

VARIA

**CUM VĂ (MAI) PLACE SHAKESPEARE?
DRAMATURGI ROMÂNI SUB SEMNUL BARDULUI:
MARIN SORESCU, MATEI VIȘNIEC, OLIVIA NEGREAN**

Ioana Petcu

Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

Abstract

Three plays, three styles, three testimonies about the artist and the space of art of performance, from the '80s until today, three decentralizing visions, but also tangents. Vărul Shakespeare (Cousin Shakespeare) is one of Marin Sorescu's lesser-known and hardly-edited texts. Beyond the inter- and metatextual juggling, beyond the playful discourse and the theatrical effects, the Romanian writer emphasizes the encounter between the language of Elizabethan poetry and the local comic. Richard III visits director Vsevolod Meyerhold in Richard al III-lea se interzice (Richard III is forbidden) by Matei Vișniec. Like a self-portrait, perhaps, of the author slipped into Meyerhold's character, the play returns - through paradoxes, theatricality, intersections between times, cultures and authorial voices - to a message as clear as possible about the artist's freedom, a message that (proof being the current global situation) the aforementioned aspects are of a continuous topicality.

Key Words: intertextuality, Marin Sorescu, Matei Vișniec, Olivia Negrean, Romanian Romanian playwrights

Introducere

Întrebările incomode, chiar dacă aparent lansate din plăcere retorică, deschid uneori piste noi în căutările noastre. Gest esențial. Cum am putea respira altfel ca umaniști? Uneori, în virtutea inerției, mergem pe cărările bătătorite, abordând autorii clasici din perspective prin care credem că am reuși să-i vedem din nou cu nuanțe proaspete. Contextualizările, studiile comparatiste, exercițiile hermeneutice sau semiotice – dar nu numai acestea – sunt în continuare metode solide de abordare. Folosite singular sau coroborate, aceste instrumente necesare spre decelarea vitalității unui autor, de pildă, sau, în general, în procesul de analiză literară dau rezultate valabile. Dar poate, bunăoară, exercițiul intertextual, căci el va reprezenta firul coordonator al articolului nostru, poate el să fie îndeajuns, să nu-și epuizeze resursele? Chiar cu atât mai mult cu cât îl aplicăm unui reper

major al literaturii universale – cum e în cazul de față revenirea la figura lui William Shakespeare? Retoric, incomod și neliniștitor ne întrebăm dacă nu cumva se va fi erodat până la saturație metoda intertextualității în ceea ce-l privește pe dramaturgul brit. Pe de altă parte, știm că răspunsurile se verifică prin argumente. Unele rezistă, altele se anulează. Însă binevenită este așezarea în tihna și luciditatea analizei literare cu intenția de a proba justetea demersului, dar și creativitatea cercetătorului. Astfel că, întorcându-ne la definiții, la elementele de bază, vom lua drept reper opinia lui Patrice Pavis în legătură cu funcțiile intertextului, teoreticianul afirmând că „Studierea intertextului transformă textul original atât în planul semnificațiilor, cât și în cel al semnificanților; ea face să se destrame fabula liniară și iluzia teatrală; confruntă două ritmuri și două scriituri – adesea opuse – și ia o anumită distanță față de textul original, insistând însă pe materialitatea lui” (Pavis 189-190). Prin urmare, atâta vreme cât procesul ajunge la rădăcinile și în structurile celulare ale textului, precumși în cele ale autorului, e evident că întotdeauna se mai poate depista ceva autentic la nivelul semnificației. Și pentru că „Intertextualitatea obligă la căutarea unui liant între două texte, la stabilirea unor apropieri tematice, la lărgirea a orizontului de lectură” (Pavis 190) la rândul nostru privim tema lansată prin titlul articolului din dublă perspectivă: 1. cum e receptată opera lui William Shakespeare în dramaturgia contemporană românească, ce emulații se ivesc în literatura noastră dramatică din întâlnirea cu Will și 2. cum se desenează profilurile autorilor pe care i-am avut în atenție, care de altfel se numără printre puținii vizitatorii ale operei shakespeariene, din ultimele decenii în domeniul teatral.

Pe drumul intertextualității și ludicității se aliniază Marin Sorescu, Matei Vișniec și Olivia Negrean. Dacă primele două nume introduse în discuție se regăsesc în generația ‘80-’90, având puncte de tangență și în privința unui discurs suprarealist-absurd, precum și a unor teme comune, care în cele din urmă vorbesc despre un orizont mai vast al referinței literare, atunci, ca primă impresie, Olivia Negrean se detașează de pe linia astfel prefigurată. Totuși, alături de rescrierile *Vărul Shakespeare* și *Richard al III-lea se interzice*, și *FEAST (a play in one cooking)* interferează fie prin faptul că descrie la rândul-i un autoportret de artist, fie că gravitează pe orbita postmodernismului. Revenind la universalitățile literaturii sau descentrând marile teme, cele trei piese și autorii lor ne spun printre rânduri, de fapt, că deschid ochiul spre propria identitate culturală. Iar cititorii sau spectatorii o fac odată cu ei, pentru că dacă marele teatru n-ar vorbi despre interiorul nostru, atunci și intertextele s-ar dovedi a fi sărace și abandonabile. Dar cu cât poți să te înțelegi mai bine pe tine, cu atât căutarea capătă sens și substanță.

