei de mâine. Noi trebuie să vedem ziua de mâine astăzi.” (Teatrul Național Radu Stâncă Sibiu 2010)



tei calități echivalează cu succesul. O astfel de explicitare și înțelegere a succesului lasă deoparte filosofia raționalistă pe care un gând artistic o poartă. Ba mai mult, gândul artistic bazat pe experiență, raționalizat apoi artistic, este plasat în sfera de acțiune a plăcerilor ușoare, lipsite de importanță. Aurel Baranga, încercând tocmai să cântărească succesul artistic, atinge stadiul *dezumanizării artei*, așa cum apare acesta ilustrat în eseu-ul cu același titlu scris de José Ortega y Gasset. Argumentând analitic și empiric pentru o stilizare a obiectului artistic dat înspre folosință publicului, Ortega y Gasset numește artă lipsită de umanitate acea artă care caută cu obstinație o atitudine similară cu cea presupusă de viața cotidiană. În momentul în care într-o operă artistică elementele estetice și nu cele cotidiene predomină, „publicul rămâne derutat și nu știe ce să facă în fața scenei, a cărții sau a tabloului. E firesc; nu cunoaște altă atitudine în fața obiectelor decât pe cea practică, pe cea care ne împinge să ne pasionăm și să intervenim sentimental într-însele” (Ortega y Gasset 2000, 33). Acest tip de artă, utilitaristă, este tocmai cea care înțelege succesul în termeni similari cu cei dezvăluiți și practicați de Aurel Baranga și cultura comunistă.

Sfatul pe care Baranga îl așează la nivel discursiv și pe care Theodor-Cristian Popescu îl plasează în momentul de debut al spectacolului - *Dacă reușești realmente să-i interesezi pe spectatorii de astăzi, ai oarecare șanse să-i interesezi și pe cei de mâine* - devine gândul care îl însoțește pe cel aflat în public urmărind, la douăzeci de ani de la căderea comunismului, demersul antropologico-artistic *Opinia publică*.

Efectul 4: Dialog imaginar despre opinia publică

Theodor-Cristian Popescu: Caut să mă apropiu teatral de realitatea în care trăim (Popescu 2018, 120).

Svetlana Aleksievici: Mă atrage mereu tocmai această perspectivă mărunță – omul... doar omul. În definitiv, acolo se petrece totul (Aleksievici 2016, 10).

Ioana Pârvulescu: ... împrumutând și psihicul unui om care știe că s-ar putea ca toată viața lui să se desfășoare așa, clipă de clipă și an de an, până la sfârșit. Și că, după moartea lui, și viața copiilor lui va fi, clipă de clipă și an de an, așa (Pârvulescu 2015, 8).

Bogdan Suceavă: Ochii mei nu vedeau decât ceea ce fuseseră învățați să vadă (Suceavă 2010, 73).

José Ortega y Gasset: Pentru a putea vedea ceva, pentru ca un fapt să se transforme într-un obiect pe care să-l contemplăm, e nevoie să-l separăm de noi și să înceteze a face parte vitală din ființa noastră (Ortega y Gasset 2000, 36).

Konrad Lorenz: ... obiceiurile de gândire ajung să fie «îndrăgite» la fel de ușor ca oricare altele (Lorenz 2012, 93).

Alain Besançon: ... se abrutizează din pricina ignoranței, dezinformării, judecății false. Dispar reperele intelectuale și morale (Besançon 2017, 56).



- José Saramago: Conștiința morală, pe care atâția nesăbuiți au insultat-o și chiar mulți au renegat-o, e ceva care există și a existat dintotdeauna, n-a fost o invenție a filosofilor din Cuaternar, când sufletul abia era un proiect confuz (Saramago 2005, 25).
- Franz de Waal: Dar dacă moralitatea este produsul interacțiunii sociale de zi cu zi, și nu al unui model abstract? Dacă îți are rădăcinile în emoții, care în majoritatea timpului nu se supun categoriilor atât de dragi științei? (de Waal 2017, 33-34).
- Konrad Lorenz: Opinia publică manifestă *inerție*, reacționând abia după mulți «timpuri morți» la acțiunea unor factori noi; totodată, ei îi plac simplificările grosiere, ce reprezintă de multe ori exagerări ale unor stări de fapt (Lorenz 2012, 59).
- Călin Căliman: Astăzi, la apariția celei mai noi piese a lui Baranga, *Opinia publică*, dramaturgul sintetizează încă din titlu un fenomen propriu actualității imediate: opinia publică a devenit o forță specifică timpului nostru, o forță dinamică și vie, cu un cuvânt greu în desfășurarea vieții cotidiene. Participantă activă la desăvârșirea construcției socialismului, opinia publică sancționează azi cu fermitate și promptitudine orice abatere de la noile norme de conduită morală (Căliman 1967, 20-26).
- Czesław Miłosz: În pofida împotrivirii, a clipelor de deznădejde, până la urmă clipa sosește. Se poate întâmpla noaptea, la micul dejun, pe stradă. Ceva parcă asemănător unui sunet metalic al unei tonalități schimbate (Miłosz 2008, 40).
- Milan Kundera:... făcea parte dintr-o mulțime de mii și mii de capete, era unul din capetele balaurului cu mii de capete ale acelei mulțimi, și acest lucru i se părea de-a dreptul grandios. Se simțea, deodată, cuprins de senzația că era puternic... (Kundera 2007, 156).

