

■ V. MÎNDRA

Oralitatea dialogului și valoarea tăcerilor

Lectura unui text literar-teatral conturează, de la primele pagini, un raport specific între replicile eroilor și așa-zisele indicații de regie, introduse de autor între paranteze, cam în felul în care nervii simpatici dublează și complică sistemul nervos al omului. B. Tomașevski utilizează, pentru aceste pasaje din afara dialogului, termenul de „remarci”, restringându-le funcția la transmiterea de „indicații pentru conducătorul spectacolului” și excluzându-le categoric din „aspectul literar al lucrării dramatice”. Pentru teoreticianul formalist rus, „remarcile” au un caracter de „informare a actorilor și regizorului cu privire la intenția artistică” și, admitând că, în cazuri rare, apare o „utilizare a stilului artistic în remarci”, consideră asemenea situații ca neconcludente pentru structura „formei dramatice”.

Așa să fie? Sint aceste indicații (sau „remarci”) o simplă însăilare de îndrumări scenice? Fără a neglija sensul informativ al cuvintelor din marginea dialogului, avem motive să le vedem ca aparținând scriiturii, mai întâi ca o prelungire, umbrită, a replicilor, care adaugă cuvântului spus dimensiunea cinetică inerentă înțelesului întreg al situației dramatice. Pentru ca fraza rostită de un personaj să umfle și să se situeze clar în spațiu și să dea, astfel, situației vizualitatea necesară, nu este, însă, de ajuns ca indicația să informeze pe regizor (sau pe actor) cu privire la mișcarea din scenă. „Remarcile” împlinesc *stilistic* textul rostit, participând nu numai la densitatea atmosferică a fiecărei scene, ci și la relevarea „jocului secund” din adîncul schimbului de replici, prin detașarea „necuvintelor” latente în dialog.

De fapt, orice text literar-teatral este construit pe o relație caracteristică între „banda sonoră” a piesei (dialogul) și țesătura de tăceri adiacente, țesătură divulgată, în esența ei, de indicațiile dintre paranteze.

Ar putea fi alcătuită o reprezentare edificatoare a marilor stiluri dramatice, prin profilarea acestei relații, de la o epocă la alta, de la un autor la altul. De la oralitatea evasitotală a marelui repertoriu clasic la replica frîntă (*à bâtons rompus*), atît de frecventă în dramaturgia contemporană, poate fi măsurat drumul de la psihologia liniară a tipologiei pînă la tendința de pătrundere în zona de inefabil a conștiinței umane.

Un dramaturg astăzi uitat, Jean-Jacques Bernard, se remarcase, în deceniile trei și patru ale acestui secol, mai puțin prin piesele sale, cît prin teoretizarea așa-zisului „teatru al tăcerii”, teoretizare semnificativă, pentru că reprezenta, după 1920, nemulțumirea multora față de tehnica dialogului „frumos”. „Teatrul este, înainte de orice, arta inexprimabilului” — scria J. J. Bernard, într-o prefață la unul dintre volumele sale. Sentimentele cele mai adînci trebuie să se evidențieze mai puțin prin replicile propriuzise, cît prin șocul acestor replici. Sub dialogul care se aude există un dialog subteran, care trebuie făcut sensibil. Contestînd emblema atribuită de critici doctrinei sale („teoria tăcerii”), dramaturgul francez pleda, de fapt, pentru o reteatralizare a dramei sub auspiciile unui psihologism al situațiilor: „Un sentiment comentat își pierde vigoarea. Logica teatrului nu admite sentimente pe care situațiile nu le impun. Or, dacă situația le impune, nu mai este nevoie să le exprimăm”*. Reducînd din exagerările acestui inamic al literaturii, dezbateră din jurul tezelor lui J. J. Bernard revela insuficiența dramei dialogului pur, într-o vreme care cunoștea o dezvoltare multiramificată a romanului vieții interioare. La prima vedere, asemenea pledoarii pentru „un teatru sobru” par a ține de reflexurile periodice ale neoclasicismului. În realitate, preponderent era interesul pentru exprimarea mai adecvată a pasiunilor din subconștient și, în general, a zonelor sufletești necontrolate de gîndirea lucidă, ușor de tradus în fraze complete, cuprinzătoare. La noi, Camil Petrescu a dus pînă la limita de sus principiul conjugării replicii cu jocul tăcut, dirijat prin parantezele literaturizate de autor. Gestul, mimica sugerată în „remarci” tindea să atingă *esențele*, cuprinse numai parțial în replica *rostită*. Rezultatul a fost, la noi și în alte părți, o accentuare a tendințelor către teatrul epic, către „romanele teatrale”, chiar. La Brecht, songurile țin locul „remarcilor” ample, dar apariția acestor inserturi (muzicale sau nu) este provocată de aceeași reducere a încrederii în dialog, se resimte de pe urma aceleiași năzuințe către o exprimare mai completă, de data

* Jean-Jacques Bernard, „Théâtre”, Paris, 1925, Albin Michel.

aceasta, nu a meandrelor vieții interioare, ci a sensurilor majore, general-umane, ale conflictului.

