

Goran Stefanovski: În căutarea Itacăi pierdute

Goran Stefanovski: In Search of the Lost Ithaca

NIKOLA VANGELI

Doctor al Universității de Arte „George Enescu”, Iași

A distinguished playwright, a dedicated scriptwriting professor and an artist with a conscience, Goran Stefanovski has apparently been destined to oscillate between his native Macedonia, shaken by the horrors of the 1990s Yugoslav Wars, and England, his adoption country. As a citizen of the Western Europe, he could find solace, security and recognition, but he has never ceased to feel uprooted. Several of his post-war plays – *Euralien* (1998), *Hotel Europa* (2000), *Odiseu* (2012) – approach from different angles themes like *alienation*, *wandering* and *home-longing*, experimenting, at the same time, with the itinerant performance, aimed to explore a labyrinthine space.

A fictional projection of his author, Odysseus is consumed with nostalgia. Born under the sign of ambivalence, he constantly bears in mind the idealized image of his beloved home, while he wanders the world, striving to conquer it in its entirety. The sea, a powerful symbol of life that goes on and on, irrevocably changing everything, eventually succeeds in forever separating Odysseus from his Ithaca: when he returns home, he finds it again in name only. However, the sea cannot prevent “the wise Odysseus” from recovering the lost Ithaca from the depths of his heart, soul, and memory.

Keywords: Goran Stefanovski; Odysseus; Ithaca; wandering; nostalgia; memory.

La începutul anilor 1990, dramaturgul macedonean Goran Stefanovski este nevoit să se refugieze din patria lui zguduită de război și alege să se stabilească în Anglia, patria soției sale, traducătoarea Patricia Marsh Stefanovska. În țara de adopție (prin extensie, în Occident), el dobândește nu doar adăpost, ci și largă recunoaștere, dar sentimentul dezrădăcinării nu îl părăsește nicio clipă. Piesele lui datând din acești ani de război sunt bântuite de spaime atavice și de o durere constantă, fără leac. Devastat de dezastrul de *acasă*, dramaturgul încearcă să înțeleagă atât resorturile tragediei colective trăite de *ai lui*, cât și finalitatea suferinței, în general. După încheierea războiului, scrierile lui se concentrează pe dramele personale ale celor epuizați și dezorientați, pentru care vechile repere ori nu mai există, ori au slăbit, nemaifiind demne de încredere, iar altele noi și solide încă nu s-au definit. *Euralien* (1998), *Hotel Europa* (2000), *Odiseu* (2012) abordează din diferite unghiuri tema *înstrăinării*, a *rătăcirii* și a *dorului de casă*, experimentând, totodată, formula spectacolului itinerant, care explorează un spațiu labirintic.

Euralien gravitează în jurul figurii *străinului*, privit, după caz, cu suspiciune, teamă, dispreț sau repulsie. De la bun început, dramaturgul își anunță fără echivoc intenția de „«etalare» a «străinului universal» care se află în toți oamenii. Spectacolul va dovedi în chip dramatic cât de ușor putem cădea pradă acestui monstru, de vreme ce el nu trăiește în afară, ci înăuntrul nostru”¹ (Stefanovski, 2010a: 33). În piesă, raporturile de putere dintre țări și popoare sunt răsturnate distopic:

¹ Traducerea tuturor citatelor din textele redactate în limba macedoneană ne aparține (N.V.).

defavorizații din lumea reală dețin controlul (de pildă, un personaj bosniac este observator din partea Națiunilor Unite) și îi supun ritualurilor de intimidare pe cetățenii *lunii libere*.

