Maria Vodă Căpușan – Critica de teatru care refuză cronica de spectacol

Miruna RUNCAN
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Janovics Center for Screen and Performing Arts Studies
Corresponding author emails: mirunaruncan2@gmail.com

Maria Vodă Căpușan – Theatre Criticism Without Theatre Reviewing

Abstract: Maria Vodă Căpușan was a Romanian scholar specializing in French contemporary literature who worked all her life at Babes-Bolyai University Cluj. Between 1980-1990 she held the office of Head of French Department of BBU Cluj, but also that of Secretary of the Communist Party at Universities' Center Cluj – an important political position, considering that the Center was the nucleus of ideological control for all the academic institutions of Cluj County. Furthermore, she was an original and peculiar theatre critic: she systematically refused to review theatre performances, offering instead a large horizon of research, articles and books dedicated to theatre theory, comparative studies, and the history of drama. Remarkably, nothing of this professional heritage is tainted by her political activities, even though the press archives reveal many of her occasional propagandistic/opportunistic contributions – in other words, she tried to keep her two social roles completely separate. This paper, a fragment of a larger collection of case studies dedicated to Romanian female theatre critics, tries to offer a fresh image of Maria Vodă Căpușan's writings in the complex political, intellectual, and theatrical context of the last decades of the Romanian socialist era.

Keywords: 20th century theatre, theatre theory, drama, theatre criticism, Maria Vodă Căpușan

Citation suggestion: Runcan, Miruna. "Maria Vodă Căpușan – Critica de teatru care refuză cronica de spectacol." *Transilvania*, no. 4 (2024): 66-79.
https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.08.

În peisajul bogat și destul de pestriț al criticii teatrale românești din a doua jumătate a secolului XX, Maria Vodă Căpușan ocupă un loc aparte, unic în felul său, bun prilej pentru o necesară revizitare. În primul rând pentru că, în pofida faptului că aproape întreaga sa operă – publicată în ziare, reviste culturale și, mai ales, culegeri și volume de autor – e dedicată teatrului, ea nu a dorit să scrie cronică de spectacol[1]. În al doilea rând, pentru că, deși în genere bine primite și constant recenzate în publicațiile culturale, cărțile sale par să nu-și fi aflat decât în cazuri rare ecoul critic cu adevărat competent și, cu atât mai puțin, publicul țintă adecvat: ceea ce naște, desigur, întrebări legitime atât în ce privește configurația particulară a eseurilor și cărților ca atare, cât și referitoare la orizontul de receptare al mediului literar și, mai ales, teatral, al ultimelor trei decenii din secolul trecut.

Fiică a unei actrițe și a unui magistrat, Maria Vodă s-a născut la Timișoara în 1940, însă și-a trăit, încă din prima copilărie, toată viața la Cluj. Absolvă filologia la Universitatea Babeș Bolyai în 1962, când se și căsătorește cu (pe atunci) asistentul universitar Cornel Căpușan. E oprită ca asistentă stagiară la Institutul Pedagogic, dar în 1965 se transferă la Catedra de romanistică a UBB (unde, de altfel, va fi și șefă de catedră între 1977 și 1989 și va continua să lucreze până la pensionarea din 2005). În 1969 își susține doctoratul cu tema *Évasion et révolte dans le théâtre français contemporain* [*Evadare și revoltă în teatrul francez contemporan*]. Se specializează și ține cursuri de literatură franceză modernă și contemporană, dar

1. Există, totuși, o excepție, cronica la *Hamlet* pus în scenă de Alexandru Tocilescu de la Teatrul Bulandra, vezi Maria Vodă Căpușan, „Metaforele scenei", *Tribuna*, nr. 10 (1986): 7.

interesul de cercetare îi va fi constant centrat pe dramaturgie – fie ea românească sau străină.

Își însoțește soțul în Statele Unite în 1967, unde acesta primise un lectorat de limbă și literatură română, iar aventura diplomatic-culturală se repetă un sfert de secol mai târziu, când Cornel Căpușan primește o invitație de același fel la Milano. Spre deosebire de colega sa Ileana Berlogea de la IATC-ul bucureștean, care scrie tot timpul despre locurile vizitate, aceste călătorii nu sunt reflectate nici la vremea lor, nici ulterior, prin reportaje, sinteze ori alte materiale de presă dedicate mișcării teatrale, sau măcar unor spectacole oarecari, din spațiile în care au poposit temporar soții Căpușan. În schimb ele, călătoriile și lectoratele, pot funcționa ca semnale pentru bunele relații dintre cei doi și autoritățile comuniste ale epocii: atât poziția de conducător de catedră cât, mai ales, cea de Secretar de Partid al Centrului Universitar Cluj-Napoca pe care o ocupă Maria Vodă Căpușan în ultimul deceniu dinaintea prăbușirii regimului sunt mărci ale încrederii reciproce și eficientei colaborări. De altminteri, rupând tăcerea politicoasă (dar populată de zvonuri șoptite pe la colțuri) despre autoritarismul ei în anii dinainte de 1990, profesorul Ion Vartic evoca într-un articol din *Apostrof*[2] momentul în care trupei de teatru a facultății, condusă de el, i-a fost cenzurată reprezentația cu *Englezește fără profesor* de Eugene Ionesco chiar de aceasta (altminteri, ironia sorții face ca Maria Vodă Căpușan să fie specialistă în teatrul absurdului, scriind despre el încă din 1967[3], iar ulterior organizând la Cluj două colocvii internaționale dedicate chiar lui Ionesco, în 1999 și 2003).

Dincolo de legendele inconfortabile (care nu i-au împiedicat pe cei doi soți universitari să predea, până la pensionare, la Catedra de teatru a Universității clujene – înființată de același profesor Ion Vartic – devenită ulterior Facultate de Teatru și Film), cercetarea de arhivă scoate la lumină destule texte de circumstanță ce atestă fără echivoc statutul de mică/medie nomenclatură academică al profesoarei – de la liric-patetice texte dedicate zilei de 8 Martie[4], la sinteze tematice ocazionate de Congresele PCR sau de cuvântările și tezele Președintelui[5], ori la omagii de zilele de naștere ale lui Nicolae și Elenei Ceaușescu[6].

În mod sistematic, deci putem bănui că strategic, nimic din acest statut de activist de partid nu transpare, însă, din eseurile de critică literară și teatrală, ori din volumele care-i poartă semnătura; și care dezvăluie, în schimb, o curiozitate metodică ieșită din comun, dar și câteva teme de interes recurente, legate mai ales de dramaturgia și teatrologia românească. În plus, o bogată și îndelungată carieră didactică, organizarea de simpozioane și colocvii dedicate literaturii franceze (de la Victor Hugo la Jean Cocteau ori Marguerite Yourcenar), semioticii și pragmaticii, ca și editarea de culegeri și reviste academice sau studențești i-au conservat, în pofida vremurilor tulburi, o imagine mai degrabă luminoasă, așa cum dovedește și numărul omagial 2/2020 al *Studia UBB Dramatica* dedicat memoriei sale[7].

Între literatură comparată, teorie literară și semiotică

Publicistica literară și teatrală semnată de Maria Vodă Căpușan între 1965 și 2017, anul în care s-a stins din viață, e dominată, neîndoielnic, de eseuri publicate în principal în *Steaua* ori *Tribuna*, dar și în

2. Ion Vartic, „De-ale teatrului la Echinox", *Apostrof*, nr. 9 (2018).

3. Maria Vodă Căpușan, „Semnificațiile tăcerii în teatrul francez al absurdului", *Studii de literatură universală* 10 (1967): 99-107.

4. „Şi totuşi sîntem deplin îndreptăţiţi a rosti despre primăvară. Nu despre cea a firii, despre primăvară ca anotimp al creaţiei, aşa cum este evul pe care îi trăim, de mari împliniri omeneşti, cînd energiile îşi găsesc prilej deplin de afirmare. E o primăvară ce poartă adînc cuprinsă în ea tainele de reînnoire perpetuă şi chemări ce vin din istoria pămîntului românesc cu tot ce promite ea pentru mîine, în roadele ce se vor culege. E primăvara fertilităţii actelor umane, pătrunsă de mari certitudini.[...] Dacă sărbătoarea femeii se află înscrisă în curgerea lunilor la acest început de anotimp, în primele zile de martie, e pentru că atît de firesc se îngemănează şi îşi răspund ipostazele de eternă reîntoarcere şi continuitate a vieţii, cea însemnată în timp, cea întrupată în fiinţa menită a da viaţă. E poate un paradox ca tocmai un glas feminin să-şi asume aceste rînduri, să-şi pună acum întrebări despre rostul şi tîlcul acestei zile. Nu lui i s-ar cuveni meditaţia şi cuvintele cele mai potrivite. Nu lui îi revin omagiu şi urare; le fac toţi cei ce cu gînd de primăvară se îndreaptă acum spre mame, surori; toţi cei ce ştiu ce este afecţiune adevărată, dăruire, capacitate de sacrificiu." Maria Vodă Căpușan, „Gând de primăvară", *Tribuna*, nr. 10 (1988).