Câteva cuvinte despre apariția celor trei texte nu numai că sunt utile, dar ne și pun subiectul studiului cu mai multă claritate în context literar și spectacologic. *Vărul Shakespeare* a fost redactată între 1987 și 1988, dar vede lumina tiparului inițial doar pe fragmente publicate în diferite reviste literare în 1988, iar în 1990 apare în revista „Basarabia”, nr. 12, la Chișinău. Lovindu-se de instrumentele cenzurii, textul va fi publicat integral în volum abia în 1992, la Editura Cartea Românească. Premiera are loc, în 15 martie 1990, la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu. Apoi se așterne o lungă pauză în existența lui. Abia în 2018 se marchează printr-un spectacol lectură un eveniment dedicat memoriei lui Marin Sorescu în cadrul Muzeului Național al Literaturii Române. Astfel punctată, foarte scurta istorie a textului dintre pagina scrisă și scenă ne arată un caz des întâlnit în dramaturgia românească ante-decembristă. Texte rămase în sertar, destinate lecturii în cercuri restrânse, trunchiate de aparatul cenzurii, atunci când apăreau în revistele de specialitate, erau frecvente înainte de anii '90. Având și aspectul mai degrabă al unei jucării literare, *Vărul Shakespeare* nici nu s-a bucurat de puneri în scenă prea numeroase după Revoluție, ceea ce-l face să fie perceput ca piesă de nișă, ce conține destule provocări regizorale. De dată mult mai recentă, *Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold* e publicat în Franța, la Editura Lansman, în 2005, apoi în România la Editura Humanitas. Textul a stârnit curiozitatea regizorilor din țară și din străinătate: e pus în scenă la Teatrul din Reșița în 2005 în regia lui Michel Vivier, la Teatrul Bulandra în 2006, de regizoarea Cătălina Buzoianu; la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj spectacolul e montat de Eva Patko în 2011, iar la Teatrul Maghiar din Novi Sad în regia Ancăi Bradu, în 2014; de asemenea, la Teatrul Național din Cluj est montat de Răzvan Murșan în 2015. Aparținând unei generații diferite, Olivia Negrean scrie *FEAST (a play in one cooking)* pentru un proiect realizat la Institutul Cultura Român din Londra în 2019. Producția aparține Parrabola Theatre Company, iar regia a fost semnată de Philip Parr, din distribuție făcând parte Sara Barison, Charlie Coletta, Lucy Ford, Hannah Lucas, Marie Rabe și Olivia Negrean. Am avut plăcerea de a dialoga cu autoarea prin intermediul email-ului, astfel că am considerat util a reda scurțul istoric al textului și al proiectului chiar prin explicațiile ei: „Idea inițială, motivul sau mai bine zis motivația pentru care mi-am dorit să scriu piesa, a fost una interioară de artist. Deoarece am iubit limbajul lui Shakespeare de când am început să îl citesc în engleză, ritmul, înțelesul cuvintelor, personajele. Avusesem experiența în a juca în piese de-ale lui cât timp am studiat actoria, dar apoi în «lumea reală» după audiții nu primeam rolul deoarece nu le plăcea că nu sunt britanică și nu am un accent 100% englezesc. Așa a pornit ideea de a crea o piesă în care eu și alte actrițe non-britanice să jucăm pe scena personajele pe care le iubim. Și să le arătăm că se

poate, mai ales pentru că majoritatea personajelor din piesele lui nici măcar nu sunt britanice. Inspirația pentru piesă, un alt strat al creării piesei, poate cel mai important, s-a ivit după ce acum câțiva ani am citit *Top Girls* de Caryl Churchill. Primul act al piesei, care reunește personajele feminine din istorie, sunt invitate la cina și povestesc. De acolo a pornit ideea, m-am gândit «ce s-ar întâmpla dacă s-ar reuni câteva personaje feminine din Shakespeare? Despre ce ar vorbi? S-ar certa, s-ar înțelege? cine cu cine?». Acel sens de comunitate/trib/gașcă de fete din *Top Girls* a fost ce mi-am dorit pentru femeile din Shakespeare. Să aibă și ele o voce, neîntreruptă de bărbați!” Observăm în tripticul deja conturat, momente diferite, spații culturale diferite și intenții care, la suprafață cel puțin, lasă impresia că s-ar afla pe diverse etaje. Să fie doar o problemă a tendințelor care dictează mai departe normele scriiturii? De la un Shakespeare șugubăț și inventiv, la figura unor timpuri coșmarești și până la Shakespeare comentat (și contestat) de femei, câte paliere trebuie străbătute? Pare că în acest preambul s-au ivit treptat mai multe întrebări decât ne-am așteptat. În fapt, acestea nu sunt decât premisele unui drum cu felurite cărări, popasuri și întâlniri, construit din replicile și ecourile amplului intertext shakespearian.

