

EXPERIENȚELE MITOCREATIVE POSTMODERNISTE ÎN POLIFONIA TEATRALĂ FRANCO-ROMÂNĂ

Angelina ROSCA,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău
angela_rosca@yahoo.com

Una dintre cele mai importante consecințe ale naturii ludice a artei postmoderniste este pasiunea pentru mit. Adevărul este că și modernismul simțea o anumită atracție față de sensul universal al acestuia, forța lui nelimitată de sugestie și caracterul energizant, imperativ. Să ne amintim de articolul *Teatrul francez în căutarea mitului*, scris de Antonin Artaud încă în 1936. De altfel, întreaga lui metodă arborează un gen de mitologie teatrală. Nici năzuințele personale, susține Artaud, nici dragostea personală nu au preț dacă nu se contopesc în lirismul înspăimântător al miturilor care au câștigat aprecierea maselor umane. ”Dacă noi râvnim să creăm un mit despre teatru, consemnează el în *Teatrul cruzimii*, este anume pentru ca să umplem acest mit cu toate atrocitățile secolului care ne-au făcut să credem în înfrângerea noastră în viață”. De aici rezultă că acest generator de idei, care se poate valorifica pe linia anticipărilor postmoderniste, se pronunță, totuși, ca un modernist, pentru nevoia de a mitologiza cu ajutorul artei situații istorice și sociale concrete. Pentru arta postmodernistă, însă, după cum observă Serghei Isaev, mitul prezintă interes ca posibilitate a existenței trans-istorice.

După luptele acerbe ale moderniștilor cu tradiția și tradiționaliștii, postmodernismul a anunțat posibilitatea coexistenței și interacțiunii a oricăror tradiții. Iată de ce teatrul postmodernist nu a neglijat experiența predecesorilor, inclusiv cea a lui Alfred Jarry, care în 1896, la premiera piesei sale *Ubu Roi*, lasă Ginul avangardei mondiale să iasă din pereții Teatrului *L’Oeuvre*. Arta ce operează cu elemente de sugestie și simbol îi accelerează scriitorului francez fuga febrilă de modelele perimate, acesta ajungând primul să pună piciorul pe panta “demonilor absurdului” [Rachilde, p. 89].

Alfred Jarry a încercat să definească mijloacele de mitologizare a spațiului scenic contemporan. Ele vizează mai întâi de toate universalizarea limbajului personajelor, nivelarea particularităților individuale în interpretarea rolului, simplificarea decorului. Autorul vehiculează ideea decorului *heraldic*, însemnând cu aceeași culoare toată scena (sau un act) și impunând personajele să se miște armonios ca pe câmpul unui blazon. Gustul pentru decor minim cu o maximă putere de sugestie Jarry îl preia din izvorul teatrului elisabethan.

Ingenios în crearea unei palete lexicale cât mai colorate cu putință, scriitorul francez se pronunță categoric pentru inflexiuni monotone în interpretare, refuzându-i actorului plăcerea nuanțării replicii. El recomandă adoptarea unei *voci* speciale pentru Ubu. Lugné-Poe îi propune protagonistului Gémier să-l ia de model chiar pe autor, cu felul lui de a vorbi pe două note, articulând cu exagerare aidoma unei mașini “de măcinat omenirea!...”.

Scriitorul este de părerea ca actorii să joace “închiși într-o mască”, pentru a transmite “sufletul marilor marionete”. Măștile invariabile conțin deja caracterul etern al personajului, fapt care face inutilă preocuparea de conturarea lui psihologică. Chiar dacă Jarry nu suspendă personajele de fire, el își dorește ca asemuirea lor cu marionetele să ajungă desăvârșită, iar interpreții să posede atât talent încât să izbutească să fie impersonali.

Se pare că și autorului i-a reușit această performanță: “Alfred Jarry a dispărut aproape sub masca oribilă a fantezei lui, parcă devorat cu totul de acest căpcăun” [*ibidem*, p. 89].

De altfel, Silviu Purcărete a respectat în bună măsură îndrumările lui Alfred Jarry în celebrul său spectacol *Ubu Rex cu scene din “Macbeth”*, piesa shakespeariană, cu cele trei vrăjitoare, puse în relație cu personajele ubuiste, constituind aici și o provocare intertextualistă.