5. Maria Vodă Căpușan, „În spiritul exigențelor Consfătuirii de la Mangalia", *Ateneu*, nr. 12 (1983).

6. „Ca un miez incandescent al acestei înalte trăiri patriotice și culturale se situează opera secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în vasta ei cuprindere, tezaur de gîndire și faptă intru binele omenirii. Știința este reprezentată prin valoroase lucrări ale tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, lucrări apreciate unanim în țară și peste hotare, rod al unei gîndiri științifice deplin creatoare." Maria Vodă Căpușan, „Strîns uniți sub tricolor", *Tribuna*, nr. 4 (1989).

7. https://dramatica.ro/index.php/j/issue/view/3

România literară, *Teatrul*, *Ateneu*, *Ramuri* ș.a.; chiar și în situațiile în care tema articolelor e reprezentată de cărți, majoritatea semnate de critici ori (mai rar) de prozatori români sau străini, formula de analiză e mai degrabă una eseistică decât una cronicărească. Un astfel de text (altminteri dedicat, în parte, unui *Fragmentarium* eminescian) încearcă să ne lămurească preferința sa pentru acest gen (în fond deloc marginal) de abordare critică:

> „Eseul se vrea anti-formulă, față de tratatul doct ori istoria cuminte așezată în durată; față de acele aproximări ale fenomenelor care, vrînd să le supună în tipare, să dea un sens stabil, se lasă ele însele cuprinse într-o alcătuire riguroasă a cuvîntului [...] Universului ideatic propus îndeobște de tratat ori istorie nu-i place pluralitatea sensului. Spiritul, astăzi, însă, asumînd vertiginoasa devenire a lumii în evul modern, nutrit de ampla mutație axiologică a mijlocului de veac, se lasă mai greu convins de certitudinile ce nu admit replică. Așteptarea cititorului, luînd în mînă o carte, fie şi de critică literară, nu mai rîvnește spre un răspuns deplin constituit, fără putință de tăgadă. Ea se lasă mai lesne atrasă de o gîndire şi scriitură ce nu-şi revendică știința fără greș, de un mod interogativ al cunoașterii, al îndoielii fecunde, care nu știe totul dar e pe cale de a afla".[8]

Altfel spus, autoarea refuză abordările istorice și chiar pe cele vădit teoretice, lucru destul de alăturea cu drumul pentru cineva care vine din, și deci reprezintă, mediul academic. La prima vedere, pare că argumentația ei ar semnala un anume soi de modestie, bazată pe dorința de a se a adresa unui public mai larg – dar și mai relativizant, totodată – decât cel de nișă, al istoriilor și tratatelor cu panaș. Totuși, la o lectură mai atentă se poate constata că, în realitate, modestia n-are nimic de-a face cu refuzul de a practica rigorile academice în definiția lor curentă, iar referința la Roland Barthes și la „poetica fragmentului", în contextul comentării unor notițe filozofice eminesciene, e menită, de fapt, să sublinieze – dar și să legitimeze – o opțiune atitudinală și stilistică de durată:

> „Dacă pe de o parte eseiștii, pe de alta partizanii spiritului academist și-au apărat fiecare cu atîta pasiune pozițiile — și confruntarea nu e stinsă de fapt nici astăzi — e fără îndoială fiindcă fiecare asumă nu doar opțiuni de scriitură. A fost și este vorba de două atitudini ale spiritului în acțiune implicând în ultimă instanță un mod diferit de raportare la real, un grad diferit de angajare în cunoaștere. Pentru criticul eseist a scrie înseamnă esențial a fi implicat, cu toate riscurile și răspunderile actului critic, pe măsura evului modern."[9]

Trimiterea la Barthes cel din „Littérature et discontinu"[10], nu e întâmplătoare, chiar dacă numele acestui star al semioticii franceze dintre 1960 și 1980 nu apare foarte frecvent în articolele și capitolele de cărți dedicate de Maria Vodă Căpușan criticii literare ori teatrale; până și această evitare e, cumva, simptomatică – explicabilă pe de-o parte prin faptul că semioticianul francez nu s-a aplecat mai deloc asupra teatrului dar, mai în adâncime, printr-un fel de teamă de a expune, de a face vizibil un model atitudinal, născut dintr-o „lectură îndrăgostită". În fapt, stilul barthesian, cu volute asociative surprinzătoare, care transcend cauzalitățile imediate și rup ordinea temporală, cu speculații analitice ce tind constant să teoretizeze dinspre lingvistică spre literatură și retur, pare s-o fi bântuit îndelung, hamletian am zice, pe profesoara clujeană, punându-și o amprentă – nu neapărat voluntară – asupra propriei scrieri. Această ipoteză de lucru s-ar susține, pe de-o parte, prin recursul la plonjeurile analitice pe text în plin proces de configurare teoretică, survenite aparent accidental, dar semnalând de fapt sclipiri concentrate de „jouissance" vădit barthesiene[11]; și, pe de altă parte, din urmărirea traseului însuși de cercetare al autoarei, unul cumva circular, în care tentația teoretizării e constant pusă sub semnul întrebării (inclusiv metodologic) și compensată de fascinația acestei perpetue alterități, care e, la rigoare, opera literară.

Faptul că universitara, spre deosebire de colegele sale din aceeași generație, cum e Ileana Berlogea ori Sorina Bălănescu, evită cu obstinație să practice cronica de spectacol are, probabil, explicații complexe, ce depășesc orice suspiciune de timiditate, câtă vreme în multe dintre eseurile sale (inclusiv în cele republicate în volume), e prezent și uneori chiar teoretizat interesul față de timpul și spațiul scenic, față de raportul dintre replică și pauză, față de limbajul nonverbal al actorului ori, foarte apăsat, față de receptarea spectatorială. Toate aceste elemente sunt, însă, circumscrise lecturii textului literar,

8. Maria Vodă Căpușan, „Critica la persoana întâia", *Steaua*, nr.8 (1986).
9. Ibid.
10. Apărut în *Critique*, 1962, textul e republicat în Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris: Editions Seuil, 1964).
11. Vezi, de exemplu, Maria Vodă Căpușan, „Pentru un teatru al actualității. Armand Gatti", *Steaua*, nr. 9 (1974).

iar exemplele nu fac (aproape) niciodată vreo trimitere la spectacole anume. Mai mult, referințele la teoria teatrală occidentală, ori la scrierile marilor regizori și scenografi din secolul trecut (Reinhardt, Vahtangov, Brook) sunt rare și mai degrabă superficiale, chiar în situațiile, nu puține, în care tema e legată direct de reprezentația de pe scenă. Pare că, pe de-o parte, scriitoarea își asumă fidelitatea neștirbită față de propria zonă de expertiză profesională. Însă, pe de altă parte, această fidelitate se înrădăcinează, paradoxal, nu atât în iluzia unei obiectivități „științifice", cât mai degrabă în același gen de satisfacție barthesiană – spectacolul imaginar dintre paginile cărții nu poate fi nicicum concurat de trecătoarele sale întrupări fizice, ba mai are și avantajul că nu va fi corupt, ca acelea, de efemeritatea inevitabilă a reprezentației:

> „Stau la masa mea de lucru și contemplu absența acestui spectacol. Oarecum stînjenită de tot ce s-a scris de la Lacan încoace despre Absență, cînd mie, condiția iubitorului de teatru îmi stîrnește doar o elementară tristețe. Poate de aceea n-am să fac niciodată cronică de spectacol, despre obiectul acesta estetic evanescent, pe care cum să-l judeci chiar cînd îl vezi, căci luciditatea domolește participarea, iar absența lui iremediabilă te paralizează. Reprezentația nu mai poate fi reluată — cuvîntul acesta înșeală — ea nu reia niciodată ceva ce a fost, nu se reia identic nici pe sine, fie și cu aceiași actori și spectatori în aceeași piesă."[12]

Debutând publicistic într-o perioadă de relativă deschidere culturală, primele studii ale Mariei Vodă Căpușan se centrează pe proza și dramaturgia franceze, iar abordarea – foarte atentă și judicioasă – e una mai degrabă clasic-comparatistă, trimițând la surse bogate și recente. Se apleacă asupra unor prozatori la mare modă, ca Malraux[13], Michel Butor[14], François Mauriac[15], dar mai ales asupra dramaturgiei, de la Jarry[16] la Jean Genet[17], Arthur Adamov, Ionesco[18] sau Michel de Guelderode[19]. Însă către începutul deceniului 1970-1980, viitoarea profesoară devine din ce în ce mai fascinată de teoria critică, în mod particular de semiotică și formulele de investigație ale structuralismului târziu și post-structuralismului, iar acest interes își va pune amprenta asupra propriilor sale scrieri: care încearcă, în fond, să combine, într-o formulă foarte personală, reflecția aplicată de tip comparatist, ori tematismul lui Paul Ricoeur, cu elemente metodologice (adesea disparate, ori punctate doar aluziv) ce trimit uneori la *New Criticism*-ul american, alteori la semiotică (în special la Umberto Eco ori Cesare Segre), mai târziu cu pragmatica (în definițiile sale primare, Austin-iene) și cu teorii ale receptării.