Partea și întregul: rescrierea și hipertextul

Procesul rescrierii e prima punte comună între cei trei dramaturgi. În *Vărul Shakespeare*, acest aspect e prezent chiar din primele rânduri, în cuvintele personajului Prologul care creează imaginea poetică a unui univers dinamic (până la năucitor) tocmai datorită relației construcție-deconstrucție-reconstrucție: „Toți de-a valma / Ne-mpleticim parcă-n aceeași piesă, / Pe care încercăm s-o tot rescriem, / Dar replicile ni-s mereu suflate / Și trase-n piept de-apuse generații / Și vântul ce rotește-n veci pământul / Ne suflă suflete ... și le-ncurecă” (Sorescu 141). Ca într-un vast moment în care scriitorul a înțeles că e una din nenumăratele fire ale rizomului literaturii, declarația personajului (și a dramaturgului ascuns sub masca acestuia) e, în miniatură, o definiție a postmodernismului.

Procesul rescrierii cupinde în profunzime și discuția despre statutul artistului. Există într-un fel o înțelegere lăuntrică, dar și continuă între hipo- și hiper-text. Sursa e dătătoare de putere și, chiar dacă e uneori opozantă (prin mesaj, prin stil, prin tonalitate), reprezintă vigoarea, picăura de sevă de care are atâtă nevoie textul contemporan pentru a respira în voie. Schimbul de energie e reciproc, iar, dacă ar fi să ne referim doar la subiectul nostru, Shakespeare se dovedește a fi un

pedestal, modular, pe care scriitura prezentului se tot re pozi ționează, modificându-și perspectiva și îmbogățind structura palimpsestului. Iată cum, în scena în care Sorescu improvizează cu Shakespeare, autorul lui Hamlet definește relația dintre canonul clasic și artistul prezentului în felul următor: „Rescriu și gata! / Mai mare nu-i plăcerea ca rescrisul, / Când mâini prietenești se-ntind spre tine (...) / Ce vremuri / Stupide pe-o fire receptivă, / Cum e artistul! Un burete, care / Așteaptă să-l îmbibi, să-l storci și iarăși, / Prin porii toți să-i vâri sugestii, sfaturi” (Sorescu 181). Nu există subordonare, ci o strânsă relație, o oglindire ce are drept rezultat adâncirea înțeleșurilor și anularea fixității literaturii clasice. Și o interiorizare care devine esențială.

Tot în cheie postmodernă, opera shakespeariană, prin personajul Richard al III-lea, e descrisă ca parte a unui întreg de tip matrioșcă – un cadru care conține un cadru mai mic și tot așa, într-o perspectivă infinită. În plus, astfel înscrisă în țesătura intertextuală, opera devine captivă, personajul nu mai e prizonier în Turnul Londrei, ci în capul regizorului, iar replica e relevantă: „RICHARD AL III-LEA (fugind după ei) – Nu mă lăsați aici... Nu mă lăsați în capul acestui monstru... Ajutați-mă să ies din cușca asta... Mă ține prizonier în capul său... *Întuneric. Un șobolan uriaș traversează scena.*” (Vișniec 100). De altfel, observăm că în piesa lui Vișniec rescrierea se referă și la o rescieri regizorală, o traducere (în sensul dat de Anne Ubersfeld). Așa se face că Richard al III-lea se transformă, sub bagheta regizorală a lui Meyerhold, într-un personaj pozitiv. Actorul nu șchiopătă și nu poartă cocoasă, e îmbrăcat în haine obișnuite, costumele utilizate în spectacolul plănuț nu mai sunt elisabetane, ci cotidiene. Meyerhold întreprinde o actualizare scenică, schimbă codul, cu bună știință că rezultatul contravine regulilor cenzurii artistice staliniste. În subtext, cititorul poate depista și trimiterea către capitolul despre spectacolul *Revizorul* în regia lui Lucian Pintilie. Pentru lumea scenei românești, montarea de la Teatrul Bulandra din 1972 este un reper important în istoria din perioada comunistă, este și „montarea care-a pus pe jar tot aparatul ideologic românesc”, așa cum precizază Miruna Runcan în articolul *Scandalul Revizorul – o recontextualizare politică*, în „Observator cultural”. Însă trimiterea la cazul *Revizorul* are rezonanță pentru critica românească de specilitate, deci este un semn pe care-l sesizează doar unii dintre cititori, linia receptării îngustându-se în acest fel.

De ce Vișniec îl face să se intersecteze pe Vsevolod Meyerhold cu William Shakespeare? Pentru că, păstrând metafora, personajele actorului de la Globe sunt adesea în situația de a fi închise în capul vreunui regizor, producând deopotrivă angoase și efervescente creative. Dar și pentru că biografia regizorului rus este un exemplu cert în ceea ce privește imaginea artistului care, în

