

Atunci și acum. Alte aparențe, aceleași esențe

Cătălina-Elena MIHĂILĂ

PhD student, University of Arts Tîrgu-Mureș
mihaila_catalina2000@yahoo.com

Abstract: Then and now. Other appearances- Same essences

Same venue, same hour. But is it the same spectator? Same actor? The forms may have changed, but society isn't looking anymore for a clear definition and image for the same myriad of concepts, and doesn't suffer from the same lack of understanding its own path? Starting from this premise of a society dressed in contemporary clothing but divided by the same questions and sick of the same customs, we will make an analysis of the playwriting that has been left as legacy by the one who affirmed that he "saw ideas", Camil Petrescu, and by the one who created a world sickened but still fascinating, Ion Luca Caragiale, trying to follow how modern are his masterpieces through which, mainly, brings to life a painting in which we are treated with contemporary nuances.

On the other hand, we will follow in comparison the manner in which Caragiale's play was directed in 1948 and in 2016, finding of the individual in the universe created by Caragiale. Furthermore, we will try to form an image of the actor from the XX century and the actor from our time, following how and what remained alive and valuable today.

I wonder, aren't we discussing actually about a different century but still, we manage to find the same problematic nature that manifested on so many different plains of the individual and society as a whole?

Key words: *actuality of dramaturgy; new forms; 20th Century actor, contemporary actor; dramatic text.*

Anul 2018 marchează un secol de Românie unită, un an în care ne întoarcem atenția asupra realizărilor, împlinirilor și a momentelor esențiale devenite astăzi istorie. Pentru teatrul românesc, acești 100 de ani sunt esențiali datorită artiștilor care s-au dăruit scenei, cât și datorită operelor dramatice ce au devenit repere în istoria teatrului românesc.

Aceiași loc, aceeași oră. Dar oare același spectator? Același actor? Trăim în alt secol, ne bucurăm de alte născociri tehnologice, alte descoperiri, dar oare nu rămâne nucleul viu în jurul căruia se învârt toate acestea tot ființa umană? Poate că formele s-au schimbat, s-au reinventat, s-au reeducat, s-au recăutat, dar societatea nu caută oare în



continuare definirea și întruchiparea aceeași suite de concepte, și nu suferă oare de aceeași neputință de a-și înțelege drumul existenței sale și apartenența și rolul în societate? Reprezentând încă de la începuturi o oglindă fidelă a societății, teatrul preia și definește continuu forme noi și caută o altă ierarhizare a mijloacelor sale de exprimare, așa cum societatea a născocit alte forme și s-a agățat obsesiv de aparențe, dar rămânând în esență devotată aceluiași fundament.

Thomas Fuller considera că „azi este elevul zilei de ieri” (Fuller 1817, 156), teatrul românesc contemporan fiind sub amprenta teatrului de secol trecut. Această amprentă este justificată prin prezența unei moșteniri valoroase și astăzi, o suită de opere care rămân vii prin actualitatea problematicii surprinse, societatea, de fapt, propunând aceleași probleme, vicii, frustrări, împliniri, esențe îmbrăcate în alte „aparențe”, „între teatru și realitatea socială aflându-se o linie de demarcație. Teatru reprezintă surprinderea anumitor situații sociale, fie că le idealizează, fie că le ridiculizează. Plecând de la o conexiune vizibilă între teatru și societate, teatrul fiind un reper suprem în găsirea de soluții, premisa principală de la care pornim în această călătorie este aceea că societatea este definită de aceleași fundamente, esențe, chiar dacă ea pare din ce în ce mai schimbată, același lucru întâmplându-se și cu teatrul care îmbracă forme noi, dar care vorbește despre aceleași idei ce aparțin aceeași baze, fundamente.

Teatrul n-are a face cu vreo clădire anume, nici cu un text, nici cu actorii, nici cu forme sau stiluri. Esența teatrului se află într-o formă de mister numit clipa de față.