Contextual privind lucrurile, combinația, așa heterogenă cum pare la prima vedere, nu e nici întâmplătoare, nici necontrolată. Ea depune mărturie, cu asupra de măsură, asupra unei curiozități de cunoaștere febrile, tinzând să acopere un orizont cât mai larg, specifică unei bune părți a generației de literați și universitari șaptezeciști. O generație ce încerca – mai ales sub umbrela structuralismului lingvistic și urmașilor săi[20] – să depășească, pe tot felul de căi, modelul comparatist-impresionist născut din recuperarea și mitologizarea criticilor interbelici de tip Lovinescu-Călinescu-Vianu, personificat în epocă de (încă) tinerii Eugen Simion, Lucian Raicu, Nicolae Manolescu ș.a. În schimb, în mult mai conservatorul mediu al studiilor teatrale, acest puseu către structuralism, semiotică și/sau noua critică nu pare să fi lăsat vreo urmă palpabilă.

În fond, o parte vizibilă dintre referințele și sursele eseurilor sale corespunde șirului de traduceri apărute între 1965 și 1985 în seria de Studii a Editurii Univers sau la alte edituri – Wellek[21] și Warren[22],

12. Maria Vodă Căpușan, *Teatru și actualitate* (București: Editura Cartea Românească, 1984), 81.
13. Maria Vodă Căpușan, „Malraux Romancierul", *Steaua* nr. 8 (1965).
14. Maria Vodă Căpușan, „Un experiment literar. «Ilustrațiile» lui Michel Butor", *Steaua*, nr. 10 (1966).
15. Maria Vodă Căpușan, „Francois Mauriac poet al amintirii", *Steaua*, nr. 2 (1967).
16. Maria Vodă Căpușan, „Ubu azi", *Tribuna*, nr. 21 (1970).
17. Maria Vodă Căpușan, „Condiția umană în teatrul lui Jean Genet și Arthur Adamov, *Steaua*, nr. 11 (1967).
18. Maria Vodă Căpușan, „Ionescu și Urmuz", *Tribuna*, nr. 31 (1970).
19. Maria Vodă Căpușan, „Michel de Guelderode, contemporanul nostru", *Tribuna*, nr. 50 (1970).
20. Vezi, în acest sens, Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparata a structuralismului in Romania* (București: Editura Muzeului Literaturii Române) 2017.
21. René Wellek, *Istoria criticii literare moderne* (București: Univers, 1974).
22. René Wellek; Austin Warren, *Teoria literaturii* (București: Editura pentru literatură universală, 1967).

Northrop Frye[23], Ricoeur[24], Eco[25], Greimas[26], Genette[27] etc.; altele, aparținând aceluiași câmp, sunt în circulație în bibliotecile universitare sau pot fi achiziționate în călătorii, când nu sunt deja publicate fragmentar în atât de frecventata și de influenta culegere *Poetică și stilistică*, coordonată de Sorin Alexandrescu și Mihai Nasta[28]. În cazul Mariei Vodă Căpușan lucrurile par însă, cumva, complicate de apetența față de textul dramatic, câtă vreme nici mediul literar, nici cel universitar dedicat teatrului nu par să aibă vreo înclinare către asemenea aventuri epistemice; și nici nu se traduc lucrări esențiale, în pofida recenziilor entuziaste pe care le face ea însăși, din vreme în vreme, în presa vremii.

> „Ultimii ani au adus, chiar dacă nu cu referire directă la teatru, cercetări edificatoare privind sistemele de semne care se integrează spectacolului; definirea gestualității (A. Greimas) a imaginii fixe şi mobile (A. Moles), a operelor plastice (C. Maltese) ca limbaje, scoate în același timp la iveală deosebirile existente între ele şi limbajul verbal şi pun implicit în gardă față de transferul fără discernământ de categorii şi metode din domeniul lingvisticii, invitând la o adaptare a lor la specificul obiectului propus. Pe de altă parte, la nivelul textului dramatic s-au întreprins fructuoase investigații privind de pildă strategia personajelor (S. Marcus) ce se pretează în mai mare măsură formalizării. Reprezentația ca «polifonie informațională» (Roland Barthes) nu e simplă sumă a sistemelor acustice şi vizuale, ci manifestarea lor simultană creează o interacțiune complexă, cu ecouri, redundanțe, cu conotații de la un nivel la celălalt, într-un vast sincretism. O semiotică a teatrului va ambiționa să pătrundă tocmai acest mecanism complex, să statueze o «sintaxă dramatică» nu concepută doar pe orizontală, delimitînd sistemele componente şi stabilind funcționarea lor parțială, ci pe verticală, dînd seamă de integrarea lor în reprezentație”.[29]

Teama față de „transferul fără discernământ de categorii și metode din domeniul lingvisticii” (care revine de mai multe ori în eseurile sale, inclusiv în cele înglobate, ulterior, în volume) pare să fi funcționat mai degrabă ca o motivație suplimentară pentru cantonarea hotărâtă pe terenul literaturii dramatice, în defavoarea unei semiotici a spectacolului (cu toate că vom găsi, ulterior, și referiri la lucrări de acest fel, de la Anne Ubersfeld și Tadeus Kowzan la Eco însuși). În schimb, lucrările ei de tip academic care folosesc idei sau pur și simplu *coiné*-ul specific semioticii pure și dure sunt puține și, la rigoare, total irelevante azi[30]. Pe de altă parte, atât această suspiciune față de abordările fundamentate pe lingvistică (așa-zisa „the linguistic turn”), cât și un anume sentiment de singurătate într-un peisaj critic care refuză, în genere, să se lase sedus de rigori metodologice inconfortabile par a explica și apropierea sa de grupul (și el cumva insularizat în România „șaptezecistă”) coagulat în jurul matematicianului Solomon Marcus[31], citat mai sus, probabil cu referire la *Poetica matematică*[32]. Totuși, pentru universitara clujeană speranța într-o viitoare evoluție a semioticii teatrale rămâne, cum vom vedea, cel puțin până la începutul anilor 1990, o constantă:

> „Volumul *Semiologia del teatro* face primi pași în aceasta direcție; desigur, el nu oferă rezolvări definitive, fixînd fără drept de apel instrumentele critice, ci propune puncte de pornire, sugestii, posibile ipoteze de lucru, schițând chipul de mâine al unei semiotici a teatrului. Instaurarea unui plus de rigoare, a spiritului științific în abordarea reprezentației dramatice e o reacție binevenită împotriva aproximării impresioniste, supusa total subiectivității, ce se bucură încă de numeroși adepți, temîndu-se să nu distrugă magia inefabilă a scenei printr-o scrutare mai atentă.”[33]

De altfel, profesoara va reveni frecvent, în ultimul deceniu ceaușist, asupra unora dintre scrierile esențiale

23. Northrop Frye, *Anatomia criticii* (București: Editura Univers, 1972).
24. Paul Ricoeur, *Metafora vie* (București: Univers, 1984).
25. Umberto Eco. *Opera deschisă* (București: Univers, 1969).
26. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*. (București: Univers, 1976).
27. Gerard Genette. *Figuri* (București: Editura Univers, 1978).
28. Mihai Nasta, Sorin Alexandrescu. *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (București: Univers, 1972).
29. Maria Vodă Căpușan, „În căutarea semnului teatral”, *Steaua*, nr 11 (1976).
30. Vezi Maria Vodă Căpușan, „Le spectateur expicite”, *Studia Universitatis Babes-Bolyai – Phylologia*, (1981) și „Du chronotope théâtral”, în *Lecture et interprétation*, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj, volum șapirografiat, 1989.
31. Vezi Maria Vodă Căpușan, „Theatre and Reflexivity”, *Poetics* 13, nr. 1-2 (1978): p. 101-109. Coord. Solomon Marcus.
32. Solomon Marcus, *Poetica matematică* (București, Editura Academiei R.S.R., 1970).
33. Maria Vodă Căpușan, „În căutarea semnului teatral”, *Steaua*, nr. 11 (1976).

ce aparțin semioticii și trimit, într-o măsură mai mare și la probleme ale teatrului sau teatralității: va face o recenzie amănunțită *Tratatului de semiotică generală* al lui Eco[34], îi va dedica unei cărți nou apărute a lui Cesare Segre, *Teatru și roman*, un eseu extins[35], suculent, cu bogate referințe bibliografice; iar într-un grupaj propus în 1986 de revista *Tribuna* și intitulat „Semiotica și poetica azi", în care semnează alături de Mircea Borcilă, Carmen Vlad și Elena Dragoș, va vești din nou tendințele de a interpreta teatrul din punct de vedere restrictiv-naratologic, de această dată în beneficiul unei viziuni mai largi, ce combină teoria dramaturgiei cotidianului a lui Goffman cu pragmatica lui Searle (ambii netraduși, la acel moment, în românește). Să recunoaștem, deci, că orizontul cărturăresc cu referință la teatru al Mariei Vodă Căpușan era, pentru ultimele decenii ale comunismului românesc, cu totul și cu totul neobișnuit pentru mediul academic (teatral) de la noi.