Măști, destinate să comunice aspecte eterne ale ființei umane, apar în moduri diferite și la alți creatori. Astfel, teatrul bazat pe “legea măștii” facilitează, în intenția lui Ivan Goll, plonjarea omului în acel univers unde “totul se scaldă în culori suprareale”. Masca, privită ca mijloc de manifestare a “hipersensibilității”, se poate configura doar în Supradramă. Aceste coordonate îi permit măștii să fie înlocuită prin anumite mijloace tehnice (la ora modernității atunci), cum ar fi: fonograful, reclama de lumini sau amplificatorul sonor. Drama nouă, “neschimbătoare” și “ireversibilă” ca “Soarta însăși”, se ambiționează să-l smulgă pe spectator din zona cerebralității și a impresiilor lăncede prin simultaneitate și grotesc, bufonadă și provocare, reacții profunde și expresive.

Sunt pline de incitație observațiile lui P. Claudel asupra personajelor din Teatrul Bunracu - teatru apt să surprindă eternul uman. Vaki este cel ce privește și așteaptă (Dumnezeu, erou, sihastru, spirit sau demon), iar Site este întotdeauna mesagerul Necunoscutului și în această calitate a sa el este nedespărțit de mască. El, cel legat de enigmă, are nevoie de Vaki pentru a i se destăinui. Nu mă pot abține să nu asociez această condiție a personajelor cu cea din *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett. E și asta o modalitate de mitologizare în Teatrul Nou: prin preluarea, fie și inconștientă, a mesajului și a funcției unor personaje situate deja într-o ecuație mitică seculară.

Bineînțeles, avântul de mitologizare a teatrului contemporan nu se consumă la operația de atribuire măștii unei anumite semnificații și unei forțe maxime de sugestie. Erosul are și el un cuvânt de spus. Apollinaire, cu drama sa *Sânii lui Teresiu*, face deliciul cercului suprarealiștilor unde Breton a pus deja în circulație erotismul, numindu-l “locul privilegiat, teatrul interdicțiilor și provocărilor, unde sunt puse în joc cele mai veritabile imperative ale vieții” [Как всегда – об авангарде, p. 22]. Depășindu-i pe A. Breton, L. Aragon, R. Desnos, Ph. Soupault ș.a., G. Apollinaire ridică dorința la rang de “forță majoră”. Pornit în expediția de acumulare a unui nou potențial erotic, scriitorul îl descoperă în mitologia greacă. Teresiu, fiind înzestrat cu două începuturi sexuale (masculin & feminin), dă dovadă de virilitate exacerbată și tocmai de aceea devine eroul primei drame suprarealiste.

Și J. Cocteau a fost unul din primii care a intrat în apele tulburi ale riscului și ale sexualității, navigând în condiții extremale între descătușare și indecență. El a asaltat hotarele stâncoase ale tabuului, văzând în el începutul cel mai vivace și creativ al omului, dar și noi germenii ai sensului și frumosului.

În mileniul trei mitul se plasează în epicentrul vieții teatrale internaționale, lucru pe care ni-l demonstrează genericul celui de al XXX-lea Congres Mondial al Institutului Internațional de Teatru (ITI) din Tampico, Mexic (29 mai - 4 iunie 2004): *Recycling myths and rituality: A Challenge for contemporary creation in the third millennium*.

Mitul este văzut în teatrul postmodernist ca sistem semiologic. Roland Barthes descoperă în el trei elemente: *semnificantul*, *semnificatul* și *semnul*. Acest sistem se distinge prin faptul că se constituie dintr-o anumită consecutivitate a semnelor care există până la el.

Mitul este un sistem semiologic secund. *Semnul* sistemului primar devine doar *semnificant* în sistemul secund. Vehiculiile materiale ai comunicării mitologice (limbajul ca atare, afișul, caietul de sală, decorul, recuzita etc.), în momentul în care devin parte integrantă a mitului, se reduc la elementele inițiale de construcție a acestuia. Pentru mit ele prezintă semnul global, rezultatul final sau cel de-al treilea element al sistemului semiologic primar. Și iată că acest al treilea element devine primul, integrându-se deja în acel sistem pe care mitul îl suprapune primului sistem.