Brook 2012, 101

Sigur că el ne trimite cu gândul la ideea de acum și aici, ca și cum atât pentru actor, cât și pentru spectator timpul ar sta în loc și ești invitat într-o altă dimensiune. Poate că această „clipă de față” trimite și spre ideea că această artă reușește să surprindă ceea ce se întâmplă cu individul, societatea, omenirea în momentul spectacolului sau în momentul în care dramaturgul dă naștere creației sale dramatice. Ne vom opri asupra „clipei de față” a teatrului din prisma moștenirii primite și păstrate astăzi din secolul trecut, un teatru care, în perspectiva actorului Marius Manole, „are rost pentru că suntem într-o perioadă în care multe lucruri își pierd rostul” (Stan și Manole 2019). Poate că societatea actuală are și mai multă nevoie de teatru sau, poate, că ar putea fi salvată, redobândită, revalorificată, recalibrată prin teatru.

Federico Garcia Lorca definea teatrul ca fiind „poezia care se desprinde din carte și devine omenească.” Ideea aceasta de carte ne trimite cu gândul spre cel care poate fi numit primordialul „vinovat” în nașterea și construirea unui spectacol, dramaturgul. Thornton Wilder, un cunoscut dramaturg american, definea acest artist ca fiind „cineva care crede că întâmplarea simplă, o acțiune care implică ființa umană este mai captivantă decât orice comentariu care se poate face despre ea.” Radiografiind teatrul românesc al secolului XX nu putem să nu ne oprim asupra operelor lăsate moștenire de către două entități colosale în dramaturgia românească, Ion Luca Caragiale și Camil Petrescu, doi mari autori dramatici care au știut să surprindă în creațiile sale



societatea contemporană lor, două personalități-repere ce prin actualitatea operelor sale au lăsat o moștenire vie încă și astăzi.

Tot Marius Manole împărtășea ideea că, în perspectiva sa „un autor bun îți imprimă un ton și un ritm” (Stan și Manole 2019).

Pornind de la imaginea unei societăți îmbrăcate în veșminte contemporane, dar frământată de aceleași întrebări și bolnavă de aceleași moravuri, vom radiografia și analiza dramaturgia care a fost lăsată moștenire de către cel care afirma că „a văzut idei”, Camil Petrescu și de către cel care a creat o lume diagnosticată ca fiind „poluată”, bolnavă, dar fascinantă, Ion Luca Caragiale.

Impunându-se prin dorința sa infinită de înnoire, Camil Petrescu este „autorul unor opere generate de revoltă, exprimată în numele intelectualității nemulțumite de condiția existenței în societatea burgheză, de obturizarea majorității celor aflați la putere și lipsa de respect pentru spiritualitate.” (Brădățeanu 1979, 199) Dorind să dea un suflu nou dramaturgiei românești și să creeze un gen aparte prin exprimarea a ceea ce el gândea, el se ghida, după cum chiar el afirma, pe ideea de „câtă luciditate, atâta dramă” (Brădățeanu 1979, 199). Va da naștere dramei absolute, aventurându-se „alături de eroi săi în căutarea absolutului pe planurile primordiale ale vieții” (Brădățeanu 1979, 199).

Dominat de gândul că în piese trebuie să-și slujească ideea dramei absolute” (Brădățeanu 1979, 199) , opera sa a stârnit destule neclarități atât pentru regizori și actori, cât și pentru public, „dar s-a împlinit prin clarificare ideologică, prin precizare de obiective și modalități în anii revoluției sociale

Brădățeanu 1979, 200

Pe de altă parte, Camil Petrescu afirma că „o expresie este artistică atunci când exprimă un raport efectiv, reprezentativ. Deci elementul expresiei artistice este comparația, adică traducerea unui moment al realității printr-un alt moment cu care să aibă o echivalență sensibilă.” (Petrescu 1979, 334). Iată cât de sublim definește dramaturgul relația realitate-teatru, neuitând să surprindă nuanța obligatoriu necesară a sensibilizării prin artă, atât de esențială și pentru publicul de astăzi care prin intermediul acesteia poate fi purificat și chiar trezit prin teatru, propunându-se o scăpare prin sensibilizare prin intermediul artei.