Cărțile și ecoul lor

Cu excepția ultimelor două volume publicate după 1990, dedicate lui Mircea Eliade[36] și teatrului lui Marin Sorescu[37] (și care extind, de fapt, texte mai vechi apărute în presă ori capitole din volume anterioare), toate cărțile semnate de Maria Vodă Căpușan sunt construite ca succesiuni de eseuri reunite de jur împrejurul unei teme centrale. *Teatru și mit*[38] urmărește, de exemplu, propensiunea către reinterpretarea miturilor (în special a celor grecești) în opera dramatică a unor autori din interbelic și primul deceniu de după război, în primul rând francezi (Anouilh, Cocteau, Giraudoux, Sartre); dar și trei americani, celebrii O'Neill și Thornton Wilder, căruia i se adaugă azi uitatul Jack Richardson (descoperit, probabil, în vremea lectoratului din America al profesorului Cornel Căpușan). Tema ca atare e una foarte frecventată în epocă, atât la noi cât și în alte spații culturale (abordată în treacăt și în alte lucrări românești dedicate teatrului modern și contemporan, cum ar fi *Teatrul furiei și al violenței*[39] ori mai celebra *Farsa tragică*[40]). I se adaugă, într-o secțiune intitulată „Marginalia", două eseuri de extracție tematistă, „Timp și anacronism"[41] și „Despre restructurarea timpului dramatic", ambele glosând pe marginea temei timpului în dramaturgia modernă (de la Maeterlinck la Tennessee Williams). Volumul e primit respectuos, în special în presa culturală locală.

> „Şi trebuie să spunem că lectura volumului de debut al Măriei Vodă Căpușan lasă impresii din cele mai favorabile şi pune în lumină cîteva calități care merită a fi subliniate. Autoarea este o bună cunoscătoare a teatrului modern — o specialistă în materie, am spune — care s-a ocupat şi cu alte ocazii de unele dintre cele mai insolite manifestări ale acestui teatru. [...] Meritul autoarei constă aici, credem, în capacitatea ei critică de a delimita în conture nete universul specific al fiecărui dramaturg în parte, atît în direcția tehnicii lui dramatice, a mijloacelor de expresie folosite, cît şi în privința filosofiei sale mai mult sau mai puțin manifeste."[42]

Dramatis personae, apărută în 1980, e tot o culegere de eseuri, de această dată mult mai ambițioasă, ținta ei fiind aceea de a descoperi și de a pune în lumină *teatralitatea* operelor literare, fie ele aparținând sau nu genului dramatic. În acest scop, volumul debutează cu trei eseuri teoretizante: cel dintâi, care dă și titlul cărții, este centrat pe personajul văzut ca semn; e urmat de un excurs (destul de stufos) dedicat *teatrului în teatru*, abordat simultan ba ca figură stilistică, ba ca subtematică în diverse tipuri de opere literare; și, în fine, de un excurs intitulat „Dincolo de cuvânt", și mai amețitor, în zona coagulării semnificației – în teatru și în afara teatrului – pe căi nonverbale (fie prin imaginea picturală, prin interludiu liric sau prin intermediul muzicii sugestive).

Modelul barthesian e totuși destul de lesne identificabil încă din primele pagini ale cărții, în care autoarea „pictează" poetizant o grădină japoneză, amintește manualul *Cartea Grădinilor* de Tachibana

34. Maria Vodă Căpușan, „În lumea semnelor", *Steaua*, nr. 2 (1983).
35. Maria Vodă Căpușan, „Convergențe Critice", *Steaua*, nr. 11 (1985).
36. Maria Vodă Căpușan, *Mircea Eliade. Spectacolul magic* (București: Editura Litera, 1991). Vezi de exemplu Maria Vodă Căpușan, „Drumul spre Eleusis", *Steaua*, nr. 10 (1986): 6.
37. Maria Vodă Căpușan, *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc* (Craiova: Editura Scrisul românesc, 1993). Vezi și Maria Vodă Căpușan. „Shakespeare și ceilalți", *Steaua*, nr. 2 (1989): 49-50.
38. Maria Vodă Căpușan. *Teatru și mit* (Cluj: Editura Dacia, 1976).
39. Andrei Băleanu. *Teatrul furiei și al violenței* (București: Editura pentru literatură universală, 1967).
40. Romul Munteanu. *Farsa tragică* (București: Editura Univers, 1970).
41. Maria Vodă Căpușan, „Timp și anacronism", *Steaua*, nr. 6 (1969): 120-127.
42. Victor Felea, „Maria Vodă Căpușan. Teatru și mit", *Tribuna*, nr. 45 (1976): 2.

Toshitsuna și ne propune această imagine ca expresie sintetic-metonimică pentru sala de teatru – trimitere discretă dar recognoscibilă la *Imperiul semnelor* publicat de Barthes în 1966. Barthes transpare și prin recursul frecvent la o analiză a „texturii" discursului autorilor analizați; dar și printr-o anume libertate asociativă a stilisticii proprii a autoarei, ce pare mânată de o viteză aproape halucinogenă, *flower power*, uneori disconfortantă în raport cu saturarea de informație: lectura devine astfel destul de dificil de urmărit în nodurile sale esențiale de semnificație. În plus, s-o recunoaștem, aceste noduri se proptesc uneori în platitudini rostite cu aplomb: „în această voință de semnificare se întâlnesc autorul, actorul şi publicul său; pe scenă, oameni şi lucruri se depășesc pe sine spre semn, închipuind, prin chiar ființa lor, ceea ce nu sînt, în eternul şi efemerul miracol al reprezentației dramatice"[43]; sau... „Teatrul modern merge consecvent pe linia exploatării la maximum a unor resurse considerate pînă nu de mult ca secundare, subordonate cuvîntului. Componentele nonverbale ale spectacolului ajung să însemne tot atât cît textul sau chiar, afirmîndu-se într-o direcție divergentă față de el, există momente cînd îl exilează în planul al doilea."[44]

Cartea este construită, după această secțiune cu țintă teoretică, în trei secțiuni: cea dintâi grupează eseuri așezate sub umbrela „Theatrum Mundi" (între care cele mai bogate analize sunt dedicate lui Dimitrie Cantemir și lui Peter Weiss); a doua, „Parada măștilor", oferă mai întâi un studiu despre mască, pentru a reuni ulterior eseuri despre Jarry, Caragiale (punct de start pentru cărțile următoare) și despre „Teatru și Joc", în care autoarea, plecând de la Huizinga[45], se dezlănțuie, ca o tornadă, în căutarea figurii jocului în dramaturgia universală și românească, de la Shakespeare și Molière la Camil Petrescu și Radu Stanca.

Volumul are parte, de această dată, de o primire mai consistentă decât anteriorul, cronicile răspândindu-se acum pe o geografie mai largă. Unele par însă mai degrabă gesturi de curtoazie cu înfloriturі[46], altele sunt cu adevărat analitice; însă ceea ce au în comun e dificultatea de a separa convingător (și critic) instrumentarul semiologic de cel clasic-comparatist, chiar și în cazurile în care evaluarea e entuziastă:

> „*Dramatis personae* strînge potențele analitice în cadrele a două idei capitale — cea de *theatrum mundi* şi cea a în-semnătății măștii (*Parada măștilor*). Cea dintîi, detectabilă cu accepții plurivalente, de la Aristofan, Shakespeare şi Calderon, la Goethe, Pirandello, Sartre şi Beckett, de la Marivaux şi Cehov, la Brecht şi Peter Weiss şi, la noi, de la Camil Petrescu, M. Sebastian, Ion Sava, Radu Stanca şi Ciprian, la Horia Lovinescu, — își vădește modernitatea în forma de «teatru în teatru», prin specificul dimensiunii autoscopice a finalității sale, în punerea în centrul scenei a însuși actului creator dramatic, un «narcisism» inevitabil, după atîtea crize ale genului, ipostază necesar autoimpusă şi în roman sau lirică. Aplicațiile asupra operei lui Calderon, asupra *Istoriei Ieroglifice* a lui Cantemir, a omului-actor la Sartre şi mai ales a lumii lui Peter Weiss, ca şi interpretarea teoriilor «sociometrice» ale lui J. C. Moreno sau analiza unui text precum *Cabala bigoților* de Bulgakov, — sînt mult prea bogate în ramificații şi detalii revelatoare, pentru a fi rezumate aici".[47]

La doar doi ani distanță, Maria Vodă Căpușan revine cu, probabil, cea mai bogat comentată critic dintre cărțile sale, intitulată cu falsă modestie *Despre Caragiale*[48]: nu e tocmai o surpriză, chiar dacă subiectul iese din zona dramaturgiei universale moderne și contemporane, fiindcă de-a lungul anilor universitara clujeană publicase deja în presa culturală mai multe eseuri încorporate ulterior în acest volum, în forme revizuite și extinse; iar *Dramatis Personae* conținea deja un subcapitol, „Magnum Mophotologicum", în care scriitoarea urmărea traiectul mitic al conceptului de *moft* caragialian și-i descojea cu curaj diversele niveluri de semnificație, atât în proza scurtă cât și în teatru. La mit se va întoarce și acum, preluând și dezvoltând creator, în universul literar, sugestiile referitoare la miturile vieții cotidiene oferite de Barthes în *Mythologies*.