condițiile unui sistem opresiv, se transformă din copilul răsfățat al regimului într-un „dușman al poporului”, pe seama libertății de expresie pe care și-o permite parțial și prin abordările textelor literaturii universale. Nu în ultimul rând, pentru că Meyerhold este printre primii directori de scenă care zguduie opinia nomenclaturii prin adaptările sale la operele autorilor canonici, determinând ca marea literatură să se plieze în teatrul convenției. Întrezărind, probabil, zorii actualizărilor și a reatralizării scenice, în paginile de teorie, el nota: „regizorul este liber față de autor. Indicația scenică a autorului este pentru regizor numai o necesitate, cerută de tehnica timpului în care a fost scrisă piesa. După ce ascultă dialogul interior, regizorul îl pune în valoare în ritmul dicției și al plasticii actorului. (...) Teatrul convenției propune o montare care îl obligă pe spectator să completeze creator, cu imaginația lui, aluziile date de scenă” (Meyerhold 48). Și vom vedea cum această idee de la începutul secolului XX se va resemantiza în metafora textului-hrană pe care o folosește în piesa ei Olivia Neagrea. Dacă realmente conta pentru apărătorul Teatrului convenției ceva în întreaga metamorfoză a textului clasic în drumul lui spre realizarea scenică atunci acesta era esența textului, „particularitățile sale arhitectuale” (Meyerhold 101). În fond, despre asta vorbesc prin Shakespeare toți cei trei dramaturgi pe care i-am unit aici sub lupa intertextualității.

Dar asemenea viziuni escapistice nu erau percepute drept valabile nici în Rusia anilor '30-'40, nici mai târziu când, de pildă, au germinat în spectacole precum deja invocatul *Revizorul*, moment defel singular în viața teatrului nostru din perioada comunistă. Urmărind politica represivă în fața inovației artistice, întorcându-se și spre propriile experiențe optzeciste ca poet în România, Vișniec vorbește despre exercițiul rescrierii în „cazul Meyerhold” ca despre un act inhibat în fața cenzurii; iar rescrierea e asemenea unei perpetue repetiții absurde în care nu încap nici valoarea textului shakespeareian, nici fluctuațiile din relația realitate istorică-ficțiune scenică. Artistul opresat, condamnat în mod ciudat chiar de imaginația sa, nu mai are nici forța, nici plăcerea, nici posibilitatea de a rescrie. E secătuit de insprație și de forță creatoare. Iar dialogul dintre copilul imaginar al lui Meyerhold și protagonistul piesei vișnieciene e relevant, contopind absurdul și felia de realitate brută.

„COPILUL – Vreau o poveste!

TANIA – Volodea, povestește-i o poveste fiului tău.

MEYERHOLD – O poveste... da... păi... a fost o dată ca niciodată un rege...

COPILUL – Vreau povestea cu cei doi asasini trimiși de regele Richard ca să-i omoare pe cei doi copilași prințșori închiși în Turnul Londrei...

MEYERHOLD – Da, sigur... deci... Cum spuneam, a fost o dată ca niciodată un rege... și...

COPILUL – De ce încerci tu, tătucule, să-ți bați joc în această scenă de organele de securitate ale țării noastre?” (Vișniec 122)

Alteori, poveștile se suprapun și, pe cale de consecință, scrierea piesei *Hamlet* e contextualizată cu situația dificilă pe care Shakespeare o are în Londra, care e considerat de unii complotist alături de Conte de Essex, și e umărit de Porcius, un informator. Cum textul e scris între anii 1987 și 1988, Sorescu nu se ferește să pună în discuție relația dintre intelectuali și dosarele făcute împotriva lor la Serviciul de Securitate. Evident, și literatura subversivă este una din temele direct legate de subiectul principal. Însă Sorescu încă se folosește de codul poezității, încă strecoară notele acute prin calambururi și polisemii, așa cum se dovedește replica lui Shakespeare către un personaj secundar, Ține-Cal – „Biete Ține-Cal, să nu scrii teatru” (Sorescu 177) sau așa cum sunt cuvintele lui Sorescu, câteva pagini mai apoi, rostite aproape ca un aparte: „Se fură foarte mult în teatru astăzi! Vorbește-ncet!” (Sorescu 182). Sub acest aspect, la Vișniec tema cenzurii și a statului artistului în lumea pe dos a comunismului devin principalele traiectorii din piesă. Umorul negru și ironiile lui Sorescu sunt înlocuite la Vișniec de scene grotești și simboluri cu încărcătură majoră (cocoașa, șobolanul, mașina de scris care sună ca o mitralieră etc.), unele dintre ele sunt recurente în dramaturgia lui. Este însă introdusă și ideea tăcerii grăitoare, căci Meyerhold vorbește la un moment dat despre un spectacol compus doar din tăceri care vorbesc spectatorilor. Plecând de la rândurile așternute în lucrarea *Teatru. Carte despre Noul teatru* în legătură funcțiile pauzelelor, ale cuvintelor nerostite, dar exprimate gestual de actori, Vișniec deviază sensul dat inițial în lucrarea teoretică și adaugă ideea că adevărurile tulburătoare nu pot fi materializate într-un sistem opresiv decât atunci când sunt subtil sugerate prin semne nonverbale. Nerostitele cuvinte reinventează un limbaj subversiv ce are capacitatea de a fi înțeles doar de privitorii versați ai teatrului. La fel, observat de la distanță, *Vărul Shakespeare* este în sine un text care se încadrează la jocurile artistului prin frunzișul semnelor cu înțeles pentru publicul avizat. Folosindu-se când de ascuțiri semantice, când de tăișul denotativ, piesa lui Sorescu invocă un dosar întocmit lui Shakespeare, dar care, salvator, ca să nu bată prea tare în ochii cenzurii, se clasează. În jurul acestui dosar, dramaturgul nu se sfiește să spună că s-au strâns mulți dușmani, de unde vedem și aici obsesia autoreferențială. Pentru un moment, aflând de existența dosarului, Shakespeare se autovictimizează, afirmă că știe că a greșit în piesele sale și că-și va îndrepta viziunea din dorința de a fi un autor agreat. În cele din urmă, ușor artificios, dosarul dispare. Dar nu și spaima. Tema revine la Vișniec în piesa căruia aparatul de cenzură a pregătit un dosar de unde reiese că Shakespeare este un burghez din Anglia elisabetană și prin urmare, chiar dacă e prezentat