Vorbeam ceva mai sus de personajele mitologice... Don Juan de la Teatrul Luceafărul nu se înscrie în tiparele propuse de autorii incluși în biblioteca spectacolului: Molière, G. Bataille, Tirso de Molina, Da Ponte, W. Lenau, Von Horvath, L. Tolstoi, A. Pușkin, B. Brecht, A. Benedetto. Eroul lui Vlad Ciobanu nu are corespondențe directe cu nici un Don Juan luat aparte și nici cu suma elementară a tuturor Don Juanilor luați împreună, rămânând a fi un produs cu totul special al imaginației regizorale. Mihai Fusu, nelipsit de intuiții rapide, aduce în scenă și un personaj inexistent în suportul literar – Îngerul Păzitor al lui Don Juan, atribuindu-i și lui o alură mitică. Suspendat pe o funie, ca între Cer și Pământ, alături de craniile animalelor în mâinile fetelor, el poartă în sine caracteristica iconicității.

Scenariul lui Benoit Vitse reprezintă o rețea de aventuri, a cărei grilă de articulații este aleasă în fragmentele forte ale mai multor piese. Din păcate, ele se înfățișează, practic, pe de-a-ntregul dezvoltate și supraaglomerate cu text dramatic în sensul tradițional al cuvântului, rezervând un loc mai modest momentelor semantice și vizualității. Or, mitul preferă să folosească materie primă incompletă, unde sensul ar lăsa spațiu pentru noi semnificații. Tocmai de aceea stilizările, caricaturile, simbolurile sunt mai recomandabile pentru astfel de întreprinderi.

În lagărul socialist funcționau modele prefabricate, cărora trebuiau să li se alinieze toate spectacolele, bazate pe dramaturgia clasică. Și dacă nu se întâmpla acest lucru, prin toate instanțele trâmbițau voci indignate: “Ăsta nu e Cehov!”, “Ăsta nu e Shakespeare!”... A pune în scenă piesele lor însemna să te împiedici de fiecare dată de aceeași piatră a opiniei autoritare. Lucru, delicat exprimându-ne, neplăcut pentru postmoderniști. Asta în plus la faptul că ei în general nu acceptă deținerea monopolistă a “adevărului” sens, atribuit doar unuia din semnificații opereii în detrimentul tuturor celorlalți. Erupe energia distrugerii mitului despre clasici. Însă mitul, cum ne șoptește Barthes în cartea sa *Mitologii*, nu poate fi distrus. El renaște ca pasărea Phoenix. “La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului ar fi, probabil, propria lui mitologizare, crearea unui *mit artificial* [...]. Pentru aceasta e suficient să-l faci punct de pornire în a treilea sistem semiologic, să-i transformi semnificantul în primul element al mitului secund” [Barth, c. 103].

Sunt gustate adaptările scenice libere, unde mai puțin contează textul literar și mai mult – textul spectacular. Tocmai este cazul lui *Othello?!* de Andryi Zholdak, în care au fost intercalate sistemul viselor, subconștientul dorințelor, legile freudiene, surpriza realității – principii dezvoltate ulterior în spectacolul *Hamlet. Visuri*.

Rolandas Rastauskas, consultantul artistic al discursului *Othello?!*, susține că fiecare punere în scenă a lui William Shakespeare în altă limbă înseamnă lucrul cu subiectul (cu mitul), dar nu cu originalul (adică cu corpul textului). Andryi Zholdak, în opinia lui, “se ocupă cu desecarea corpurilor, mai exact cu reconstruirea miturilor clasice”. Însă mitul shakespeareian (*limbajul-obiect*) intră în posesia regizorului care construiește pe baza

acestui propriul său mit (*metalimbajul*, al doilea limbaj care ne vorbește despre primul) în termenii teatrului metafizic. Viziunea lui Rastauskas este conformă sugestiei lui Seanette Winterson că Desdemona s-ar fi îndrăgostit de maur așa cum se îndrăgostesc fetele de luptători și mafioți – datorită experienței și poveștilor. Desdemona, aidoma elevei din *Lecția* lui Ionesco, cade pradă unui criminal în serie, care este de fapt șeful unei frizerii dintr-o provincie italiană sau din Cipru. “Iar în jur erau atâția tineri frumoși! Atâtea posibilități încântătoare! “Tată, eu îl iubesc pe Othello!...” [Din caietul de sală al spectacolului *Othello?! – Teatrul Radu Stanca* (Sibiu, România)].