Excesul loacivității în teatrul de bulevard a dus la creșterea rezervei față de cuvânt și a amplificat rolul celorlalte elemente expresive ale dramei (gest, mimică, jocul tăcerilor), ca tot atâtea corective către adinçime. Dar, ca întotdeauna cînd remediul pornește dintr-o profundă iritare, el a devenit, la rîndul său, excesiv, mai ales, cînd, părăsînd girul condeilor responsabile, a degenerat în absolutizare a „teatralității pure”, ostilă oricărei „literaturizări”. S-a ivit, astfel, necesitatea unei resurecții a dialogului nud, a textului oral. Paralel cu numeroasele încercări de reabilitare a cuvîntului poetic în teatru (ca la Peter Weiss sau la Jean G  net), merită atenție, pentru semnificația sa particulară, inițiativa lui Edouard Sanguinetti, critic, prozator și dramaturg, cunoscut ca unul dintre reprezentanții „grupului 63”. „Materialele” dramatice semnate de Sanguinetti slujesc fidel ideile teoreticianului cu privire la rolul avangardei literare, în atîngerea unui nou realism al limbajului, opus „transformării artei în marfă”. În cele patru texte dramatice conținute în cartea sa, „Storie naturali” (1971), *oralitatea* este proclamată ca un mijloc esențial, în același timp, este desprinsă de condiția strict literară a cuvîntului. Dialogul se desfășoară, alternativ, în lumină și în întuneric, solicitînd la maximum imaginația spectatorului către o reprezentare mentală a gestului, a realității corporale sugerate de vocile personajelor. La alți autori, tendința de restabilire a hegemoniei dialogului capătă forma dezbaterii publice, a pieselor-proces, în care interogațiile, interpelările și pledoariile suprimă aproape total mișcarea (notată între paranteze), în favoarea dinamicii orale, ca în remarcabila piesă a lui Diego Fabbri, *Proces lui Isus*.

Privită cu atenție, relația dintre dialog și metadialogul conținut în umbra parantezelor indică diagrama simbiozei dintre cuvîntul spus și scara semitonală din „remarci”. Provocînd o asemenea analiză a scriiturii dramatice, asistăm la dezvăluirea organizării intime a dramei, ca gen, prin excelență, al „operei deschise”. Ceea ce pare definitiv în textul vorbit se nuanțează și se regenerează prin disponibilitățile interpretative ale parantezelor. Este de remarcat că, la capătul unor experiențe contradictorii, în teatrul de ținută literară s-a stabilit un echilibru al celor două claviaturi („albe” și „negre”), fundat pe necesitatea unei amplificări a resurselor expresiei. În piesele poetice, dominate de cuvînt, „remarcile”   tes o ambianță care, fixînd un anume cadru, deschide, totodată, largi posibilități reverberării dialogului.

Dacă ne oprim la un text dramatic prin excelență poetizant, cum ar fi *Matca* de Marin Sorescu, ne apare clar că parantezele, departe de a fi minimalizate, alcătuiesc o

căptușeală, bună conducătoare de efecte poetice în lumea concretului. Iată cum ar arăta (cu unele reducții) transcrierea „remarcilor” din primul tablou al piesei: *Plouă, Tunete, fulgere, vint. Un drum de   r  , alunecos. C  te un copac scos din rădăcină barează trecerea. Decor primordial, din recuzita existență înaintea teatrului. Irina, merg  nd spre casă, pare singura femeie din lume. Ori ultima femeie însărcinată, pe umerii căreia apasă grija   mens   pentru continuitate. Pașii spre casă s  nt șterși imediat, cu noroi; asta o spezie: că nu mai lasă urme. Parcă plouă de c  nd lumea. / Irina aleargă degajat, cu părul și hainele ude, oarecum bucuroasă că participă la un eveniment al naturii. Se adăpostește sub un copac. / Privind roată în jur. / Caută, Ride, ar  t  ndu-ș   dinții strălucind. / Cam   nervat   pe sine. / Mai   ndulc  nd injuriile. / Ascultă. / Strigă. / Speriată. / Gest   nervat cu mina. / Fulger  . / Pleacă, face cu greu c  țiva pași.   i iese în cale un stejar urias, cu o scorbură mare, în care se poate sta comod. / Ride, se observă abia acum că e însărcinată. Aplecă urechea, ca și c  nd ar vrea să-ș   asculte p  ntecul. / Intră cu grijă în scorbură. / își scoate mina afară. / încearcă și cu mina cealaltă. / Pe g  nduri. / Cuib  r  ndu-se în scorbură. / Ride, Tremur  nd de frig. / Tristețe. / Ride. / Melancolie. / Tare și r  spicat. O vreme ascultă ploaia. / își m  ngie p  ntecul, mare, rotund, care se simte parcă respir  nd sub hainele ude. / Fulgere, tunete. / Ride. / Concentr  ndu-se ca într-o transă. / Oșt  nd. / Zimb  nd. / Cu tristețe. / Se uită. / Grav. / Se codește să   as  , apoi își ia   nima-n dinți. Afară, vuietul ploii. Se adăpostește lingă un alt copac. Un trăsnet, stejarul scorburos arde în urmă ca o luminare. / M  ng  ndu-ș   p  ntecul. / Tare, ca să acopere furtuna. / Tunete, fulgere. Irina se îndepărtează, alunec  nd.*

Lectura acestui scenariu tăcut conturează un sugestiv receptacul al situațiilor succesive prin care trece eroina piesei, complinind partitura orală și, în același timp, deschiz  nd variate căi pentru interpretarea ei. Indic  nd nu numai mișcarea, dar și o așezare în spațiu a stărilor de spirit, textul dintre paranteze capătă o articulație complexă, fără a se desprinde de „banda sonoră”. Se profilează, astfel, o interdependență care nu   nfirm   hegemonia replicilor. Irina, din piesa lui Sorescu, capătă în „textul secund” un relief, o valoare cromatică, a căreia virtute, deși considerată în afara monologului (dar amintindu-ș   mereu substanța), îmbogățește valorile globale ale piesei.

Teatrul literar modern nu se mai poate dispensa de avantajele acestei scriituri în relief, chiar at  unci c  nd tinde către o reclassificare a expresiei. Pentru cercetarea analitică a dramaturgiei se impune, așadar, o considerare atentă a raportului dintre dialogul oral și parantezele mute, dincolo de prescripțiile depășite ale vechilor manuale de teorie literară.