propagandistic prin manuale, pe scenă regizorii ar fi trebuit să se ferească să-l monteze. Meyerhold rămâne aproape fără cuvinte în fața acestor direcții represive – tăceri grăitoare, cuvinte risipite, stupefiate care nu mai vorbesc despre nimic altceva decât despre cum tocmai s-a strecurat fiorul fricii.

Pentru Sorescu întâlnirea cu Shakespeare e motiv de caldă pritenie intelectuală, de glumă, uneori și acidă sau inofensivă, de inepuizabil joc lexical și de improvizație. Comicul e vioi, ironia și autoironia nu merg până în punctul în care zâmbetul să încremenească. Impresia de construcție butaforică scoate textul de sub orice suspiciune a gravității. De partea cealaltă, în *Richard al III-lea se interzice* comicul e înlocuit de absurd, unul dureros, iar tematica cenzurii, dublată de cea a autocenzurii artistului, capătă conotații dramatice. „MEYERHOLD: spectacolul mi-a scăpat din mână încă înainte de a se fi născut. Și aceasta pentru că arta teatrului e făcută să fie așa. Un spectacol e deseori ca un peștișor de aur care-ți scapă printre degete... (*Brusc rușinat de propria autocritică.*) Nu, exclus, refuz toată aceasă mascaradă... Ceea ce se întâmplă în acest moment nu poate fi adevărat. În interiorul capului meu eu sînt un om liber. Totuși, totuși, totuși, nimeni nu poate intra în felul acesta în interiorul propriului meu cap. TANIA DEVENITĂ VOCEA AUTOCENZURII – Ba da. Clasa muncitoare poate.” (Vișniec 90) Un gust amar se instalează și-n episoadele care mimează umorul născut din naivitate, cum este cel al discuției dintre regizorul deja încarcerat și gardianul închisorii:

„MEYERHOLD – Și dacă poți, spune-i soției mele să-mi trimită și piesele lui Shakespeare.

GARDIANUL ȘEF – Da' cine mai e Kechspeară ăsta?

MEYERHOLD – Un turnător. El m-a vîndut...

GARDIANUL ȘEF – Poftim! Să mai ai încredere în cineva...” (Vișniec 132)

Personajele din *FEAST (a play in one cooking)* își propun rescrierea textelor shakespeariene ca pe un deziderat comun, aproape programatic. Nu pentru că se simt nedreptățite, deși la un moment dat fac vorbire și despre acest aspect, dar mai curând pentru că au nevoie să se facă înțelese. Figurile feminine din *FEAST* nu pot tăcea, au tăcut oricum prea multă vreme în paginile edițiilor shakespeariene. Acum este timpul lor. În plus, vor (și aici amintesc de discursul Praxagorei lui Aristofan) o reechilibrare în literatură între discursul feminin și cel masculin, un drept la replică, o notă comună în dreptul mării literaturi. Rescrierea (și, deopotrivă, formula găsită de Olivia Negrean) e, spun personajele, „mai mult decât literatură”. Este performativitate, este vocea lui „împreună”, este istoria făcută din fragmente, dar de toți, nu doar de învingători.

„IMOGEN: Vrem. Dar nu ne dorim doar un alt fel de dominație. Ceea ce vrem e... ei bine, e mai complicat. Nu putere, ci echilibru. Și nu-i ușor să aduci echilibru în lume. A rescre istoria înseamnă...

LADY M:... a rescrie trecutul. Dar am rescrie literatura.

OFELIA: L-am rescrie pe Shakespeare. Asta e mai mult decât literatură.