Întreg spectacolul este o structură mediată de semne și bazată pe acestea. Zholdak nu face destăinuirii pe marginea opțiunii sale: “Am montat *Othello* din motive personale și secrete”.... Asta-i tot. Bine, la drept vorbind, opera postmodernistă e o pânză metasemantică în care spectatorul este îndemnat să-și țese propriile sensuri. Iar cel ce a ținut deja în mâini cartea *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld este chiar bucuros că semnele create de regizor lasă în seama lui misiunea de a le completa o parte din înțeles. Nu, zău, să-și mai gâdile creierii de ce, de exemplu, Desdemona scoate din perna roșie farfuria albă, sub care apoi va ascunde batista roșie. Sau ce-i cu laptele ăsta? N-o fi vorba de castitatea Desdemonei? Și carnea asta crudă pe fruntea lui Othello? Nu ne vorbește ea despre senzualitatea și pornirea criminală a maurului?

Regizorul caută asemenea principii de organizare a figurilor scenice, încât ele oricând să poată crea un stop-cadru sugestiv cu o imagine copleșitoare și, nu în ultimul rând, o incursiune vizuală în domeniul cifrat al doctrinei semnelor.

Se pare că, după ce Umberto Eco a avut imprudența să spună că Postmodernismul e “un mod de a opera”, mulți au înțeles cuvintele lui *ad litteram*. Poate de aici li se trage regizorilor pasiunea exacerbată pentru spitale, boli. Patul spitalicesc pe roțile devine *number one* în ansamblul scenografic. Din cele ce i s-au întâmplat piesei shakespeariene cred că v-ați dat seama că regizorului îi place să se plimbe cu foarfecele prin *corpul* operei clasice. Nu scapă de Zholdac-Spintecătorul nici corpul personajelor. Desdemonei, bunăoară, creatorul postmodernist îi amputează piciorul. Nenorocita de ea se vede nevoită să sară pe tot parcursul actului doi, destul de mult și activ, într-un singur picior.

Zholdak este concentrat pe găsirea unor structuri permanente care să modeleze acțiunile, percepțiile și atitudinile umane. Desdemona scoate batista. Se dezbracă. Scoate și căciula. Pune batista roșie în sutienul alb. Se îmbracă. Aceste acțiuni, dar și strigătele maurului “Batista! Batista!”, capătă caracter de serial. E adevărat că seria a devenit structura privilegiată de materializare a mitului. În acest caz, ca și în multe altele, repetările reprezintă “o ușoară parodie la piesa tragică clasică al cărei erou realizează în interiorul mitului o acțiune remarcabilă și eliberatoare”. Dar e la fel de adevărat că atunci când “nu mai are ce spune sau nu prea are multe de spus, mitul continuă să existe doar în condițiile repetitivității” [Lévi-Strauss, p. 105].

Codurile inventate de Zholdak orientează și direcționează relațiile dintre obiecte într-un mod accesibil public. În câmpul nostru vizual apare un număr exorbitant de farfurii. Acestea sunt mai întâi simetric aliniate, apoi puse în teancuri, apoi rostogolite dintr-un capăt în altul al scenei, de la Desdemona (Anca Florea/Diana Fufezan) spre Othello (Constantin Chiriac) și viceversa. Cioburile intervin ca semn indicial al spargerii unei relații între cei doi termeni aflați într-o “interacțiune dinamică” [termenul lui Charles Sanders Peirce] de natură și fizică, și psihică.