Aducând în lumină o operă cu un alt parfum, definirea unei noi specii dramatice, „drama absolută”, „în care acțiunea este condiționată exclusiv de date de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul în esența lui, în loc să fie dirijat un *Fatum* de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, era în conștiința eroului, cu propriile lui reprezentări” (Petrescu 1974, 505) nu s-a arătat destul de accesibilă unei mari părți a publicului, cititorilor sau spectatorilor „hrăniți până atunci în alt mod, mai puțin dispuși sau nu suficient pregătiți spre a recepționa pe asemenea frecvențe” (Brădățeanu 1979, 200). Poate că invitația propusă de Camil Petrescu spre o extindere a capacității



„deosebite de pătrundere și înțelegere, o posibilitate de a vedea dincolo de materialitatea faptului și în adâncuri “ (Brădățeanu 1979, 200) ar putea fi oferită publicului secolului al XXI-lea, o aplecare asupra profunzimii, eliberat de materialul care, inevitabil, îi captează toată atenția și dăruirea.

După cum observăm și în denumirea dată dramei camilpetresciene, autorul tinde spre absolut, eroul său exponențial fiind „însetat de absolut” (Brădățeanu 1979, 200). Obsesia și aspirația aceasta pentru absolut și contactul cu lucrări esențiale ale filozofiei scrise de Schopenhauer, Husserl, Bergson, îl fac pe Camil Petrescu să concluzioneze că „nu putem cunoaște nimic absolut, decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc” (Petrescu 1938, 42).

Chiar dacă susținea „a văzut idei”, dramaturgul afirma că „teatrul nu este și nu poate fi decât o întâmplare cu oameni, combătând substituirea întâmplărilor cu oameni prin întâmplările cu idei, oameni conduși de revelații în conștiința lor” (Brădățeanu 1979, 202).

Pe de altă parte, Camil Petrescu, „acest însetat de absolut”, i-a mai făcut un cadou teatrului din vremea când era director un act emis cu titlul *Directive artistice pentru directorii de scenă din Teatrul Național* (Petrescu 1983, 327-329) în care a surprins o suită de principii cu privire la arta interpretativă, pretinzând înțelegere a operei dramatice, trăire scenică și redare corespunzătoare, o încercare de alfabet al meseriei. Poate că acest abecedar valoros prin esențele surprinse ar putea fi un punct de plecare pentru artistul de astăzi. Pentru regizor, „inițiatorul” întregii capodopere scenice, a elaborat în urma activității din Școala de regie experimentală *Instrucțiuni tehnice pentru studiul și organizarea scenică a lucrărilor dramatice* (Petrescu 1983, 330-332) o sinteză a procesului specific de creație-producție. Iată, deci, un reper reprezentativ în care, poate chiar, o invitație spre profunzime, absolut și detașare care nu i-ar lipsi dacă i s-ar oferi publicului actual prin punerea în scenă a operelor dramaturgului.

O personalitate semnificativă a teatrului românesc este Ion Luca Caragiale care pune o punere față în față a aparențelor și a esențelor. Poate că societatea de astăzi este diagnosticată de aceleași „boli”: „Plin de surprize, vioi, paradoxal, nenea Iancu mă mustră părintește” (Goga 1920, 10). El acuză într-un mod sublim, inteligent și cu rafinament. George Călinescu reușește să surprindă motivul pentru care mergem și astăzi la *O scrisoare pierdută*:

Caragiale este un scriitor obiectiv, dar nu este un scriitor indiferent – pare îngăduitor față de personajele sale, dar nu arată trăsăturile care-i fac pe oameni ridicoli, tratându-i cu ironie, punându-i în situații absurde, grotești, demontând mecanismele sufletești și reducându-i uneori la condiția simplificată a marionetei.

Călinescu 1950, 26

El creionează perfect tabloul unei societăți guvernate de parvenire, aparențe și mai puțin esențe.