Mai degrabă schiță dramatică (*synopsis*) decât piesă de teatru propriu-zisă, *Euralien* propune, în didascalii foarte ample, mai multe serii de coordonate pentru un spectacol-*happening* (definit ca „atelier multicultural” – v. Stefanovski, 2010a: 35), conceput ca „o experiență teatrală ce presupune mai degrabă deplasarea prin clădire, și nu șederea pe un scaun”, ca o călătorie care explorează un spațiu neconvențional², „un spațiu-labirint de zece încăperi, cărora li se adaugă două săli mari, coridoare, lifturi etc.” (34). Spectatorii nu vor fi pasivi, ci *vor participa* la reprezentație. Timp de patru ore, în mod consimțit de ei, acești cetățeni privilegiați de soartă vor fi tratați ca niște „cetățeni din afara Uniunii Europene, altfel spus, ca «oameni diferiți», ca «străini». Vor fi opriiți la granița «Fortăreței Europa», vor fi invitați să completeze formulare pentru viză și să guste nemijlocit diferite forme de «alienare». Astfel, publicul va putea să aibă o idee despre cât de trist și de amuzant este să fi astăzi cetățean al «celeilalte» Europe” (34). Se mai precizează că spectacolul le va prileji participanților contactul direct cu actorii și cu recuzita, făcând apel la capacitatea lor de improvizație. Spectatorii vor primi „o schiță de itinerariu în interiorul clădirii, schiță care le va comunica astfel ideea de «călătorie». La ieșire, li se vor da noi vize în pașaport: pentru intrarea într-o Europă nouă, utopică, liberă de prejudecăți și de discriminare” (33).

Călătoria este ritmată de semne ale închiderii și deschiderii. Închiderea este simbolizată de spațiile-celule strănte, sufocante, în care se vor desfășura acțiunile: un autobuz controlat de un vameș; o cameră dintr-un cămin de azilanți politic; secția consulară a unei ambasade; o cameră de interogare dintr-un aeroport internațional; un laborator dintr-un centru de cercetări genetice extreme, menite să detecteze *alien*-ul dintr-un om sau altul; o sală de așteptare dintr-un aeroport; un post de control într-un oraș din „Ex-Suedia”, unde, în câteva zeci de minute, o stradă devine granița dintre două spații ostile unul celuilalt; o „cușcă-vitrină” în care doi dansatori, o femeie și un bărbat, sumar îmbrăcați, pe fundalul muzical al *Odeii Bucuriei* (îmnul european), reconstituie episodul mitologic al răpirii Europei de către Zeus; o cameră de supraveghere, plină de monitoare, din „fortăreața Europa”; un observator astronomic, unde se examinează cu telescopul „constelații umane”; un stand unde se află obiecte relaționate cu identitatea națională: ziare, cărți de bucate, mâncăruri specifice, hărți, albume de fotografii, monede, cărți, benzi/casete cu cântece populare, costume naționale; o sală de nuntă și una de priveghi, împărțite de două clanuri rivale.

Închiderea spațiilor este contrabalansată de prezența personajelor itinerante: un muzicant de stradă; o imigrantă „turcoaică sau țigancă” lucrând ca femeie de serviciu într-o toaletă publică; un contrabandist; „un șovin pașnic”; o prostituată preocupată de boala pruncului ei; o ghicitoare (în globul de cristal, în palmă) și distribuitoare de „sentințe” ambigue înscrise pe bilețele închise în plicuri de culori diferite. Aceste personaje aflate în continuă mișcare au misiunea de „nadă”, dar și de „călăuză”: „ca păianjenii, trebuie să-i prindă pe spectatori în plasă. Îi duc pe aceștia – câte unul sau în grupuri – către vizuinile și spațiile lor ascunse. Acolo le istorisesc diferite lucruri, ori le pun întrebări” (65).

Proiectul *Euralien* intenționează să dezvăluie publicului faptul că, dincolo de o serie de particularități (majore sau minore), oamenii sunt cu toții la fel și au „rezerve infinite de energie de pus în slujba binelui sau a răului”. Iar dacă împrejurările îi forțează pe unii „să năvălească” în țări străine, o fac nu pentru a duce o viață de parazit, ci pentru că „vor să scape de primejdie și să-și găsească fericirea”³. Însă fericirea generală pare să nu fie, deocamdată, posibilă decât în „Republica invizibilă a euralienilor”, în spațiul utopic având rol consolator, care cuprinde „națiunea invizibilă constituită din milioane de imigranți și de refugiați din Europa de astăzi. Are drapel și imn. Ambasadorul cultural onorific al euralienilor ar putea fi Charlie Chaplin” (34), „«inadaptatul» tipic al secolului XX”; „el este, deopotrivă, trist și amuzant și înduioșător de uman. Aceasta este imaginea cu care am dori ca spectatorii să plece acasă” (84).

² Clădirea Riksarkivet (sediul Arhivelor Naționale) din Stockholm.

³ Problema aceasta pare să fie și mai complicată în contextul actualei crize a refugiaților în Europa.