Jocul, în accepție postmodernistă, nu are nimic de a face cu plăcerea jocului actorilor în sens vahtangovian. Interpreții, în cele zece ore de repetiție zilnică, sunt puși în condiții dure, deseori la limita rezistenței. “Eu m-am străduit să conduc repetițiile și să construiesc spectacolul în așa fel, încât actorii să nu aibă timp pentru ei înșiși. Am împresurat actorii ca la vânătoarea de lupi și atunci actorului-lup i-a apărut dorința de a se salva, de a ajunge la capăt... Prin asta m-am străduit să dispară din actor dorința de “a juca” și să apară alte calități” [Din caietul de sală al spectacolului *Othello*?!].

Motivul psihopatiei le sporește regizorilor postmoderniști adrenalina. El este nelipsit și în operele regizorului ucrainean. Țipete...Isterici... Madona venețiană în convulsii... Cam greu de suportat. Noroc de dialogul ironic al postmodernului cu trecutul. Și cum clasicii, din întâmplare, aparțin trecutului, nu prea au șanse să se ascundă de zâmbetul multor contemporani de-ai noștri. Ar fi de ajuns să invocăm parodierea idilei cotidiene, unde Othello în pălărie de Napoleon mulge vaca, de fapt două sticle de lapte cu gura în jos. De-a dreptul surprinzătoare sunt îmbinările unor astfel de pasaje cu metaforele poetice de o frumusețe de-a dreptul sublimă: interminabila ninsoare de scrisori (calomnia ce vine de pretutindeni), așternându-se troiene la sfârșitul actului întâi.

Spectacolul *Mașinăria Cehov* al Teatrului *Eugène Ionesco*, creat în colaborare cu actorii francezi are dimensiunile imaginației regizorale a lui Petru Vutcărașu și ale pasiunii dramaturgului Matei Vișniec pentru spargerea unității discursului. Scena apare ca un deșert, unde se încinge jocul vieții (personajelor cehoviene după finalul piesei) și al morții (autorului). În acest imens spațiu de nisip oamenii reali nu-și prea găsesc loc. Cehov, interpretat de actorul francez Oliver Compte, e în prag de moarte. Patul de spital din avanscenă și urna de salivat nu ne lasă o clipă să uităm de acest lucru. Dar cât mai e în viață, cei din jur își parcurg destinul trasat de autor. Surorile Olga, Mașa și Irina nu mai conțeneșc cu “La Moscova! La Moscova!”, Konstantin Treplev nu renunță la ideea suicidului... O dată cu dispariția livezii de vișini, a dispărut și lumea legată de ea. Dar casa a rămas și în ea își mai târâie zilele bătrânul uitat și zăvorât. Pentru că ce-ar fi casa asta fără Firs?...

Vestimentația îi scoate pe eroi din aria concretului și realului. Nici dulapul nu mai are funcții reale. Prin el se trece ca prin cameră sau prin oricare alt spațiu. Nici nisipul nu mai e doar nisip. Aliniați pe cele două laterale ale scenei, cu mișcări sincronizate și lente, de ceremonie, ființele cehoviene se apleacă să-și umple pocalele cu nisip, ca apoi să-l facă să se scurgă asemenea timpului petrecut împreună cu autorul lor sau asemenea vinului de pomină, adresat omului – nu și mitului – Cehov. Abordarea semiologică ar fi o cheie de lectură profitabilă la analiza acestui discurs scenic.

În ciuda autosugestiei de odinioară (“Ne vom odihni! Ne vom odihni!”), personajele au aspect de stafii ce nu-și mai pot găsi odihna. Când planurile suferinței lor individuale se intersectează, apare ceea ce se numește în practica teatrului postmodernist consistența, densitatea *momentului* care vine să înlocuiască subiectul. În aceste momente suferința se amplifică, iar Sufletul (interpretat cu sensibilitate de Doriană Talmazan) devine unul pentru toți. Surplusul de tensiune, într-un spirit pur cehovian, este anihilat de pantomima comică a medicilor.