---

43. Maria Vodă Căpușan. *Dramatis Personae* (Cluj: Editura Dacia, 1980), 19.
44. Ibid., 65.
45. Johan Huizinga, *Homo ludens* (București: Editura Univers, 1976).
46. „Mirabila frontieră dintre text şi textura reprezentației, care a făcut să curgă atîta cerneală (din păcate încă mai posedă zone de neclaritate chiar pentru exegeți cu pretenții), stă de astă dată în bătaia inteligenței autoarei de la Cluj-Napoca, asemenea unei lame de oțel transparent, fragil, ale cărei vibrații nu-i este dat oricui să le domine. Cartea își deschide cu generozitate investigația pornind de la cei doi termeni indicați, persona şi personaj, pentru a studia ființarea lor în ipostaze evoluate, într-o „dinamică a nivelelor concentrice în alunecarea de la «teatrul în teatru» spre un «theatrum mundi»". Ion Lazăr, „Maria Vodă Căpușan. Dramatis personae", *România literară*, nr. 32 (1980): 16.
47. Dan C. Mihăilescu, „Semne și structuri dramatice" *Tribuna*, nr. 2 (1980): 2.
48. Maria Vodă Căpușan*, Despre Caragiale* (Cluj: Editura Dacia, 1982).

În sine, gestul scriitoarei de a reciti și reordona critic universul caragialian, în speranța declarată de a oferi punți credibile între dimensiunea ironico-satirică și cea tragică a operei marelui clasic, e unul de bravură, într-un peisaj cultural supraîncărcat de exegeze, (aproape) toate semnate de critici literari bărbați. În plus, ideea centrală, cea de interpretare a operei caragialiene ca generatoare de mituri, pe temeiuri fundamental comparatiste, cu largi volute țintind universalizarea (de la Sofocle la Shakespeare ori Goethe), conținea neîndoielnic ceva provocator. La recitire, cartea mustește de idei profunde și bine argumentate, care și azi ar putea fi fructificate și duse mai departe: cum e cea din secțiunea „Textul impur", în care e pusă în lumină folosirea de către dramaturg a tehnicii colajului, predominant din publicațiile vremii; sau subcapitolul fascinant intitulat „Tirania textului", în care e demantelată cu grijă utilizarea citatelor și subtilelor intertextualități, care ajung să se imprime și să determine însăși identitatea (nevrotică a) personajelor – procedee foarte la modă la momentul apariției analizelor Mariei Vodă Căpușan, dar încă nefructificate în critica românească.

Între cele câteva cronici de substanță, apărute unele imediat[49], altele la distanță de câțiva ani[50], merită însă să ne oprim cu mai multă atenția la eseul amplu dedicat volumului de viitorul academician Eugen Simion, fiindcă el radiografiază – involuntar, desigur – tipul de reacție pe care îl producea, la începutul deceniului nouă, amalgamul metodologic atât de insolit cu care opera autoarea, în special din partea celor aflați, deja, în vârful ierarhiei criticii literare. În debutul articolului, criticul (altminteri singurul, în epocă, ce recunoaște umbra prelungă a lui Barthes) adoptă un ton ironic-persiflant, profitând de o scurtă alunecare (e adevărat, inadecvată stilistic, dar e mai degrabă un accident) a Mariei Vodă Căpușan pe panta reflecțiilor mărturisitoare:

> „Cine se mulțumește să spună *actant* în loc de personaj nu schimbă prea mult în datele analizei. Autoarea studiului *Despre Caragiale* gândește altfel textul literar și se apropie de el cu alte mijloace decît acelea ale criticului tradițional. Ruptura (era să scriu: *alotopia*!) nu este, totuși, așa de mare încît să nu observăm că în descrierea, de pildă, a tipologiei, autoarea folosește procedeele critice obișnuite. Primele două capitole (*Moftologii*, *Textul Impur*) care sînt cele mai interesante, fiind și cele mai bine scrise, încep cu cîte o confesiune de tip... impresionist («încerc un simțămînt de sfială cînd îmi petrec degetele printre dreptunghiurile albe de carton...» și «în fața mea, pe masă, o pagină de Caragiale. Și deodată privirea trece dincolo de aura liniștitoare a marelui clasic.» Un critic care vorbește despre «fertila disponibilitate a spiritului» în fața pachetelor de fișe și nu ezită să-și recunoască «sfiala» față de textul pe care trebuie să-l decodeze, iată o atitudine neobișnuită în *noua critică*!"[51]

Această deschidere menită „să rușineze" exegeta, a cărei tehnică analitică se caracterizează, altminteri, prin recursul la o combinatorie de comparatism, tematism și semiotică (lejeră), pentru că își mărturisește spontan „sfiala" atinge, în subsidiar, două ținte dintr-o lovitură: cea de a-i reproșa exhibarea *feminină* „de sentimente", și cea de a mătura, în fond, cu pretenția de a opune impresionismului atotstăpânitor viziuni și metode diversificate, pe care criticul le tratează ca fiind o simplă „terminologie *rebarbativă* și inoperantă". Prins însă de procesul descriptiv, Eugen Simion nu se poate împiedica, totuși, să nu se lase sedus de propuneri analitice suficient de originale/surprinzătoare ca să merite măcar un simplu rezumat:

> „Demonstrația ei este serioasă, cu multe puncte de vedere noi. Semnalez cîteva: ideea, de pildă, că orașul lui I. L. Caragiale este confuz și haotic, că totul pare alcătuit «în pripă» și «de strînsură», că geografia lui Mitică stă sub semnul *oblicului* și, în genere, că spațiul moftologic indică o veritabilă repulsie față de simetrie, rectiliniu, echilibru; sînt strîmbe, apoi, nu numai străzile și casele, dar și vorbele, mai ales vorbele ce vin amețitor de repede și cu vid absolut în ele. Foarte fină este și observația că, în lumea moftologică, politicul se convertește în culinar, altfel zis: toate marile pasiuni, lupte ideologice se termină cu o masă bună («împăcare sub zodia gastronomică»... scrie autoarea)."[52]

Sunt evidențiate și generoasele și bogatele argumentații din „Textul impur", nu e ignorată, în cele din urmă, nici analiza multietajată din „Tirania textului", pe care criticul o găsește convingătoare și incitantă, chiar dacă obiectează că se insistă excesiv pe nonverbal, de exemplu pe „sughițul" lui Pristanda dintr-o

49. De exemplu Mircea Ghițulescu, „Maria Vodă Căpușan. Despre Caragiale", *Teatrul*, nr. 11-12 (1985): 162-63.
50. Vezi Marian Popescu, „Drumuri spre Caragiale", *România literară* nr. 38 (1987): 16.
51. Eugen Simion, „Moftologii", *România literară*, nr. 15 (1983): 4.
52. Simion, „Moftologii".

didascalie. Cu toate astea, cale de mai bine de o pagină de cronică, Simion revine constant, asemeni unui leitmotiv, la ideea sa centrală, aceea că schimbarea de metodă nu aduce revelații:

> „Cînd citim astfel de cărți, *venite după altele, scrise de oameni învățați și talentați* [s.n. M.R.], întrebarea pe care ne-o punem este în ce măsura schimbă ceva în modul nostru de a citi și înțelege o mare opera amenințată de prejudecățile criticii. Nu pot spune că *Despre Caragiale* modifică fundamental concluziile criticii literare de pînă acum. Am impresia că Maria Vodă Căpușan nici nu și-a propus acest lucru. Ea citește din alt unghi și cu altă pregătire teoretică o literatura peste care au trecut multe priviri atente și încearcă să explice coerența interioară a textului și felul în care el funcționează. E o lectură, trebuie să spun, plauzibilă și cu observații ce se țin minte. *Autoarea are inteligența să-și prezinte cu modestie punctele de vedere* [s.n. M.R.] într-un text critic care nu abuzează de prea multe concepte."[53]

Cum vedem, o întreagă jerbă de artificii sclipitoare, semnalând o aproape disprețuitoare privire de sus, vine să o pună la locul ei pe universitara clujeană: adică la coada unui lung șir de „oameni învățați și talentați" care au precedat-o analizându-l pe Caragiale cu „priviri atente". Așa încât, de vreme ce metoda nu schimbă „fundamental" concluziile evaluatoare anterioare, cronicarul îi poate lăuda „inteligența" (feminină, cum altfel) de a-și prezenta „cu modestie" (feminină, la rândul ei) câteva „puncte de vedere", care mai au de crescut până să poată fi ridicate la rangul de idei critice. (Utilizarea diagnosticului „modestiei" în relație cu această lucrare și cu autoarea ei ni se pare, în sine, de un haz caragialian). Nu doar eminențele criticii din epocă se arată sceptice cu privire la schimbările de perspectivă propuse de Maria Vodă Căpușan ci, oarecum paradoxal, și unii critici tineri. La finalul unui articol altminteri elogios, Marian Popescu simte nevoia să adauge, totuși, un bemol relativizant și cumva neașteptat în raport cu corpul propriu-zis al articolului: „Este o încercare de a supune opera regimului critic modern, de formație scientistă. Riscul major al unei astfel de întreprinderi stă în faptul că în timp ce se încearcă apropierea cît mai strânsă de Operă, se poate mări distanța față de Autor, care rămîne undeva, eminență a scriiturii, un senior fără domeniu".[54]

De altfel, acest reflex de protecție grijulie asupra conservării „eminenței" auctoriale, una în fond anti-structuralistă și, la rigoare, anti barthesiană, câtă vreme ea face în mod oblic referire la „La Mort de l'Auteur", eseul lui Barthes din 1967, e destul e răspândită în anii 80, ca reacție de undă după apariția culegerii de eseuri a lui Eugen Simion *Întoarcerea autorului*[55]. E, de aceea, util să precizăm că săgețile sofistice de acest fel se petreceau *în* și *pentru* mediul restrâns al literaților inițiați, cu acces la puținele biblioteci dotate cât de cât cuviincios: fiindcă, până în 1990, în România nu s-au tradus din opera lui Barthes decât aproape irelevanta *Despre Racine* în 1969[56] și o culegere de eseuri (abia) în 1987[57].