Doi ani după *Euralien*, Goran Stefanovski se implică într-un alt proiect teatral multinațional. Reprezentat în premieră pe 23 mai 2000, în cadrul unui turneu european cuprinzând orașele Viena, Bonn, Avignon, Stockholm și Bologna, *Hotel Europa*, „scenariu pentru un eveniment teatral” (după cum menționează subtitlul) desfășurat, de asemenea, în spații neconvenționale, este montat prin colaborarea unor regizori⁴ și actori din mai multe țări balcanice și baltice: „Fiecare echipă artistică a folosit limba țării sale. Actorii reprezentând personajele locale (ratații) au vorbit și ei în limba maternă, aceeași cu limba publicului din fiecare loc în parte” (2008: 148).

Hotel Europa reia, tot într-o formulă teatrală deschisă, tema migrației în spațiul european contemporan, temă care polarizează alte teme, precum: dezrădăcinarea, singurătatea, comunicarea deficitară sau absentă. „Scena” este „lumea mizeră a unui hotel de gară” aflat la răscrucea dintre Estul și Vestul European. Publicul spectator se împarte în șase grupuri și, sub călăuzirea a șase personaje (Hamalul, Asistenta socială, *Maitre d'hôtel*, Receptorul, Fiica și Îngrijitorul), vizitează pe rând camerele în care se petrec varii drame: „Piesa a fost urmărită sub formă peripatetică, spectatorii deplasându-se printr-un labirint de camere, holuri, coridoare și terase. Scenele au fost interpretate sincron, astfel că fiecare grup de spectatori a văzut spectacolul într-o ordine diferită. Aceasta s-a bazat pe o coordonare complexă a producției. Spectatorii s-au aflat cu toții împreună doar în scena centrală, din mijlocul spectacolului – și la sfârșitul piesei” (148).

După vizionarea a trei secvențe dramatice, spectatorii vizionează (ca la muzeu) mai multe „încăperi goale”, „instalații speciale”: „fiecare dintre ele reprezintă o lume în sine, separată, așa cum a fost lăsată în urmă de foștii oaspeți ai hotelului. [...] În toate sunt împrăștiate diverse resturi (pâine uscată, fructe mucegăite, pete de sânge, prezervative folosite). Într-o cameră se găsește o carte cu visele oaspeților hotelului, prinsă de perete cu un lanț, pe care spectatorii o pot citi. Una are un ecran TV cu imagini video, care arată ce fac oaspeții în camere” (159). După explorarea hotelului, grupurile de spectatori se reunesc în „cantina-restaurant [...] cunoscută și sub numele de «sala de banchet». Aici sunt mese, cu sfeșnice și fețe de masă scumpe, contrastând cu starea mizeră a clădirii.” (160). Publicul este poftit să se așeze la masă și este servit cu „răcoritoare, gustări” (160), în vreme ce vizionează secvența „Grand Hotel Casino Europa”. După „recepție” se desfășoară (din nou pe grupuri) alte trei secvențe dramatice și apoi cele șase grupuri sunt invitate împreună într-un nou spațiu comunitar de mari dimensiuni: terasa hotelului, unde, într-un final fals apoteotic, se va dansa și se va toasta pentru unitate, solidaritate, înfrățire între popoare (181-182).

Ca și *Euralien*, *Hotel Europa* îi dă publicului ocazia de a se implica efectiv într-un spectacol modular care îl poartă prin întreaga clădire, unde are ocazia să contemple îndeaproape dilemele existențiale și frământările fără soluție ale unor marginali înfrânți de viață și de mizerie materială și morală, oameni adunați în inima Europei de un miraj: pătrunderea într-o lume mai bună, a confortului și a libertății. Dar în lumea aceasta *ideală* nou-veniții se simt mereu străini și, de aceea, (asemenea imigranților din *Suflete tatuate*, 1985) își cultivă „năravurile naționale” (alcoolism, tendințe tiranice, sexism, interes pentru bișniță) și se agață îndârjit de orice le aduce aminte de patria pe care au lăsat-o în urmă și în care, din diferite motive, nu se mai pot întoarce: „Nu plângem și nu ne jelim. Avem suflete oțelite. Ne descurcăm singuri. Ne creștem fructe, ne creștem legume. Țasta-i pământ de la noi din țară. Anume l-am adus de-acasă, în pungi de plastic” (Stefanovski, 2010b: 91).