Corelația mitului cu istoria este pilonul principal al căutărilor regizoarei Ariane Mnouchkine și ale scriitoarei Hélène Cixous. În jurul lui gravitează toate detaliile textului și ale montării. Fiecare creație a regizoarei arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează

sentimentul că este o continuare a celorlalte, având și o dominantă: Asia. Cultura asiatică o seduce pe Mnouchkine prin bogăția de semne și combinațiile lor. Acolo simte ea farmecul vizualului, ce se manifestă în mod special prin mișcare și dans. Acolo se vede cuprinsă de fascinația costumului. Acolo însușește cerințele față de echipă. Acolo se sensibilizează la registrul etic și cel sacru. Și cu toate acestea ea nu are o pietate tip document pentru acest univers. Adevărul este că Mnouchkine crează propriile mituri despre anumite culturi și țări (fie Grecia, fie Japonia), găsim-le până și echivalente spațiale cu totul deosebite. Prin caleidoscopul asociațiilor neidentificabile Mnouchkine utilizează *efectul nerecunoașterii*. Îmbinând de fapt elementele “altor” culturi, ea ne păcălește cu propria-i imagine a unei culturi inexistente, dar finisate și extrem de organizate. Spectacolele ei făuresc “iluzia trinității armonioase, metaforic prezentând frumusețea antică care, în același timp, e și o frumusețe absolut nouă, contemporană, ea este una comună, “universală”, rămânând a fi rodul unei noi și originale creații artistice” [Теория театра, p. 111].

Tradițiile teatrale devin și ele sub mâna regizoarei forme imaginare, așa cum s-a întâmplat în proiectul Shakespeare de la *Théâtre du Soleil*. Între “*kabuki* tradițional și cel inventat de Mnouchkine apare ruptura care există “între realitatea unei forme și ficțiunea sa. Acea expresie japoneză violentă și dispartă prin care jocul seduce ochiul occidentalului în timp ce scenografia, aflată sub semnul *kitsch*-ului, îi rămâne străină, capătă la *Théâtre du Soleil* o senzualitate plastică, o coerență necunoscută modelului de origine. La Mnouchkine, *kabuki*-ul ține de o altă estetică pentru că referința la Japonia produce ideea unui *Frumos ireal* și, cu toate acestea, plauzibil” [Banu, p. 86]

În *Indiana sau India visurilor lor* peste propriul mit se suprapune *mitul* despre Cain, deoarece în meditația actuală a Ariadnei Mnouchkine despre luptele între clanuri care însoțeau eliberarea și divizarea Indiei în centru se plasează problema încrâncenării fratricide.

Ambele creatoare folosesc construcția de gen inițiativ, aceasta aflându-se la baza unui șir de povestiri mitologice, unde eroul parcurge un drum anevoios al încercărilor. Mii de ani aceeași structură se umplea cu noi și noi conținuturi istorice. Iată de ce fiecare creație, fiecare aventură arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează sentimentul că este o continuare a celorlalte. Hélène Cixous mărturisește: “Parcă ar exista o obsesie exercitată de piesele precedente asupra celor noi, o înlănțuire logică a operei, un arbore genealogic, cu strămoși, cu părinți și copii” [Cixous, p. 14-16]. Probabil, grație căutărilor lui Mnouchkine și ale altor regizori ce sunt pe aceeași filieră a întrepătrunderilor culturale, se înfăptuiește plonjarea în “sensul universal, ce apare undeva departe la periferia reprezentăției teatrale, la intersecția celor mai diverse fenomene socio-culturale”, despre care ne vorbește Patrice Pavis.

Având o vizibilă intenție comunicativă, dar și de apropiere de substanța culturală în diverse societăți, Anca Bradu adună în Compania *Spleen d'Or* artiști români, maghiari, francezi și englezi în jurul Proiectului La ospățul capodoperei. Dincolo de plăcerea de a gusta din savoarea celebrului *Hamlet* shakespeareian, participanții ospățului sunt bucuși să întindă masa între o “Europă răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbunate și o Europă apuseană impulsionată de legi ale progresului umanist” [Din descrierea proiectului *Hamlet. Intolerabil*]. De fapt ei își doresc o remodelare inteligentă a lumii, efectuând trimiteri la tip mitic. Eroul spectacolului

Hamlet. Intolerabil este, cum îl caracterizează regizoarea, “un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său”. Acesta nu așteaptă de la urmașul său altceva decât să fie răzbunat. Merită oare ca Hamlet să urmeze până la ultimele consecințe povețele tatălui, opunându-se curentului de idei și civilizație?