EMILIA: Deci cu atât mai mult. Doar dacă credem că n-am fi capabile de asta”. (Negrean 24)

Plăcut este să vedem că personajele – purtătoare de mesaj al dramaturgiei contemporane – nu se înverșunează, ci comentează ele însele situația marginalilor și, uneori aproape cu obstinație, își flutură în vânt monoloagele confesiv-explicative drept realizări importante, replici inteligente pe marginea textelor, asemenea unor miniaturi desenate în jurul textelor medievale. Lady Macbeth problematizează, în vreme ce publicul i-ar putea răspunde, fiecare după cum crede. A avea posibilitatea să revii asupra istoriei sau asupra capodoperelor în palimpsest e aproape ca o datorie „Lady M: Nu-i așa? Și azi se tot dezbate dacă Shakespeare ne-a scris pe bune toate destinele noastre. Poate chiar el e cel imaginar ... Și eu nu sunt – doar gândindu-mă la mine, sincer vorbind. Da, lucrurile mici pot avea efecte importante: dar lumea ar fi mai bună. Acestea sunt consecințele. Să-ți fie dată șansa asta, și să nu profiți. Să n-o prinzi. Nu-i o lașitate? Îți asumi că lumea ar fi un loc mai rău decât e cum. Cred că e destul de greu, nu-i așa?” (Negrean 23)

Condeiu taie cuvintele abia așezate pe foaie, apoi le reformulează, face notații pe margine, scrie o lăță poveste, în paralel, așa că trupul textului se preschimbă de la un monent la altul, hibridizat, impur, oscilând între centru și periferie. Ne aflăm în zona inter- și a metatextualității. Comentariile personajelor au funcția de a demonta convenția, de a sparge linia obișnuitului, ele rup regulile și le refac. Aici e relevant schimbul de replici dintre Shakespeare și Sorescu atunci când sunt aproape gata să termine tragedia lui Hamlet: „SORESCU: Mă duc în târg, să caut comparații / Metafore, și mâine citim piesa... / O împănăm, o dregem și-i dăm drumul... / Dar înainte de-asta, totuși, Hamlet / E bine s-o citească și el ... SHAKESPEARE: Doamne, / De când dar personajul pe-autor / Îl controlează și își dă avizul? SORESCU : Așa e regula în piesa asta” (Sorescu 227). În felul acesta, personajele înlocuiesc criticii, invadează mintea autorului, se contrapun și, prin ieșirea lor din matcă, nu fac altceva decât să continue, pe linie postmodernă, a țese suprafața de necuprins a textului. Ca și cum ne-am afla într-o bucătărie (în cazul piesei *FEAST* exact acolo e plasată acțiunea), ingredientele sunt adunate în același bol, amestecate, personajele împrunută ceva unele de la altele, și ne trebuie dibăcie, dar și plăcere ca să ridicăm măștile și să observăm identitățile compozite, rezultate la finalul procesului inter- și metatextual. Personajul Sorescu a împrunutat

trăsăturile lui Horatio, e un adevărat prieten pentru Shakespeare și-l va ajuta să spună povestea nefericitului prinț danez. Pe de altă parte, cu o doză de autoironie, dramaturgul român insinuează că vocile nefavorabile și invidioase îl bănuiesc a fi însuși Marlowe. Cu toate că ne stârnește un zâmbet discret, speculația enigmei Shakespeare-Marlowe, așa cum e ea utilizată în piesă, servește ca mesaj ascuns în privința adevărilor falsificate, a istoriei și a portretelor trucate sau trunchiate de sistemul comunist. Și cum subversivitatea *Vărului Shakespeare* se augmentează de la o pagină la alta, devine din ce în ce mai explicabilă lipsa lui de popularitate înainte de Revoluție (și chiar și-n anii imediat următori). Rod al improvizăției, când universuri diferite se suprapun, iar personajele se substituie, în noi planuri ficționale, Hamlet ia locul lui Polonius, căpătând trăsături de trădător. Se naște prin mișcarea constantă de expansiune a textului, o stare de confuzie, când vertijul acaparează personajele. Uneori inhibitiv, alteori e productiv. Nimic nu mai pare să fie la locul lui, pirandellian, totul este așa, dacă vi se pare. În piesa soresciană, Doamna Brună se confesează și recunoște că de fapt e blondă, precum Ofelia, doar că se vopsește de dragul lui Will. Întregul univers se diluează ca efect al lipsei de limită și de reper, iar personajele, deopotrivă chinuite și impresionate de forța „apocalipsei” postmoderne, se avântă din istorie spre legendă, din real spre ficțiune. O furtună, stârnită de un Prospero niciodată văzut, îi inhibă pe unii (Meyerhold în piesa lui Vișniec), îi stimulează pe alții, în vreme ce ochiul mare, cuprinzător al autorului se generalizează.

Devorarea, reciclarea și împrăștierea clasicilor

Am precizat deja că amalgamarea stilurilor, precum și întâlnirea dinre mai multe texte, deschid ușa unei bucătării în care intruziv, dar mânați de curiozitate, destinatarii (cititori sau spectatori) au posibilitatea să guste, să adulmece, să privească de aproape materia proaspăt scoasă din „cuptorul” creației literare. Că laboratorul autorului și procesul receptării au în comun un proces enzimatic, de consum și de transformare a textului în energie imaginativă e o temă care apare și în piesa lui Sorescu și e centrală în cea a Oliviei Negrean. Confesându-se, Shakespeare explică prietenilor că scrie poezii ca și cum ar juca rolul unui bucătar care primește diferite comenzi. Meniul e stufos, iar cererii nu-i poți rezista. Masa de la cârciumă se transformă într-o insulă de lucru atunci când femeile se așază și cer bardului să le dedice fie o baladă, fie o glosă, fie un sonet. Și după ce el petrece timp străduindu-se să onoreze cât mai bine toate dorințele, unele domnițe strâmbă din nas invocând, în momentul când farfuria le e așezată dinainte, fie că bucatele sunt prea