Toți imigranții din *Hotel Europa* sunt cetățeni de mână a doua, sortiți definitiv ratării, de la familia letonă⁵ (secvența „Europereta”) locuind strămtorată într-o „cameră îmbăcsită” și de la tinerii

⁴ Viesturs Kairiș (Letonia), „Europeretta”; Oskaras Koršunovas (Lituania), „Aventură de o noapte”; Nedialko Delcev (Bulgaria), „Grand Hotel Casino Europa”; Dritëro Kasapi (Republica Macedonia), „Room Service”; Piotr Cieplak (Polonia), „Îngeri de hotel”; Ivan Popovski (Republica Macedonia/Rusia), „Călătorie de nuntă”. De secvența „Nu deranjați” s-a ocupat coregraful Matiaž Farić (Slovenia). Coordonatorul artistic al proiectului a fost Chris Torch (v. *Hotel Europa: Présentation*, 2000: s.p. și Stefanovski, 2009: 104-105).

⁵ Reprezentată de un colectiv artistic leton în premiera vieneză, secvența „Europereta” are protagoniști letoni. În versiunea macedoneană a textului dramatic, protagoniștii acestei secvențe sunt macedoneni.

12 AIC

(„Călătorie de nuntă”) extaziați de podeaua, patul, perdelele „cu adevărat europene [=occidentale]”⁶ (125), până la Odiseul înfrânt și confuz⁷ („Nu deranjați”) și până la Pribeaga „fragilă, obosită și deprimată” („Îngeri de hotel”), care este consolată de un înger atipic, purtând o uniformă incertă, „de polițist, soldat și vameș” (121): „Îngurul știe cum poate să-i risipească tristețea. Mai întâi, o face pe Pribeagă să-și amintească de toate câte le-a trăit. O ia într-o călătorie imaginară, de-a lungul căreia par să zboare amândoi peste orașe și sate. Văd case și oameni. Le fac amândoi cu mâna” (122). „Exercițiul de zbor” este eficient. Femeia „se înseninează. În schimb, el apare acum ostenit și abătut. De parcă s-ar fi petrecut un ciudat transfer de energie. E rândul ei să-i sară în ajutor” (123). Cum el vrea să meargă acasă, ea îi promite să-l ajute, la rândul ei. „Ies amândoi în zbor pe fereastră. S-a făcut Îngurul om? S-a făcut femeia Înger? Au zburat în sus sau în jos?” (124)

Pierderea direcției, rătăcirea (aparent lipsită de sens) într-o lume în degringoladă epuizează rezervele de răbdare și de încredere ale oricui. Călătoria devine incontrollabilă sau care, după toate semnele, nu duce nicăieri se înfățișează ca o aventură lipsită nu doar de sens, ci și de însuflețire. Călătorul dezamăgit și istovit (și fizic, și psihic) renunță la miraj, nu mai este tentat decât de o singură țintă: acum nu își mai dorește decât să se întoarcă *acasă*.

Reprezentată în premieră pe 20 iulie 2012 pe insula croată Mali Brijun, în aer liber, între măslini și brazi, piesa *Odisej/Odiseu* este o nouă coproducție amplă, un nou proiect spectacular realizat prin colaborarea complexă a mai multor teatre de pe teritoriul fostei federații iugoslave⁸. Actorii provin din Serbia, Croația, Macedonia și Slovenia, iar regizorul spectacolului este macedoneanul Aleksandar Popovski. Scenografia minimalistă este semnată de grupul Numen (Sven Jonke, Christoph Katzler și Nikola Radeljković) împreună cu Ivana Radenović, iar Miljenko și Ana Sekulić au sculptat capul de statuie îngropat pe jumătate în pământ, singurul obiect static, de proporții monumentale, de pe scena reprezentată de un petec de pământ de pe Mali Brijun-„Itaca”. Didascalia preliminară din textul dramatic (Stefanovski, 2015: 9) menționează posibilitatea ca aceiași actor/aceiași actriță să interpreteze în spectacol două sau mai multe roluri, iar în spectacol se și realizează cumulări cum ar fi: Zeus și Menelaos; Poseidon și Nestor; Anticlea, Calipso și Argus, câinele credincios al lui Odiseu; Melantho, Nausicaa, Circe și Hecuba; Astianax, un cerșetor, Ciclopul și copilul din Ismara; Tiresias și Cântărețul. Trecherile de la un rol la altul (inclusiv schimbările de costum) se fac la vedere, accentuându-se astfel teatralitatea evenimentului la care asistă publicul.