Reverberațiile mitice ale spectacolelor *Medeea-circles* după Euripide și *Electra* după Sofocle și Euripide [vizionate la Festivalul Național de Teatru I. L. Caragiale, 6-13 noiembrie 2005] nu țin doar de coloritul grecesc. Ambele caută corespondențe cu folclorul și cultura poporului român, atât prin muzică, cât și prin semne iconice. Sugestiile ce vin din scenă cer, neapărat, să fie completate cu propriile noastre cunoștințe.

Tompa Gábor cifrează spațiul Teatrului *Novisadko Pozorište*. El poziționează acțiunea în interiorul unor cercuri întretăiate de raze care generează asociații cu terenul de joc, carta cosmică etc. Cum ar fi, actorii joacă într-un spațiu închis, iar “spațiul închis se hrănește cu vieți” [Borie, p. 286]. Jocul copiilor se transformă în arenă de luptă. Focul sacrificial nu va întârzia să se aprindă chiar în palma eroinei interpretată de Timea Buza.

Fiecare actor are locul său bine determinat în spațiul conceptualizat al reprezentației. Astfel, Medeea își alege roata centrală, pe când Corul, văzut drept corpuri dansatoare, își rezervează drept traseu cercul mare. Imaginea unei zone sacre este susținută de un anumit ritm și un anumit gestual. Aflați în ea, interpreții nu vor părăsi conturul cercului pentru a nu se ciocni de “abjecția cotidianului” (Artaud).

Forțele vibratorii ale cuvântului sunt înlocuite în *Medeea-circles* cu emanarea afectivă a sunetelor pe diversele undulații ale undei: EII, OII, MOII, MEII, FIIIOO. Întrebarea este dacă posedă oare actorii *secretul gesturilor*, dar și pe cel al intonațiilor cu valoare operatorie pentru care Artaud își făcea atâtea griji. Ca să regăsești unghiul sonorității cuvântului nu este suficient să renunți la folosirea logică și discursivă a cuvântului. Or, trebuie să fii cu adevărat emițător de forță ca să nu devii ca masca aia slăbită de energie, bună doar, vorba lui Artaud, de a fi “azvârlită la muzeu”.

Imaginea cercului este pregnantă și în *Electra* de la Teatrul *Radu Stanca* din Sibiu. Unul din personaje, de pildă, pune în jurul Electrei un cerc protector de sticle după care Clitemnestra le dă jos pe toate, mergând cu un cărucior peste ele. De remarcat că regizorul Mihai Măniuțiu utilizează aceste sticle foarte divers, aducându-le la rang de element compozițional. Din ele beau, din ele toarnă *sânge* pe ciarșafurile ce acoperă cadavrele...

Corul îți amintește aici când niște boschetari, când o bandă de războinici. Mișcările sălbatice, loviturile de ritm și de cuțit te trimit cu gândul la *Ciuleandra*.

Pentru a nu lungi șirul de exemple, vom afirma doar că experiențele postmoderniste continuă, mitul rămânând pe orbita evenimentelor din universul teatral.

Referințe bibliografice

1. Artaud. Antonin, *Teatrul și dublul său*. Cluj-Napoca: Echinox, 1997
2. Banu G. *Actorul pe calea fără de urmă*. București: Fundația Culturală Română, 1995.
3. Borie. Monique, Antonin Artaud. *Teatrul și întoarcerea la origini*. București: UNITEXT, POLIROM, 2004.
4. Cixous. Hélène, *La répétition “secrète”*. Entretien avec Chantal Boiron. Paris, UBU, Scènes d'Europe, nr. 10, 1998, p. 14-16.
5. Lévi-Strauss C. *L'origine des manières de table*. Paris, 1968.

6. Rachilde. *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres*. Bernard Grasset, Paris, 1928.
7. Übersfeld Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*. Iași: Institutul European, 1999.
8. Барт Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, “Рея”, 1994.
9. *Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда*. Москва: ТПФ “Союзтеатр” Издательство “ГИТИС”, 1992.
10. *Теория театра. Школа драматического искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое*. Москва: Международное агенство А. Д. & Т., 2001.