Epilog

Dragă Cristi,

Îți scriu azi, când aproape că s-au împlinit treizeci de ani de la căderea comunismului, despre spectacolul pe care l-ai făcut tu la împlinirea a douăzeci de ani de la același eveniment. În interviul pe care i l-ai acordat Monicăi Andronescu la trei zile de la premiera spectacolului, spuneai că *Opinia publică* e spectacolul tău de atitudine și că, în fapt, ne-ai adresat o provocare cu privire la acest trecut adânc refulat în noi înșine (Andronescu 2010). În ceea ce mă privește, uite că au trecut nouă ani până să-ți răspund.

Trecutul acela trimis în zona subconștientului mie nu mi-e propriu. Aveam doar 6 ani la Revoluție, iar pentru mine comunismul trăit pe viu nu înseamnă decât o matrice



de elemente deloc numeroase, dar pline de inocența copilăriei când, întunericului îi făcea plăcere să fie dat la o parte de câteva lumânări, suficiente cât să lumineze bucătăria, creioanele și cartea mea colorat. Matrice de elemente... inițial voiam să scriu mulțime, dar, uite, substantivul ăsta e poate cel care face ca între mine și comunism să apară trăitul pe viu. Matrice mă trimite la descendență, familial, origine. Mama și tata au trăit comunismul, iar eu, prin ei. Și nu doar ai mei, ci și cei pe care i-am întâlnit în drumul meu și cu care îmi împart existența. Atâta timp cât respirăm cu toții aceeași lume, iar unii dintre noi au respirat și particule impregnate de ideologii comuniste, pot spune că firele astea sunt și parte a trecutului meu.

Știi, e o frază din volumul Svetlanei Aleksievici, *Vremuri second-hand*, care mă obsedează: „De ce nu l-am condamnat pe Stalin? O să vă răspund... Ca să-l condamnăm pe Stalin, ar trebui să ne condamnăm toate rudele, toate cunoștințele. Oamenii cei mai apropiați” (Alexeevici 2016). Pornind de la cuvintele astea, gândindu-mă apoi la spectacolul tău, îți mărturisesc întrebarea pe care mi-am adresat-o după ce am vizionat *Opinia publică*: cel fel de om așa fi fost eu azi, dacă în '89 n-ar fi fost nicio Revoluție? Mărturisesc că mi se face frică. Și ceea ce mă înspăimântă e faptul că poate lumea mi-ar fi părut construită clar, coerent, în note și după pași construiți realist-socialist, fără metafore și metafizici, fără întrebări suplimentare și ordonată după o singură dimensiune. Ce fel de om așa fi fost eu într-o astfel de lume limpede explicată? Așa mai fi căutat oare răspunsuri și dincolo de zidurile astea? Ce fel de om așa fi fost eu dacă așa fi consumat teatru doar precum cel scris de Baranga, cu eroi care nu se pot iubi sau trăi decât în note realist-socialiste?

De-asupra scenei din *Opinia publică*, e scris mare, cu litere roșii, *Făclia vie*. Da, știu, e titlul ziarului care în piesă aniversază douăzeci de ani de la înființare (ce coincidență! douăzeci de ani de la căderea comunismului erau când ai făcut tu spectacolul), însă eu n-am putut să nu mă gândesc la o palpăire a comunismului care încă mai poate fi observată în jurul nostru. Și-apoi, spectacolul ăsta a fost făcut pe scena unui teatru național și oare, făclia aia vie care respiră pe o astfel de scenă nu vorbește și despre un anumit tip de teatru pe care spațiul românesc încă-l mai respiră? Ți-aduci aminte că unul dintre articolele tale din *Scena* (numărul 11 din martie 1999) se intitula *Opinia publică*? Menționei acolo spectacolul tău, *Îngeri în America*, și scandalul cu acei tineri care au intrat în holul de la Nottara revoltați de faptul că ai pus în scenă „o fantezie gay pe teme naționale” (Popescu 2018, 53), iar polițiștii veniți să vă apere v-au întrebat dacă aveți autorizație pentru a prezenta spectacolul. N-am reușit să nu mă gândesc și la toate astea în timp de ce vedeam semnul acela mare cu *Făclia vie*.