Ca și la Homer, Odiseu este în piesa lui Stefanovski prototipul războinicului care, dorind să se întoarcă acasă după încheierea războiului, rătăcește pe mări timp îndelungat:

De la începutul războiului au trecut douăzeci de ani – puțină vreme pentru poveste, dar multă pentru noi, muritorii. Lumea s-a schimbat: în locul marilor regi, de al căror cuvânt se ținea seamă, au venit mărunți șefi de trib de faimă îndoielnică. Soldații lăsați la vatră au pus stăpânire pe pământurile de odinioară. Trăiesc pe spinarea Troiei, în trufie și desfrâu. Zcii, care au amestecat de zor tot terciul ăsta, s-au

⁶ Mireasa încearcă să nu fie dezamăgită când, mai apoi, apare în așternutul camerei de hotel „un minunat gândac occidental” (Stefanovski, 2010b: 127).

⁷ „ODISEU (*Vorbește singur.*): Tovarăși de suferință, prieteni, ascultați-mă! Suntem pierduți. Nu știm încotro e Răsăritul și încotro e Apusul, nu știm de unde se înalță luminosul soare și unde coboară el la culcare.” (Stefanovski, 2010b: 96). Personajul va reveni ca protagonist în piesa *Odiseu*.

⁸ Teatrul Ulysses, înființat în 2001 de Rade Šerbedžija și Borislav Vujčić în semn de omagiu față de James Joyce și funcționând în Fort Minor, fortăreață construită de austro-ungari pe Mali Brijun, la sfârșitul secolului XIX; Teatrul Gavella din Zagreb, numit după Branko Gavella (1885-1962), faimos om de teatru croat de origine vlahă; Teatrul Național Sârb din Novi Sad; Teatrul Național Sloven din Maribor; Atelje 212 din Belgrad; Festivalul de Teatru Sterija, numit după dramaturgul sârb Jovan Sterija Popović (1806-1856) și desfășurat din 1956 la Novi Sad; Teatrul Pilotului Cvetko (personaj din *Černodrinski se întoarce acasă* de Goran Stefanovski), trupă independentă din Skopje, întemeiată de regizorii Slobodan Unkovski, Aleksandar Popovski și Ivan Popovski.

dat deoparte și au lăsat lumea de izbeliște. Dintre toți învingătorii Troiei rămași în viață, numai unul nu a ajuns înapoi acasă. Pe el, zeii l-au osândit să rătăcească întruna și să fie veșnic măcinat de dor. Pe el, zeii l-au osândit la nostalgie. (12)

Figura mitică în jurul căreia se construiește cea de-a doua epopee homerică este tratată de Stefanovski în registru parodic și burlesc, devenind nucleul unei farse satirice. Elementele eroice, solemne, serioase par să se dizolve în derizoriu, în vorbe de duh usturătoare, în jocuri de cuvinte vulgare și în înjurături, în cântece și dansuri de mahala. Dar distanțarea ironică de mit, persiflarea cuvintelor și a atitudinilor pline de morgă, pierderea încrederii în binele instaurat prin forța armelor și în curățenia sufletească a conducătorilor nu anulează tensiunea dramatică. Aparent lejer și neproblematic, lipsit de repere morale solide, textul lui Stefanovski dezvoltă, pe nesimțite, o forță de captivare din ce în ce mai puternică, determinând spectatorul să cadă pe gânduri și, dincolo de fațada de bălci, să contemple dileme și tragedii umane perene: războiul înverșunat, monstruos, „motivată” de câte o foarte discutabilă „cauză dreaptă”; cumplita politică de genocid; haosul și distrugerea civilizației; violențele inimaginabile comise împotriva populației civile, violarea în masă, ca „represalii”, a femeilor dușmanilor; minciuna sistematică, menită „să înnobileze” rațiuni abjecte:

AEDUL: Oamenii rătăcesc prin lume căutându-și identitatea, brodând povești despre cine sunt și ce sunt. Folosesc tot felul de trucuri. Rătăcirile și le prezintă drept realizări. Scornesc hărți noi, care, chipurile, sunt o dovadă că ei nu s-au rătăcit, ci se află chiar acolo unde trebuie să fie. Găsesc îndreptățire pentru tot ce fac, născocesc scuze pentru greșeli, se străduiesc să dea un sens vieții lor, cu orice preț. Așa că pribegirea ajunge să fie înfățișată drept călătorie bine chibzuită, egoismul drept năzuință către idealuri înalte, jaful drept luptă pentru libertate, atacul drept apărare, genocidul drept pelerinaj sfânt. (35)

Urcați cu toții pe capul de statuie (care reprezintă corabia) și ținând aproape de ei bagaje modeste (valize și genți uzate, sacoșe de rafie, boccele) și instrumente muzicale populare (un acordeon, o chitară), oamenii din prima scenă sunt, cum nu se poate mai clar, niște marginali, niște amărăți care, refugiați de cine știe unde, plutesc acum în derivă pe valurile vieții, fiecare trăind o mică și nesemnificativă, probabil, „odisee”. Fiecare dintre ei trăiește o dramă a dezrădăcinării, fiecare dintre ei duce dorul unui loc pe care să-l numească *acasă*, fiecare dintre ei a ajuns să rătăcească fără țintă prin lume – printr-o lume stăpânită de rătăcire:

AEDUL: Îți cânt, o, muză, urmarea acestei istorii, cu noi și noi peripeții. Animalele rătăcesc, oamenii rătăcesc, popoare întregi rătăcesc, zeii rătăcesc, iar istoria rătăcește și ea. Cei ce rătăcesc ne stârnesc bănuieli. Refugiații la fel. De ce nu sunt acasă la ei? Ce i-a alungat, ce i-a aruncat în lume? Acasă e raiul, se zice; dacă-i așa, ce caută ei la răsărit de Eden? De ce s-au răzvrătit? Rătăcirea poate să fie fizică ori metafizică, voită ori silită, pasionantă ori năucitoare, poate să fie plăcere sau durere, joc sau chin sufletesc, poate să fie petrecere sau năpastă. Pe cei ce rătăcesc îi invidiem pentru libertatea lor, dar, pe de altă parte, îi compătimim pentru chiar această libertate. (29)

Nu doar oamenii de rând, figuranți ai istoriei, sunt mărunți și jalnici în piesa lui Goran Stefanovski, ci înșiși eroii homerici sunt invidioși, intriganți, bârfitori, lipsiți de onoare și de cinste. Menelau își laudă cinic soția pentru că „niciodată nu a făcut nazuri să se culce cu cine trebuie și cu cine nu” (19), iar Nestor are discursul imund al unui afacerist profitor de război:

NESTOR: Auzi, dacă ai nevoie de arme ai ajuns unde trebuie. Oferim afaceri avantajoase. Arcuri care se îndoie singure, săbii și cuțite de toate dimensiunile, sulite, scuturi, măciuci. Sau acest produs nou. Buzdugan T-10. T Troia. 10-zece ani

14 AIC

de război. Putem aranja și cu oastea. O închiriem cu ziua. Două cete îi aranjează pe pețitori într-o după amiază. Transportul, mâncarea și alte cheltuieli sunt incluse. Ascultă-mă pe mine. (*Își arată medaliile.*) Servicii aduse națiunii, medalia muncii, erou al poporului, general de armată, luptător pentru libertate. (*Din cer îi cade ceva în cap.*) Gâinaț de vultur! Țsta-i semn bun! Dragule, zeii te ocrotesc. (*Către Telemah*) Nici nu poți să respiri din pricina zeilor. Umflă taxele, își iau comisionul și nu ne mai rămâne nimic nouă, negustorilor cinstiți. (21-22)

Protagonistul și toate acțiunile sale suportă, de asemenea, tratamentul acid al demitizării, administrat chiar de către camarazii de odinioară ai lui Odiseu:

TELEMAH: Dar oare nu Odiseu a fâurit calul troian? Și nu asta a hotărât soarta războiului?

NESTOR: Iaca, asta e propagandă de război. De parcă ăia care n-au văzut Troia nici măcar în cărți cu poze le știu pe toate, iar noi, care ne-am lăsat tinerețea acolo, habar n-avem de nimic.