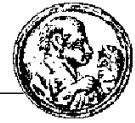


„Jeri a trecut, mâine nu există încă, ce contează este astăzi, prezentul” (Levy 2015, 199). Actualitatea operii lui Caragiale nu poate fi mai bine demonstrată decât prin prezența pieselor dramatice în repertoriul teatrelor astăzi. *O scrisoare pierdută. Prea multă vorbărie* în regia lui Gabriel Cadariu la Teatrul Național Târgu-Mureș este un exemplu prin care răspunde nevoii prezenței lui Caragiale pe scena teatrului de astăzi. Desigur că spectacolul de astăzi surprinde prin forme noi, dar cu siguranță are puncte comune cu una dintre montările de excepție bazată pe același text scris de Caragiale: aceea a lui Sică Alexandrescu din 1948 la Teatrul Național București, care reprezintă un spectacol-reper în istoria teatrului românesc și care a avut parte și de o distribuție de excepție din care îi pe amintim Radu Beligan și Eugenia Zaharia. Sică Alexandrescu este regizorul care a trăit fenomenul de transformare, de îmbogățire a regiei de teatru într-o perioadă în care aceasta tindea să nu mai fie un apendice funcțional al jocului actoricesc, iar creația teatrală presupunea concepție, rigoare, exercitare a fanteziei și lucru minuțios cu actorul. Aceste instrumente erau surprinse și în spectacolul din 1848 în care acesta a reușit să dea cu adevărat viață universului propus de Caragiale.

Spectacolul Naționalului târgu-mureșan îmbracă lumea lui Caragiale în haine contemporane, actualizează creația dramaturgului pentru publicul de astăzi și introduce un personaj care îl întruchipează pe însuși dramaturgul. Interpreții sunt îmbrăcați în costume contemporane, replicile au pe alocuri altă ordine, protagoniștii nu se retrag în culise, ci rămân pe practicabilele care formează decorul. Revin la apariția lui Caragiale care parcă mai are și astăzi ceva de spus și care parcă trăiește și astăzi printre noi. Ceea ce își propune spectacolul, în primul rând, este răspunsul la întrebarea: Este nevoie de revizitarea și reinterpretarea lui Caragiale? Cât de actuală este sintagma „Caragiale, actualul nostru, contemporanul nostru”? Poate că societatea de astăzi tinde și mai mult în a se oglindi în universul creionat de Caragiale, chiar dacă *pare* că a evoluat vizibil, dar poate că, de fapt, evoluția tehnologiei reprezintă involuția ființei umane. Iată frământările, întrebările cu care spectatorul părăsește sala.

Poate că teatrul contemporan transmite aceleași esențe doar că prin intermediul altor mijloace, forme de expresie. Așa cum societatea s-a îmbogățit, aproape până la refuz, cu o serie de descoperiri tehnologice indispensabile, așa și în universul artelor intervin o suită de elemente noi, de instrumente care îl pot susține pe actor, îl pot ilumina sau îl pot umbri, îl pot minimaliza, dezvoltându-se ideea de intermedialitate.

Radiografiind această perioadă de 100 de ani, vom întâlni personalități artistice actorești esențiale ce au surprins și încă surprind publicul românesc și care sunt deja istorie și „scriu”, în continuare, istorie. Pe lângă remarcabila lor prezență în lumina reflectoarelor, acești actori au adus un noutate, o idee, o inovație în arta dramatică. Dan Puric este cel care își pune problema dispariției totale a cuvântului și cel care își dorește un teatru pentru toți. El își propune un altfel de teatru, fiind vizibil nemulțumit de spectacolele în care juca, fapt pentru care dă viață unor creații scenice sincretice în care se împletesc muzica, dansul și comedia cinematografică mută și dispăre cuvântul. Sigur că această împletire a artelor nu aduce nimic nou, dar sinteza specifică lui Dan Puric este unică.



(Ghițulescu 2004, 179). În cele din urmă, în perspectiva lui, cuvântul nu dispăre pentru că el se sprijină în construirea unui astfel de spectacol de texte și, desigur, de un desfășurător. Amintim spectacolele emblematice pentru ceea ce propune el: *Toujours l'amour, Costumele, Made in Romania*.

Un alt actor care a simțit nevoia de a da viață unui teatru altfel, neobișnuit este Mihai Mălaimare, reușind să contureze un proiect teatral bazat pe gest și plastică corporală.