La fel cum n-am putut să nu mă gândesc la dorințele pe care le aveau în anul 1990 David Esrig și Alexandru Tocilescu. Amândoi se întorceau din alte lumi în cea românească și, în interviurile acordate lui Victor Parhon pentru primul număr al revistei *Teatrul azi*, visau așa:

Esrig: „Factorii responsabili ai societății românești să înțeleagă că teatrul are nevoie, în România, de o fază experimentală, care va fi poate mai puțin rentabilă pe moment



și în mod direct, dar care, pe termen lung, pe durată, va asigura cea mai înaltă rentabilitate” (Parhon 1990);

Tocilescu: „Deși nu sînt genul de regizor experimentalist, cred că șansa reală pentru recucerirea unui public obsedat de televiziune este dezvoltarea violentă a unei mișcări de avangardă teatrală. Spectacolul de teatru trebuie radicalizat” (Parhon 1990).

La cuvintele lui Esrig și la ale lui Tocilescu mă gândeam în timp ce priveam titlul gazetei la care trudeau de zor Chitlaru&company, surprinși dramaturgic de Baranga și resuscitați de tine prin intermediul acestui spectacol. Dacă tot l-am pomenit pe Baranga și am adus în discuție și teatrul, oare faptul că l-ai ales pentru acest proiect al tău tocmai pe acel dramaturg care a contribuit și el la îngroparea Revizorului lui Pintilie și a unei întregi tradiții a teatrului românesc, n-a fost și acesta un gest de atitudine din partea ta? Faptul că l-ai ales pe „autorul de teatru autohton care în perioada postbelică s-a bucurat de cel mai mare succes de public” (Vasile 2015) n-a fost o provocare meditativă la adresa unui gen teatral preferat de opinia publică de azi?

O altă imagine care a rămas mult timp cu mine după încheierea spectacolului este tocmai cea din final: coregrafia concepută de Florin Fieroiu și construită dintr-un număr minim de pași-secvență, care se repetă și se succed inundându-ți ochii prin tocmai sărăcia viziunii asupra unui corp aflat în mișcare. Observând o astfel de secvență dansantă, voit concepută astfel, automat mi-au venit în minte coregrafiile similare din emisiunile duminicale din timpul comunismului. Citind cartea lui Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu 1965-1974*, am dat peste o cifră absolut colosală: „[...] într-un discurs bilanțier din 1970, Nicolae Ceaușescu aprecia că formațiile artistice de amatori sunt în număr de 24 543, față de 3 500 (câte erau în 1938)” (Vasile 2015). 24.543! o cifră teribilă prin însăși mărimea ei. Oare care o fi fost numărul total de artiști amatori? Cum poți cuantifica impactul unui astfel de demers? Ce urme culturale or fi lăsat în oameni astfel de manifestări artistice gândite în termenii realist-socialismului?

Înainte de a încheia aceste rânduri vreau să-ți fac două mărturisiri:

a. de-a lungul scrierii acestui eseu, am avut permanent în minte un citat dintr-un roman d-ale lui Bogdan Suceavă, *Avalon. Secretele emigranților fericiți*. Aceste câteva propoziții m-au ghidat în scrierea de față și m-au făcut mereu atentă la componenta umană din spatele oricărei ideologii. Ți-l las aici:

„M-am așezat pe iarbă, pentru că aerul apasă. Ca și cum văzduhul s-ar fi umplut dintr-o dată cu un fluid greu, consistent cu greutatea a mii și milioane de suflete care au trecut veacurile dinainte pe pământul acesta, ca și cum trecutul ar fi devenit un mediu greu respirabil, greu apăsând. Se prinde în tine, în atingerea ta, îți trece pe buze, apoi în plămâni, și acolo devine paralizant. Nu mai contează de unde vii, nici unde te duci, contează numai strivirea de acum, apăsarea dominantă a unei istorii transformând trecutul în prezent, aducând totul într-un acum materializat” (Suceavă 2018, 9).



b. tocmai pentru a mă înțelege mai bine pe mine ca parte a acestei lumi și tocmai din pricina fricii pe care mi-am mărturisit-o la începutul acestei scrisori, îmi promit să citesc și următoarele două volume din cartea Thierry Wolton, *O istorie mondială a comunismului*.