MENELAU: Calul troian a fost ideea mea. Odiseu n-a avut nicio legătură cu asta.

ELENA: Dar are cu siluirea troienelor. Iar pe tine te-a lăsat de izbeliște de cum te-ai născut. Tatăl tău a fost o cârțiță. Un informator. Omul nostru în cetatea Troiei. A pătruns ca un cerșetor în cetate și i-a păcălit pe toți. Numai eu l-am recunoscut. L-am uns cu ulei și mi-a povestit totul. A omorât o droaie de troieni și s-a întors la ahei cu toate informațiile. (21)

Mai târziu, când apar și zeii în peisaj, totul (îmbrăcăminte, accesorii etc.) rămâne la fel de banal și de lipsit de speranță. Arsenalul mitic este doar recuzită teatrală sărăcăcioasă, improvizată: săbiile sunt de lemn, coifurile și scuturile de mucava, iar tridentul lui Poseidon este o mătură-perie de plastic. Odiseu poartă izmene și un pulover tricatat din rămășițe de lână de culori diferite, are târlci de plastic și o șosetă găurită, iar pe cap și-a pus o batistă înnodată la colțuri. Zeus are o pălărie ponosită, umblă cu pantalonii suflecați până la genunchi, să i se vadă șosetele roșii (dintre care una este căzută). Zeii degradați, micșorați, banalizați, deloc temuți sau respectați, deveniți obiect de batjocură, sunt pe potriva muritorilor copleșiți de mizerie, de ratare și cu totul debusolați. Discursul final al lui Zeus, o însăilare găunoasă și penibilă de clișee verbale, este edificator în acest sens:

ZEUS: Doamnelor și domnilor, tovarășe și tovarăși, prieteni. Dragul meu popor – adică, dragi muritori. Stimați colegi zei. Iată, a venit și ceasul în care... Permiteți-mi să vă adresez câteva cuvinte cu ocazia... în legătură cu ... Sunt onorat și foarte încântat că mi s-a încredințat sarcina de a declara pacea. Ce este pacea? Deci pacea este... pacea nu e război. Pacea este tinerețe, haz, voie bună. Este o conlucrare pașnică între oameni și zei în toate domeniile de activitate, pentru a asigura o viață mai bună pentru generațiile viitoare. De aceea, trăiască pacea! Asta e tot ce-am avut de spus. Mai mult sau mai puțin. Vă mulțumesc. (*Aplauze. Zeus se adresează aedului.*) Hai, acum cântă despre asta, să se ducă vestea printre oameni. (66-67)

Pierderea reperelor este sugerată în piesă și prin comportamentul „împrăștiat” al personajelor, prin caracterul haotic al acțiunilor și vorbelor lor, ca și prin toate semnele vizuale, care trimit spre registre diferite sau chiar opuse. Cadrul natural unde are loc spectacolul este marcat de urme ale activității omenești, cum ar fi restul de statuie dărâmată, fragmentată, pe jumătate scufundată în pământ, trimițând la o glorie apusă. Obiectele cu care se înconjoară personajele aparțin deopotrivă, spațiului eroic (arme) și spațiului domestic (sacoșe, saci menajeri, găleți, mături), simbolizând pendularea personajelor între sublim și ridicol. Vestimentația este și ea amestecată, aparținând unor epoci și stiluri diferite. Trupa acompaniatoare (Foltin, din Macedonia) furnizează pe ritmuri con-

temporane comentarii echivalente cu cele ale corului antic. Formula *teatrului sărac* pentru care a optat regizorul este însă intenționat destabilizată prin aglomerarea sufocantă de mărunțișuri (concrete și abstracte). În mod programat, acestea ajung să tulbure simbolismul coerent și austeritatea pe care le presupune modelul grotowskian, ajung să sufoce orice pretenție de claritate și de consecvență.