În cele mai bune dintre spectacolele sale, Mălaimare filozofează, nu pentru a dovedi că este filozof ci pentru a arăta că teatrul pe care îl face, în ciuda aparentei frivolității, este profund reflexiv. Deși intenția inițială este să te înveselească, să te deprindă cu o stare ludică genuină, nu uită niciodată să adauge o undă metafizică ce te obligă să iei râsul în serios, punându-l la îndoială.

Ghițulescu 2004, 191

Abordând teme diverse, el este preocupat atât de viață și moarte, cât și de condiția artistului. Dintre spectacolele reprezentative teatrului de gest, după cum l-a numit însuși inițiatorul său, amintim *Clovnii, A murit moartea, măi*.

În aceeași operă a lui Ghițulescu, ne este prezentată o altă personalitate artistică contemporană Horațiu Mălăele. Dramaturgul și actorul, Paul Ioachim, îl vede pe Mălăele ca

[...] interpretul pasionat al unei piese cu subiect venețian, un scenariu vesel și amar lipsit de griji și îngrijorat, intitulat Carlo contra Carlo. De ce Carlo contra Carlo? Doi dintre cei mai importanți oameni de teatru europeni, Carlo Goldoni și Carlo Gozzi.

Ghițulescu 2004, 223

Dar înainte de toate, actorul este un individ care aparține societății prezente. Poate că problema pornește din atmosfera socială în care actorul *supraviețuiește*. Spre deosebire de societatea secolului trecut, cea de astăzi este una frământată de alte preocupări, împânzită de un întreg arsenal din lumea tehnologiei, un univers care trăiește după perfecționarea exteriorului. Teatrul poate să „salveze” această societate dezechilibrată prin a o ghida spre o privire profundă, dincolo de ambalaj, de forme, de născociri tehnologice pentru că societatea și teatru supraviețuiesc, de fapt, după aceleași esențe, doar că se înecă în aparențe. Așa cum societatea caută perfecționarea aparențelor, așa și teatrul caută să surprindă prin nou, prin altfel și îl umbrește, poate, pe actor, elementul viu, care poate comunica cel mai eficient, ca de la om la om, cu spectatorul. Teatrul este modul cel mai viu și mai direct de a sta de vorbă cu oamenii, iar umbrirea, neglijarea actorului poate distruge sau degrada scopul întregii creații artistice. Poate influența întreaga suită de gânduri, emoții, idei, născociri, frământări prin care se dorește a-l cuceri pe spectator. Nu trebuie să căutăm noul doar de dragul de a schimba, fiindcă riscăm să pierdem ceea ce e valoare!



BIBLIOGRAFIE

- BRĂDĂȚEANU, Virgil, 1979. *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București: Editura Didactică și pedagogică.
- BROOK, Peter, 2012. *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, București: Nemira.
- FULLER, Thomas, 1817. *Gnomologia: adages and proverbs, wise sentences, and witty sayings*, London: T. and J. Allman.
- GHIȚULESCU, Mircea, 2004. *Cartea cu artiști. Teatrul Românesc Contemporan*, București: Editura Redacției publicațiilor pentru străinătate.
- LEVY, Marc, 2015. *Și dacă e adevărat...* București: Trei. ISBN 978-606-719-430-2.
- PETRESCU, Camil, 1938. *Teze și antiteze*, București: Cultura națională.
- PETRESCU, Camil, 1947. *Teatru*, vol. III, București: Fundația pentru literatură și artă.
- PETRESCU, Camil, 1979. *Documente literare*, București: Minerva.
- PETRESCU, Camil, 1983. *Comentarii și delimitări în teatru*, București: Editura Eminescu.
- STAN, Medeea și MANOLE, Marius, 2019. Marius Manole, actor: „Până la 36 de ani, n-am considerat că trebuie să mă implic civic. [Interviu de Medeea Stan]. *Adevărul* [online]. 1 mai 2019 [Accesat 2 decembrie 2019]. Disponibil la: https://adevarul.ro/cultura/teatru/interviu-marius-manole-actor-pana-36-ani-n-am-considerat-trebuie-implic-civic-1_5c303fbbdf52022f7541b211/index.html