În 1985 apare la Cartea românească o altă culegere al cărei titlu pare ales special ca să păcălească cenzura: *Teatru și actualitate*. Pentru că nu, nu este, așa cum probabil au crezut cerberii cenzurii, un volum despre „teatrul de actualitate", atât de sufocant promovat de propaganda ceaușistă; ci e, de fapt, unul dedicat, în cea mai mare măsură, receptării. Cum bine punctează Marian Papahagi într-o cronică eseu, „«Actualitatea» din titlu (concept preluat, pare-se, în accepția conferită lui de Raymond Bradley și Norman Swartz[58], citați de autoare în capitolul intitulat *Cuvîntul adevăr*), închide în sine însăși ideea de «prezent» și de «prezență» a spectacolului teatral."[59] Cartea anunță, cu discreție, o relativă distanțare a autoarei față de conceptele și formulările de tip structuralist și semiotic de sorginte franceză, cu care operase până atunci, în tentativa de a se apropia de o abordare „pragmatică". Numai că, și de data aceasta, profesoara pare să combine de fapt două câmpuri de cercetare cumva disjuncte, pe care le topește tot într-un aluat comparatist: teoria receptării și pragmatica propriu-zisă, în sensul performării actelor de limbaj. Paradoxal, deși armamentul metodologic e mai degrabă subțire și confuz (la el se trimite prin note și scurte referințe, fără să fie explicat propriu-zis, ceea ce creează senzația că autoarea

53. Simion, „Moftologii", 5.
54. Marian Popescu, „Drumuri...".
55. Eugen Simion. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă* (București: Cartea românească, 1981).
56. Roland Barthes, *Despre Racine* (București: Editura pentru literatură universală, 1969).
57. Roland Barthes, *Romanul scriiturii-antologie* (București: Editura Univers, 1987).
58. Raymond Bradley și Norman Schwarz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. (Indianapolis: Hackett, 1979).
59. Marian Papahagi, „Maria Vodă Căpușan – Teatru și actualitate", *Tribuna*, nr. 15 (1985): 4.

se adresează unui grup restrâns de specialiști), pare că încercarea s-a bucurat de un succes de critică:

> „Maniera eseistică de analiză a problemelor cu care se confruntă teatrul contemporan permite autoarei să trateze cu dezinvoltură categorii și noțiuni specifice, cu referiri asupra unor aspecte concrete ale «ființării» lor în spectacolul teatral. Astfel, *acțiunea*, *limbajul*, *spațiul* și *timpul de joc* etc., sînt privite în interdependența lor cu elementele artei regizorale, cu munca tenace a actorului pentru a exprima sentimente și stări de spirit ale individului, confruntat cu propriile-i neliniști sau cu cele ale colectivității în care trăiește. [...] De reținut, de asemenea, faptul că «poetica spectatorului» reprezintă, în concepția autoarei, o cerință imperioasă a artei teatrale. Din aceasta perspectivă sînt evidențiate locul și rolul spectatorului în lumea teatrului. Ca destinatar al mesajului artistic, spectatorul «îi confirma autorului adevărul cuvintelor înscrise în ființe și lucruri», colaborând la operă, «dinlăuntrul universului teatral»".[60]

Apar și alte cronici elogioase, între care cea a Nataliei Stancu (titulara de rubrică a *Scânteii*) din *Contemporanul*[61]; cea semnată de Marian Papahagi pare, însă, singura care descifrează în mod pertinent axul de construcție al cărții, care e, și de această dată, cel al spectacolului imaginar, înscris în structura însăși a textului dramatic, cum vedem o idee recurentă încă de la primele cărți, reluată de fiecare dată în formule și cu perspective metodologice din ce în ce mai sofisticate:

> „Reabilitarea textului dramatic ca obiect al unui studiu specific teatrologic, condus cu mijloacele oferite de metodologii recente de cercetare, este una din constantele preocupări ale autoarei. Ea formulează, de fapt, o teorie a «efectului de lectură dramatic», ce dă seamă concomitent de «vocea autorului» și de construcția imaginară întreprinsă de cititor în chiar procesul lecturii. «Există teatralitate în textul însuși», spune autoarea, întemeindu-și, pertinent și plastic, afirmația în considerațiile lui Alfred de Musset asupra transformării «fotoliului de lectură» în «loc al spectatorului». [...] Prin *Teatru și actualitate*, Maria Vodă Căpușan demonstrează din nou că este, între cercetătorii de azi ai fenomenului dramatic, cea mai indicată pentru a construi, din perspectivă semiotică, o teorie complex articulată a teatrului, înțeles în dubla sa realitate".[62]

Ceea ce, din păcate, nu s-a întâmplat, profesoara rămânând până la capăt consecventă cu sine în disprețul față de teorii unitare, coagulate în „tratate și istorii". Căci următoarele sale cărți, *Pragmatica teatrului*[63] și *Camil Petrescu. Realia*[64], apărute la mică distanță una de alta și legate între ele în mod fățiș, sunt tot culegeri de eseuri, iar autorul *Patului lui Procust* le traversează cu hotărâre pe amândouă. Din cine știe ce pricini, receptarea lor critică e mai subțire decât în cazul celor care le-au precedat, iar asta pare acum mai degrabă o nedreptate: la trei decenii distanță, ele se dovedesc a fi nu doar cele mai închegate tematic și metodologic, ci și cele mai limpezi, mai bine scrise. Doar că și titlul celei dintâi, *Pragmatica teatrului*, e unul amăgitor. În cronica sa, Ileana Berlogea precizează, cu prudentă eleganță, cum stau de fapt lucrurile: „Conceptul de «pragmatică» este utilizat în sens filosofic, larg atotcuprinzător, în stare chiar de conflictualitate cu cel îngust, imediat, utilitarist, «vizînd — după cum spune autoarea cărții — relația semnelor cu cei ce se slujesc de ele, cu condițiile comunicării, efectul acțiunii participanților unii asupra altora» (pag. 11)".[65]

Încă din introducere, Maria Vodă Căpușan își asumă polemic (din nou) distanțarea față de tentativele de analizare a teatrului din perspectivele tributare structuralismului lingvistic, ce aveau, spune ea, tendința „agresivă" să reducă teatrul la text și la țesătura sa narativă; dar nu ni se precizează cui se datorează aceste puncte de vedere abuzive, iar pe parcursul volumului referințele la semioticieni cu interes față de teatru – Eco, Anne Ubersfeld, Tadeus Kowzan, niciunul dintre ei textocentrist – sunt puține și pozitive, servind propriilor demonstrații. În schimb, ni se propune, protocronistic de-a dreptul, figura lui Camil Petrescu ca înaintemergător pentru ceva ce va fi devenit, în zilele noastre, o „pragmatică" a teatrului. Argumentația profesoarei pleacă de la *Modalitatea estetică a teatrului*, care anunță pe alocuri necesitatea unei construcții complementare, ce ar fi trebuit să plece dinspre spectator spre scenă, și să înglobeze plenar toate formele de spectacol, inclusiv pe cel sportiv. E vorba, desigur, despre *Modalitatea artistică a teatrului*, neterminată, din care Florica Ichim, îngrijitoarea amplului

60. Mircea Cristea, „Actualitatea ca reper", *România literară*, nr. 30 (1985): 16.
61. Natalia Stancu, „Fenomenul dramatic ca obiect estetic", *Contemporanul*, nr. 44 (1985): 11.
62. Marian Papahagi, „Maria Vodă Căpușan - Teatru și actualitate".
63. Maria Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului* (București: Editura Eminescu, 1987).
64. Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia* (București: Editura Cartea românească, 1988).
65. Ileana Berlogea, „Pragmatica artei teatrale", *Contemporanul*, nr. 9 (1989): 8.

volum *Comentarii și delimitări în teatru*[66], a publicat ample fragmente, la care, însă, surprinzător, Vodă Căpușan nu face referire. În schimb, ea susține că, bazându-se pe conceptul husserlian de „structură", Camil Petrescu și-ar fi propus să construiască o teorie teatrală bazată pe raporturile dintre elementele constitutive ale comunicării și ar fi depășit astfel, „avant la lettre", structuralismul însuși, într-o viziune integratoare și transdisciplinară. Dar...