reci, fie că le lipsesc condimentele (Sorescu 230). Aflat în delicata situație de a fi criticat chiar de muzele sale, poetul simte că obosește să facă pe plac clienților, că resursele interioare s-au subțiat în fața unui public atât de dornic și de pretențios. Desigur, piesa lui Sorescu păstrează și prin acest episod, nuanța comică, tonul poznaș care ne înfiripă un zâmbet prietenos în colțul gurii. Imaginea unui Shakespeare bucătar asudat deasupra marmitei cu figuri de stil și pentametri, frisonat de voracitatea clienților aflați la mesele de lectură, este una pe cât de plastică, pe atât de expresivă.

Diferit, în *Richard al III-lea se interzice*, există doar un detaliu care face trimitere către procesul consumului, un detaliu sugestiv totuși. Meyerhold vede, prin noaptea nesfârșită din închisoare, un șobolan care mănâncă nestingherit din volumul cu opere shakespeariene. Răul e prezent în mod simbolic, însă e implicată și dimensiunea grotescă. Marea literatură e atacată și e mistuită, fără pic de conștiință, cartea intrând acum sub semnul imaginarului nocturn, cel care distruge și trimite literatura în uitare. Îngrijorător este și că personajul lui Vișniec nu poate lua atitudine, este deja într-o stare paralizantă, iar figura lui se contopește tragic cu aceea a artiștilor aflați în sisteme opresive. Nefiind doar o amenințare, șobolanul care roade impasibil din moștenirea noastră culturală reprezintă totodată o realitate și o interogație asupra rezultatelor pe care angoasa le are asupra oamenilor.

În cazul *FEAST* – această caldă invitație la ceremonia refacerilor „glutenului” shakespearian, performată de celebre „preotese” –, personajele gătesc în timp real pe scenă. Autoarea își motivează opțiunea de a-l plasa pe Shakespeare printre aburi, plămădit pe scenă-bucătăie, astfel: „Cred că Shakespeare se mănâncă cu mare poftă și cu încredere în public. Asta înseamnă că dacă ai încredere că publicul va veni cu tine în călătoria piesei – și va veni – atunci oferă-i ceva special. Producțiile pieselor lui, care m-au marcat, au avut întotdeauna un concept foarte specific, o aromă autentică – a unui loc anume, a unui stil anume de teatru, a unei idei noi și îndrăznețe. Altfel rămâi cu poftă și te plictisești. Ca să continui alegoria cu mâncarea, ne trebuie ingrediente noi ca să actualizăm rețetele lui Shakespeare și să-l punem pe el, ca autor, și opera lui, în contextul de azi” (coresponență pe email cu autoarea). Mesajul scriitoarei este, din punctul nostru de vedere, just în relația receptării actuale a dramaturgului clasic. După cum am văzut, fiind influențată de teme feministe și formulele postdramatice ale lui Caryl Churchill, Olivia Negreanu cheamă la un festin în derulare în care inițial se întâlnesc asemenea vrăjitoarelor din grota Hecatei, Emilia, Lady Mabeth, cărora li se alătură apoi Lady Anne, Ofelia, Imogen și Isabela (primele patru sunt prezente de pe tărâmul celălalt, ultimele două trăiesc încă). În acest *no women's*

land, la îngemănarea dintre nicăieri și pretutindeni, personajele își toarnă vin în pahare, sporăvăiesc într-o plăcere feminină de a-și povesti trecutul, pigmentând cu scurte pusee de entuziasm, cu pasaje de *lamento* sau dramatizând.

„ANNE (*peste Lady M*): Exact. Hai să bem, să mâncăm și să fim fericite. Pentru mâine!

Toate ridică paharele.

TOATE: Pentru mâine!

Își iau fiecare farfuria cu mâncare și să alătură spectatorilor.” (Negrean 31)