Mulțumesc pentru spectacol,
Raluca

P.S.: Mă gândesc la coperta cărții Ioanei Pârvulescu, *Și eu am trăit în comunism: un fundal negru*, pe care e desenat cu galben, un bec - mi-ar plăcea să cred că dacă aș fi trăit în comunism aș fi găsit cumva în mine acea lege morală de care vorbește Hegel și pe care o exploatează științific Frans de Waal în cartea sa *Bonobo și ateul* (becul acela care pâlpâie în mijlocul întunericii din jur). Deși, așa cum spune și de Waal, suntem conduși de valori și emoții înnăscute care nu atât ne dictează comportamentul, cât ni-l ghidează, ne îndreaptă într-o anumită direcție, avem, însă, și foarte mult spațiu de manevră (de Waal 2017, 273).

BIBLIOGRAFIE

- ALEKSIEVICI, Svetlana, 2016. *Vremuri second-hand*. București: Humanitas.
- ANDRONESCU, Monica, 2010. Theodor-Cristian Popescu: Trăim în niște vremuri în care totul e le-gitim [online]. *Revista Yorick.ro*. [accesat la 7 decembrie 2019]. Disponibil online la adresa: <https://yorick.ro/theodor-cristian-popescu-traim-in-niste-vremuri-in-care-totul-e-legitim/>
- AYTO, John, 2005. *Word origins*. London: A&C Black.
- BESANÇON, Alain, 2017. *Nenorocirea secolului*. București: Humanitas.
- CĂLIMAN, Călin, 1967. *Rîsul meditativ: „Opinia publică” de Aurel Baranga la Teatrul de Comedie*. *Revista Teatrul azi*, nr. 6, pp. 20-26.
- FRYE, Northrop, 1972. *Anatomia criticii*. București: Univers.
- KUNDERA, Milan, 2007. *Viața e în altă parte*. București: Humanitas.
- LEHMANN, Hans-Thies, 1999. *Teatrul postdramatic*. București: Unitext.
- LIICEANU, Gabriel, PLEȘU, Andrei, 2017. *Dialoguri de duminică. O introducere în categoriile vieții*. București: Humanitas.
- LORENZ, Konrad, 2012. *Cele opt păcate ale omenirii civilizate*. București: Humanitas.
- MIŁOSZ, Czesław, 2008. *Gândirea captivă*. București: Humanitas.
- ORTEGA Y GASSET, José, 2000. *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*. București: Humanitas.



- PARHON, Victor, 1990. David Esrig: „Totul mi-e familiar, totul e de redescoperit!”. *Teatrul azi*, nr.1/ 1990, pp. 35-37.
- PARHON, Victor, 1990. *Alexandru Tocilescu: „A-ți face datoria însemna în fața autorităților culturale, a nu-ți face datoria. Teatrul azi*, nr. 1, pp. 34-35.
- PÂRVULESCU, Ioana, 2015. *Și eu am trăit în comunism*. București: Humanitas.
- POPESCU, Theodor-Cristian, 2018. *Dinăuntru. Un curs masteral de regie a teatrului contemporan și o selecție de articole*. București: Eikon.
- SARAMAGO, José, 2005. *Eseu despre orbire*. Iași: Polirom.
- SUCEAVĂ, Bogdan, 2018. *Avalon. Secretele emigranților fericiți*. București: Polirom.
- SUCEAVĂ, Bogdan, 2010. *Noapte când cineva a murit pentru tine*. Iași: Polirom.
- VASILE, Cristian, 2015. *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu 1965-1974*. București: Humanitas.
- WAAL, Frans De, 2017. *Bonobo și ateul*. București: Humanitas.

Surse web:

- Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste din România, *Raport final*, București, 2006, articol disponibil online la adresa: http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf
- Teatrul Național Radu Stâncă Sibiu, 2010. *Opinia publică* [online]. [accesat la 7 decembrie 2019]. Disponibil online la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=LZGfbrLY5P4&t=428s>
- Opinia publică* de Aurel Baranga, [s.a.], [online]. *Teatrul Național Radu Stâncă Sibiu* [accesat la 7 decembrie 2019]. Disponibil online la adresa: <http://www.tnrs.ro/spectacole/opinia-publica>