> „Proiectul petrescian de cercetare a teatrului deschide spre o perspectivă pe care azi am numi-o pragmatică. [...] *Demersul prezent se vrea deci o parafrază la Camil Petrescu* [s.n. M.R.], infidelă doar în sensul recunoscut astăzi ca inevitabil, fiindcă stârnește în mintea cititorului-interpret ecouri și asociații pe care le aduce o zestre culturală mai modernă de estetică și semiotică a teatrului. [...] Cât face Camil Petrescu «pragmatică»... bineînțeles nu tot timpul, și nu în sensul restrâns dat astăzi de unii sau alții dintre specialiști, contrazicându-se chiar între ei."[67]

Cine sunt specialiștii în pragmatică și unde se contrazic ei nu vom afla, totuși, până la finalul cărții, în pofida faptului că referințele combină domenii dintre cele mai diverse, de la filozofie și estetică la istoria civilizațiilor, la lingvistica generală, sociologie, teorie literară și, firește, semiotică de orientări diferite. La rigoare, pare că ea însăși folosește fluctuant și confuz conceptul de pragmatică, referindu-se uneori la articularea palierelor de discurs ale sincretismului teatral, alteori la actele de limbaj și la felul în care sunt ele semnalate ori înscrise în textul dramatic, dar și, în alte ocazii, la relația dintre situația scenică, cu tot cu acte de limbaj, și efectul cognitiv/emoțional pe care-l produc/e în spectator.

Culegerea de eseuri respectă și nu respectă acest proiect de „parafrazare", pe cât de ambițios, pe atât de hazardat în cele din urmă, iar faptul că iese din limitele propriei propuneri e mai degrabă o calitate, nu un defect. Față de multe dintre primele cărți, aici discursul e mult mai controlat, chiar dacă volutele comparatiste sunt la fel de spectaculoase: în cel numit „Demoni", de exemplu, se trece, în două pagini și jumătate, de la *Întoarcerea autorului* a lui Eugen Simion (datoriile, mai ales cele neplăcute, se plătesc cu șampanie!) la *Contre Saint-Beuve* a lui Barthes, la Bahtin, Jean Vauthier, Delavrancea, Mazilu, D.R. Popescu și înapoi la Camil, până când devine limpede că urmărim de fapt figura bufonului-nebunului în drama și comedia moderne. Dar lectura e, s-o recunoaștem, incitantă și mult mai lesnicioasă. În bună parte din carte, Camil Petrescu rămâne, totuși, un fel de figură tutelară, chiar dacă de cele mai multe ori referințele sunt la proza și piesele sale de teatru și nu la teoria teatrală.

Cele mai interesante capitole eseu sunt cele de început: „Real teatralizat" – în care autenticitatea și aderența la real ale lui Camil Petrescu sunt testate pe scene „teatrale" din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*; și „Rituri sociale", trimițând în treacăt și la Erving Goffman, dar nu la seminala *The Presentation of Self in Everyday Life*[68], nici la *Frame Analysis*[69], care i-ar fi servit de minune autoarei pentru o coerentă diferențiere între teatralitatea cotidiană și spectacolul propriu-zis, ci la *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*[70]. Bine închegat e și „Oglindiri", traducerea articolului „Theatre and Reflexivity" apărut în 1984 în *Poetics*, în fond tot un excurs comparatist-tematist dedicat oglinzilor, narcisismului și „punerilor în abis" în teatrul contemporan; o lectură substanțială se dovedește și mai pretențios-stufosul „Intertextualitate", care schițează în fugă și câteva considerații despre *cronotopul teatral* plecând de la Bahtin[71], pe care le regăsim și-n eseul academic din 1989 deja pomenit mai sus.

Surprinzător e capitolul „Spectatori și semne", în care autoarea se apleacă asupra receptării critice a literaturii dramatice și spectacolului, luând o târzie (și inutilă) apărare criticii „impresioniste", de pe pozițiile unei democratizări a receptării, compensată, cel puțin teoretic, de o specializare (elitistă, specializată dar și empatică) a discursului analitic/hermeneutic. Ne întâlnim aici cu o nouă ridicare de sprânceană la adresa criticii de întâmpinare, dar e și una din puținele ocazii în care Vodă Căpușan își asumă *condiția feminină* – e drept, avându-l pe Camil Petrescu drept înger păzitor:

66. Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări in teatru* (București: Editura Eminescu, 1983).
67. Maria Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului*, 13.
68. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1959).
69. Erving Goffman, *Frame Analysis* (London: Harper and Row, 1974).
70. Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (London & New York: Anchor Books, 1967).
71. Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului*, 141.

„Dacă ar fi să comentezi condiția cronicii dramatice, cum e înțeleasă ea azi de unii care o practică, poți să găsești, uimitor, că nu e destul de «impresionistă». Nu în sensul unui imposibil adamism, al impresiei nealterate de vreo normă, ci în altul. E cam livrescă uneori – să-mi fie iertată opinia prea feminină, dar care nu i-ar displace poate lui Camil Petrescu, el care pleda pentru «viața intensă» a teatrului. Ar putea fi mai «impresionistă» în sensul trăirii complete a spectatorului, cu toate simțurile, în considerarea tuturor semnelor care-l alcătuiesc".[72]

Autoarea nu rezistă, însă, tentației de a republica la finalul cărții și două eseuri apărute în presa culturală din anii anteriori, care n-au practic nicio legătură cu arhitectura de până atunci a volumului: „Catharsisul comic", o cronică amplă la *Numele trandafirului* de Umberto Eco[73], și „Drumul spre Eleusis", referitor la prozele eliadești care se intersectează cu teatrul și teatralitatea (va extinde eseul, în volumul *Mircea Eliade. Spectacolul magic* din 1991).

Receptarea critică a *Pragmaticii teatrului* e relativ mai timidă decât în cazul *Dramatis Personae* sau volumului *Despre Caragiale*, iar următoarea carte, *Camil Petrescu. Realia*, o prelungire a celei anterioare prin analizarea multietajată a operei dramatice, e aproape ignorată (aș remarca aici că analiza la *Danton*, văzută ca „teatru documentar"[74], ar merita, și azi, o discuție serioasă, orientată în special pe licențele terminologice și conceptuale ce abundă în opera autoarei). E posibil ca titlul însuși a celei dintâi să îi fi speriat pe potențialii recenzenți, dintre care unii, dezarmați metodologic, preferă să înțeleagă din tot textul doar că, la rigoare... e despre Camil Petrescu[75]. O altă cronică pare a se concentra pe proaspătul aparent divorț dintre autoare și structuralism, insistând pe o ipotetică poetică a spectatorialității – care e, în realitate, mereu anunțată, dar se reduce de fapt la un anume trăirism „integral", perfect echivalabil autenticismului petrescian:

„Dinspre lume înspre teatru – o lume însă văzută ca teatru, conform străvechiului topos theatrum mundi – ia naștere o noțiune nouă, cea de *real teatralizat*, cu care se operează – nota bene – în sînul ficțiunii. [...] în fond, atitudinea Mariei Vodă Căpușan (chiar dacă pe unii îi va mira această afirmație) este *polemică*, izvorînd din nemulțumirile provocate de modelele structuraliste în analiza fenomenului teatral, polemica aceasta fiind, totuși, prea discretă. [...] Pragmatica teatrului este astfel văzută ca o «aproximare dinspre spectator», în care teoreticianul își arogă dreptul de a vorbi, cu luciditate și rigoare logică, stapînind conceptele specifice descrierii și valorizării actului teatral, *în numele spectatorului*. De aceea un loc central îl va ocupa percepția, trăirea, plăcerea originară de a fi întru acest «ritual comunitar al interacțiunii umane» cu conștiința totodată a faptului că Arta (descifrarea codurilor sale) devine un model pentru Lume (în descifrarea fenomenelor sale). Numai că aceasta utilizare nonrestrictiva a conceptelor mai sus amintite (teatralitate, real teatralizat, spectacol etc.) aplicate în alte domenii decît teatrul, ar putea duce la o poziție incomodă, la un pas de *panteatralism*, pas pe care luciditatea autoarei o împiedică totuși să-l facă."[76]

Concluzii

Nici la Maria Vodă Căpușan, cum nici la alte femei critic din epocă, nu vom găsi aproape niciodată referințe la vreo formă de feminism, ori măcar la feminitatea scriiturii colegelor din câmpul teatrologiei sau al criticii literare, ale căror cărți le analizează, totuși, frecvent[77]. Și universitara clujeană respectă disciplinat regula nescrisă din deceniile socialismului românesc referitoare la respectarea unei atitudini critice neutralizante. Cu toate astea, am îndrăzni să identificăm o feminitate mai mult sau mai puțin sublimată, ori măcar foarte strict controlată în propria ei stilistică, care clipocește undeva, din vreme în vreme, pe sub stratul uleios de referințe științifice și acolade comparatiste. Nu e vorba doar de plonjeurile subiectiv mărturisitoare, cum e cel acuzat sarcastic în cronica lui Eugen Simion citată mai sus; care, așa puține cum sunt, par să semnalizeze totuși, în efuziunea lor lirică, o spontaneitate