Așadar ce se petrece cu această senzație de „Shakespeare în stomac”, ce marchează un continuu proces de digestia unui text așezat pe diferite platouri în diferite modalități? Presărat cu arome felurite, având consistențe și display-uri felurite spre a trezi apetitul, curiozitatea sau poftele spectatorilor? Dincolo de plăcerea experimentelor, de ineditul unui Shakespeare pe care-l depistăm în interiorul unui alt Shakespeare, după principiul rablaisian al mâncărurilor care camuflează alte mâncăruri sau al scenelor mai mici de pe scenele mai mari, rămâne gustul pe care-l purtăm pe vâlul palatin și-n minte al unei replici, al unei emoții, al felului în care, până la urmă, Shakespeare se rescrie pentru fiecare cititor sau spectator. Fiecare dintre cei care se află în sala de spectacol sau dintre cei care realizează lectura, sub semnul unei experiențe individuale ori colective, fiecare îl rescrie pe dramaturgul brit. Thomas Leitch argumentează „textele rămân vii doar cu condiția de a putea fi rescrise și pentru a trai un text în toată puterea sa presupune ca fiecare cititor să-l rescrie” (Leitch 12-13). Dar – vom ridica poate circumspecți sprâncenele de critici – și noțiunea consumului apare în peisajul discuției, fiindcă actul împărtășirii simbolice a lui Shakespeare către spectatori sau scena șobolanului care roade volumul gros ce conține operele sale, sub multiple forme, vorbesc, din perspective distincte, despre consum. Unul e o asimilare de nutrienți, celălalt exemplu e doar un consum distructiv. Receptate în cheia distrucției sau a insașiabilității, consumarea materialului dramatic shakespearean, precum și uzura lui ne aduc în punctul în care sesizăm cu claritate că, asimilarea intimă, la interior apropiie mitul de lumea noastră, și – mai important – îl face să apară în plenitudinea lui, cu toate nuanțele sale uluitoare, noi, vechi, încărcate de sens. Shakespeare și teatrul lui sunt înlăuntrul nostru, ne aparțin și ne reflectă, sau – cum ar spune personajul Oliviei Negrean – cele două entități devin „mai mult decât literatură”. Astfel actul interpretării (sau al reinterpretării) ne restituie autorul, îl recompune ca și cum ar fi o salată, îl aduce în lăuntru nostru și ni-l descoperă cu o privire mai limpede. Jean Stabobinski observa cum funcționează interioritatea operelor esențiale: „Interpretarea trebuie să fie în cele din urmă recunoscută ca fiind ceea ce, dintr-o dată, însuflețește alegerea obiectului și munca de restituire” (Starobinski 54).

Oare nu vorbește și Roland Barthes despre apropierea dintre corpul uman și cel al textului? Autorul se întreabă în eseu *Corpuri*: „Să aibă, atunci, textul o formă omenească, să fie o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului nu ar putea fi redusă la funcționarea sa gramaticală (feno-textuală), tot așa cum plăcerea corpului nu poate fi redusă la simpla nevoie fiziologică”. Și completează mai departe francez: „Plăcerea textului e clipa în care corpul meu își va urma propriile idei – căci copul meu nu e aceeași idee cu mine” (Barthes 202).

Concluzii

E evident că în marea carte a literaturii, Shakespeare e hrana adecvată pentru creierul îndrăgostiților de teatru și de poezie, având înscrise în fragmentele sale genetice, substanțele vitale, combinațiile organice necesare minții și corpului nostru. Și alături de el, și alte nume importante de autori. Aparatele pentru măsură sunt chiar momentul lecturii sau momentul vizionării spectacolului. Butoanele sunt cele ale subiectivității, fascinației, dar și cele ale spiritului critic și ale lucidității. Ca să cântărim ce sau să demonstrăm ce? Printre altele, că scriitorul canonic rezistă și-n prezentul orizont literar și teatral atât de diversificat. Că răspunde stimulilor societății noastre românești, fie acasă, fie în străinătate, fie ante-, fie postdecembriste, fie din 2020. Și ne mai spune nu doar că, la modul generic, teatrul e oglinda noastră, dar, mai individualizat, că Shakespeare e reflexia contemporaneității. Și este al nostru nu dar pentru că o spun manualele școlare sau dicționarele, ci și pentru că trezește reacții, sentimente, interogații. Putem inova, regenera aparent epuizatele instrumente dramatice. În plus, textul dramaturgului renașcut are capacitatea de veni spre noi. În direcția aceasta, o explicație valabilă ne dau personajele din *FEAST*:

„EMILIA: Ne întoarcem la destinele noastre care au fost deja scrise.

LADY M: În Iad!... adică cel puțin unele dintre noi.

OPHELIA: În biblioteci, pe rafturile cu cărți și pe măsuțele de cafea; pe birourile de la școală, în foile de examene și în discuțiile de la cină... și pe SCENĂ. Așa cum suntem : nebune, singure, rănite, îndrăgostite, disperate, furioase, ignorate, pline de speranță... noi însene pe o scenă de teatru” (Negran 30-31).

Biblioteci întregi, mii de terabytes dedicați analizei pieselor, eternele semne de întrebare legate de statutul capodoperelor, nenumărate spectacole și imposibil cuantificabile momente de

aplauze sunt menite să ne arate cum aceste personaje ne aparțin, cum ne regăsim în ele și cum le purtăm de-a lungul istoriei cu noi.

Bibliografie:

Texte studiate:

Sorescu, Marin. *Iona. A treia țeapă, Vărul Shakespeare*. Prefață de Dumitru Micu. București: Editura Minerva, 1993.

Vișniec, Matei. *Procesul comunismului prin teatru*. București: Editura Humaitas, 2012.

Negrean, Olivia. *Feast (a play in one cooking)*, manuscris, 2019.

Critică literară și teatrală

Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents : From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2007.

Barthes, Roland. *Romanul scriiturii*. Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu. București: Editura Univers, 1987.

Meyerhold, V.E., *Despre teatru*. Traducere de Sorina Bălănescu, București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2011.

Starobinski, Jean. *Textul și interpretul*. Traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers, 1985.

Dicționare

Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*. Traducere de Nicoleta Popa-Blanaiu și Florinela Floria. Iași: Editura Fides, 2012.