Odiseu/lui Goran Stefanovski regizat de Aleksandar Popovski este strigătul de frustrare și de neputință al artistului care cade pradă împrejurărilor istoriei, care este îndepărtat de țelul său, care este purtat, de zei sau de hazard, fără milă, oriunde în lume, numai *acasă* la el nu este lăsat să revină. Odiseu (personajul, dar și autorul; omul contemporan, în general) nu poate înțelege de ce e astfel pedepsit, nu poate descifra motivul „mâniei zeilor” – zei decăzuți, meschini și plini de confuzie ei înșiși. Dar nu renunță să țină piept destinului vitreg și încă mai speră să ajungă la liman cândva, oricât de târziu și cu oricât de mari eforturi. Ca o *mantra*, el evocă obsesiv locul natal, într-o lumină idilică:

ODISEU: Itaca e casa mea! Acolo curg râuri de lapte și miere. Vița de vie rodește de trei ori pe an și porumbul de cinci ori. Din trei părți strălucește soarele, iar dintr-a patra luna. Acolo abia că sunt boli, bătrânețe și moarte. Stăpânește pacea și iubirea veșnică. Și toți cântă: „Fie toți oriunde-or vrea, numai noi să fim aici, acasă.” (25)

În cele din urmă, (și acest) Odiseu ajunge în Itaca. Dar rătăcirea lui nu a luat sfârșit, căci Itaca nu mai este *acasă*, a devenit un loc străin, în care călătorul nu mai regăsește ceea ce ține minte că a lăsat în urmă:

ODISEU: Patria mea, căsuța mea, n-am crezut că mai ajung să te văd, iar acum, uite, cu bucurie mă închin ție. (*Pauză. Se uită în jurul său.*) Parcă nu-i Itaca.
 ATENA: Nici tu nu pari a fi Odiseu.
 ODISEU: Unde e Itaca de-altădată?
 ATENA: S-a dus cu Odiseu cel de-altădată.
 ODISEU: Am crezut că... o să fie cum a fost.
 ATENA: Nici tu nu mai ești cum ai fost. (54)

Prins într-un ciclu repetitiv de erori și rătăcirii, de obsesii și prejudecăți, de speranțe false și dezamăgiri, de blesteme și nenorociri, eroul e nevoit să admită adevărul multă vreme presimțit, dar respins cu obstinație: este condamnat la rătăcire veșnică, iar *acasă*, principiul lui călăuzitor, este doar o iluzie, o proiecție a dorințelor sale, menită să îi compenseze frustrările. „Istețul Odiseu”, „mai iute decât umbra lui și decât soarta mai viclan”, care „i-a păcălit pe zei, a amăgit timpul și a tras moartea pe sfoară” (32), accede la adevărata *înțelepciune* doar când acceptă că, după atâta timp, după atâtea câte s-au întâmplat în viața lui și în lume, *acasă* nu mai există sub nicio formă reală, fizică: „S-ajung iar acasă/ N-am să pot nicicând,/ Să plec iar de-acasă/ N-am să pot nicicând” (68). Într-un spațiu mereu mișcător și derutant, el se salvează, totuși, de ispita abandonului. Se adăpostește la umbra nostalgiei, concentrându-se pe călătoria interioară, pe adevărul sentimentelor și al amintirilor personale: „Sufletul mă doare/ Unde mi-este casa./ știi ce e iubirea/ Unde mi-este casa” (69). Numai memoria, cultivată cu răbdare, îl poate ajuta să își regăsească Itaca – și numai în gând ori în inimă.

BIBLIOGRAFIE:

*** *Hotel Europa* – Présentation [2000]. In *Festival d'Avignon – Archives 2000*. Text accesat pe 4 martie 2016, la <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2000/hotel-europa>.

STEFANOVSKI, Goran (2008). *Hotel Europa* – scenariu pentru un eveniment teatral (I. Ieronim, Trad.). In A. DUMITRU (coord.), *Dramaturgie contemporană din Balcani* (pp. 145-182). București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”.

16 AIC

STEFANOVSKI, Goran (2009). Hotel Europa. In B. MARRANCA & M. SEMIL (eds.), *New Europe: Plays from the Continent* (pp. 103-140). New York: PAJ Publications.

STEFANOVSKI, Goran (2010a). Евроалиен. In *Собрани драми*, III (pp. 31-84). Skorje: Tabernakul.

STEFANOVSKI, Goran (2010b). Хотел Европа. In *Собрани драми*, III (pp. 85-130). Skorje: Tabernakul.

STEFANOVSKI, Goran (2015). Одисеј. In *Собрани драми*, IV (pp. 9-69). Skorje: Tabernakul.