72. Ibid., 164.
73. Maria Vodă Căpușan, „Despre catharsisul comic în Numele trandafirului", *Steaua*, nr. 2 (1986): 44-45.
74. Eseul fusese deja publicat cu titlul „Revoluția ca esență concretă", *Steaua*, nr. 8 (1987): 26-27, 35.
75. Mircea Cristea, „Vocația realității", *România literară*, nr. 2 (1988): 16.
76. Paul Emanuel Silvan, „Spectacol și teatralitate", *Tribuna*, nr. 6 (1988): 9.
77. Vezi, de exemplu, „Criticon", *România literară* nr. 38, 1982, p. 9, despre *Originile conștiinței critice în cultura română* de Valentina Marin Curticeanu și *Semiotica criticii literare* de Carmen Vlad; „Ileana Berlogea – Teatrul și societatea contemporană", *Tribuna*, nr. 25 (1985): 7; „Poetica teatrului", *Tribuna*, nr. 15 (1987): 9, despre *Teatrul și artele poetice* de Ioana (Baciu) Mărginean ș.a.

de-a dreptul tactilă în raport cu unele texte literare. Ci de etosul unei hermeneutici critice de natură empatică, care-și dorește să alerge liber, neîncătușat de rigorile academismului pur și dur: e o atitudine mai degrabă șaizeci-și-optistă, *flower-power*, pe care profesoara se străduie să o ascundă/învăluie în multe straturi suprapuse de (pseudo-)științificitate care, mai ales în primele cărți, riscă s-o înece, ca brocarturile pe Ofelia dintr-un tablou prerafaelit. La o recitire atentă, cele mai substanțiale și mai bine conservate pagini ale Mariei Vodă Căpușan sunt cele în care autoarea se cufundă-n analiza de text și-l traversează vertiginos, spre a țâșni (fericită) mai apoi la suprafață, cu ideea strălucind ca o piatră prețioasă. Cum e, de exemplu, aceasta, referitoare la prezența personajului Nenea Iancu în *Momentele* caragialiene:

> „Poate părea abuziv să cauți în schițe și momente ipostaze de autobiografie, numai fiindcă autorul se înfățișează pe sine ca personaj în mai multe rînduri, utilizînd persoana întîia. Totuși ne invită s-o facem acele schițe unde valoarea referențială este accentuată, *Boborul* sau *Gran Hotel Victoria Româna*, cînd se vorbește despre întîmplări de care știm că le-a trait aievea Ion Luca Caragiale – tocmai la Ploiești. [...] E destul ca «nenea Iancu» să traverseze spațiul operei și întîmplările primesc un certificat de autenticitate prin faptul că el e o ființă reală, existînd în carne și oase, le-a fost martor sau s-a implicat în ele. [...] ... reiterarea lui Iancu, și alunecarea de la persoana întîia la a treia are implicații mult mai serioase. Aruncă dintr-o dată suspiciune asupra identității chiar a celui ce părea Caragiale însuși. Se instaurează astfel ambiguitatea autobiografie-ficțiune, sugerată deja de contaminarea autorului cu personajele sale. Se insinuează posibilitatea ca acest narator, vorbind la persoana întîia, prezentîndu-se drept «nenea Iancu», să fie doar un rol, sau o suită de roluri ale autorului, cu toată grija de a da amănunte autobiografice. Exista însă oare un chip peste care se așază toate aceste măști sau dincolo de ele ramîne doar «poziția vidă»?"[78]

O întrebare care, deloc întâmplător, își află o prelungă reverberație și asupra subiectului studiului de față. Apare însă destul de limpede faptul că, spre deosebire de colegele sale din generațiile anterioare, favorizate de o mare libertate de mișcare, ca Margareta Bărbuță ori Ileana Berlogea, ba chiar în comparație cu campionul indiscutabil al turismului teatral internațional care-a fost Valentin Silvestru, calea livrescă de critică, din fotoliu, pentru care a optat și pe care a practicat-o Maria Vodă Căpușan a reușit să cartografieze un foarte *larg orizont de reflecție privitor la mecanismele de generare și funcționare a comunicării teatrale;* probabil cel mai larg din vremea comunismului românesc. Aparentul său dezinteres față de esteticile succesive ale spectacolului, atât de obsedante în a doua jumătate a secolului XX (nu doar la noi), o plasează în poziția de exploratoare intelectuală solitară, chiar dacă nesățioasa sa curiozitate de cunoaștere riscă, nu de puține ori, să propună asocieri hazardate ori diagnostice discutabile. Atâta se putea, probabil, din fotoliu, în condițiile date: și merită subliniat că nu e nici pe departe puțin lucru. Din nefericire, și critic teatral, și femeie, dar și plasată de ea însăși la granița – firavă dar atât de rezistentă – dintre cercetarea filologică și studiile teatrale, Maria Vodă Căpușan a lăsat în urmă o operă care pare să nu-și fi aflat, nici în epocă, nici după aceea, „adrisantul" cunoscut.

Acknowledgment: This paper is a sample of the ARPAS and UBB Cluj Project of research & creation FEM 100, financed by AFCN 2024.

Bibliography

Barthes, Roland. *Despre Racine* [About Racine]. Bucharest: Editura pentru literatură universală, 1969.
Barthes, Roland. *Romanul scriiturii-antologie* [Essays]. Bucharest: Editura Univers, 1987.
Băleanu, Andrei. *Teatrul furiei și al violenței* [The Theatre of Violence and Fury]. Bucharest: Editura pentru literatură universală, 1967.
Bradley, Raymond, and Norman Schwarz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Indianapolis: Hackett, 1979.
Eco, Umberto. *Opera deschisă* [The Open Work]. Bucharest: Univers, 1969.
Frye, Nortrop. *Anatomia criticii* [Anatomy of Criticism]. Bucharest: Editura Univers, 1972.
Genette, Gerard. *Figuri* [Figures of Literary Discourse]. Bucharest: Editura Univers, 1978.
Marcus, Solomon. *Poetica matematică* [Mathematical Poetics]. Bucharest: Editura Academiei R.S.R., 1970.

78. Maria Vodă Căpușan, „Glasul autorului", *Steaua*, nr. 6 (1987): 8-9. Eseu reluat ulterior în Maria Vodă Căpușan, *Caragiale?* (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002).

Munteanu, Romul. *Farsa tragică* [The Tragic Farse]. Bucharest: Editura Univers, 1970.
Nasta, Mihai, and Sorin Alexandrescu. *Poetică și stilistică. Orientări moderne* [Poetics and Stylistics]. Bucharest: Univers, 1972.
Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1959.
Goffman, Erving. *Frame Analysis*. London: Harper and Row, 1974.
Goffman, Erving. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. London & New York: Anchor Books, 1967.
Greimas, Algirdas Julien. *Despre sens. Eseuri semiotice* [On Meaning]. Bucharest: Univers, 1976.
Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Bucharest: Univers, 1976.
Petrescu, Camil. *Comentarii și delimitări in teatru* [Essays on Theatre]. Bucharest: Editura Eminescu, 1983.
Ricoeur, Paul. *Metafora vie* [The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language]. Bucharest: Univers, 1984.
Simion, Eugen. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă* [The Return of the Author] Bucharest: Cartea românească, 1981.
Stan, Adriana. *Bastionul lingvistic. O istorie comparata a structuralismului in Romania* [The Linguistic Bulwark. A Comparative History of Structuralism in Romania]. Bucharest: Editura Muzeului Literaturii Române, 2017.
Vodă Căpușan, Maria. *Teatru și mit* [Theatre and Myth]. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1976.
Vodă Căpușan, Maria. "Theatre and Reflexivity." *Poetics* 13, no. 1-2 (1978): 101-109.
Vodă Căpușan, Maria. *Dramatis Personae*. Cluj-Napoca: Dacia, 1980.
Vodă Căpușan, Maria. "Le spectateur expicite." *Studia Universitatis Babes-Bolyai – Phylologia*, no. 1 (1981).
Vodă Căpușan, Maria, *Despre Caragiale* [On Caragiale]. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1982.
Vodă Căpușan, Maria. *Teatru* și *actualitate* [Theatre and Actuality]. Bucharest: Cartea Românească, 1984.
Vodă Căpușan, Maria. *Pragmatica teatrului* [Pragmatics of Theatre]. Bucharest: Eminescu, 1987.
Vodă Căpușan, Maria. *Camil Petrescu – Realia*. Bucharest: Editura Cartea românească, 1988.
Vodă Căpușan, Maria. *Mircea Eliade. Spectacolul magic* [Mircea Eliade. The Magical Performance]. Bucharest: Litera, 1991.
Vodă Căpușan, Maria. *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc* [Marin Sorescu or The Longing for the Circle]. Craiova: Scrisul românesc, 1993.
René Wellek. *Istoria criticii literare moderne* [A History of Modern Criticism 1750–1950] Bucharest: Univers, 1974.
Wellek, René, and Austin Warren. *Teoria literaturii* [Theory of Literature]. Bucharest: Editura pentru literatură universală, 1967.