

# „Stilul e omul”...

...spune Buffon, după care, alți oameni de hinc vin să adauge epoca, zona geografică, specificul național etc. Numai că nici epocă, nici geografie, nici specificul național, nu înseamnă nimic fără om; foarte greu, adică, s-ar putea imagina acel „stil global”, despre care vorbesc esteticienii, fără „stilul individual”, care „e omul”. Deci, iată că revenim la Buffon. Și, totuși: dacă la un moment dat s-a ajuns la noțiunea de „stil global”, nu înseamnă, oare, că oamenii sînt asemănători unii altora în forma lor de manifestare, că modul lor de exprimare are anumite trăsături comune? Dar care sînt, atunci, criteriile ce determină aceste trăsături comune? Epoca? Zona geografică? Naționalitatea? Nu cumva, în aceste condiții, asemănările ar trebui să fie delimitate, comunicarea peste epoci și peste meridiane ar trebui să se izbească de praguri și orice produs transplantat dintr-un cadru în altul, să fie minat de artificiu?

Stau — hărțuită de asemenea întrebări — spectator de rînd, la una dintre reprezentațiile piesei *Imbrăcați pe cei goi* și urmăresc reacțiile sălii. Primele, cele de la începutul spectacolului, sînt de uimire și de refuz. A mai auzit el, spectatorul, că există unii care își propun „épater le...”, așa că n-are de gînd să se lase cu una cu două. Apoi, după un timp, înțelege convenția, acceptă să fie transmutat într-o altă epocă, se dă, deci, „pe mîna” artiștilor. Și începe să vadă „stilul”: pîrlul pieptănat cu cărare la mijloc al unui bărbat și lavaliera celui alt, boa-urile de la corsajele doamnelor și dagherotipul din antract. Devine, brusc, încîntat de sine: „uite, dom’le — își spune — m-am prins, e ceva, va să zică, de capul meu, dacă pot așa, din detalii, să reconstitui o epocă și să zburl prin cultură, identificînd stilurile...” E încîntat de sine, spectatorul, și... recu. Acceptă detașat demonstrația, urmărește cu mare interes, dar fără participare afectivă, tot ce i se propune, conștient, înșă, că, aici și acum, el este, pentru un scurt răstimp, rupt de ființa lui

(fiindcă, oricum, nu-i este dat să uite că, după spectacol, întoarcerea în cartierul Bercești, cu mașina 31 barab, îi va fi destul de anevoioasă), că, privind „comédia”, nu poate să-și spună „de me fabula narratur”. Și, tocmai cînd este el, astfel, mai sigur pe poziții, apare în scenă Valeria Seciu...

„S-a identificat perfect cu stilul spectacolului — aud vorbindu-se printre confrăți — și așa se explică marelui ei succes”. „Poate”, răspund, și ridic din umeri, căutîndu-mi de drum, fiindcă, paradoxal, dar, după această demonstrație de forță, mie nu prea îmi mai vine să mai cred în stiluri. Adică, nu mai pot să pun preț pe acele forme perfecte și reci, care ar trebui să ne despartă în loc să ne apropie, acele etaloane exterioare, care niciodată n-ar putea explica, prin ele însele, de ce anume melodrama „de modă veche” a Ersiliei Drei îmi parvine, dintr-odată, uci-gătoare, de nesuportat, tăindu-mi respirația și emoționîndu-mă pînă la durere. Și, asta, nu pentru că n-aș fi văzut și eu cît de perfect „după tipare” era pieptănată Valeria Seciu, cum își ducea ea mîna la piept cînd vorbea, cum arunca privirea aceea lungă și piezișă, pe sub breton, asemenea femeilor de pe peliculele „marelui mut” și cum, din afectată și de bon-ton, devenea dintr-o dată nebulă și vulgară, ca un buiestraș scăpat din frîu, pentru a trece apoi din nou într-un alt registru, dintr-o mișcare, ceea ce iar îmi amintea de tehnica filmelor cu un număr sporit de fotograme pe secundă.

Și, totuși, din ce pricină, oare, stupiditatea și afectarea, amărăciunea și durerea, greșita și aberanțele (la fel de ridicole și ele, desigur) ale Ersiliei Drei, amescă acum sala, o înmărmuresc? Oare numai pentru că se mișcă într-un stil perfect și vorbește într-un stil perfect, printre muzicanții din fosă, pe care nu-i mai aude nimeni, și printre dagherotipuri, pe care, iarăși, nimeni nu mai are ochi să le vadă?

Mărturisesc că, à propos de „stil”, am mai încercat o asemenea emoție urmărind-o pe Elena Solovei (și sper că această comparație nu va supăra pe nimeni) în *Sclava iubirii*. Neștiind nimic, la acea dată, despre actriță, am fost multă vreme tentată să-i atribui o biografie fabuloasă, care mi-ar fi putut, într-un fel, justifica sensibilitatea ei, la pragul dintre normalitate și halucinație, starea de tensiune interioară care te acapara ca o emanție pustitoare, scurtcircuitînd, decuplînd din orice sisteme de referință. Nu poate exista — îmi spuneam — un asemenea zîmbet, fără o ereditate încărcată, o asemenea durere în ochi, fără o copilărie plină de monștri, nu se poate ca în viața ei...

Dar Valeria Seciu? Ne cunoaștem de vreo douăzeci de ani, adeseori ne întâlnim la cumpărături în magazinul „Fortuna”, și ne măsurăm reciproc înălțimea copioilor noștri, „al meu mă depășește cu un cap”, „al meu mi-a ajuns pînă la umăr...” De ce, atunci,

îmi simt cuvintele neputincioase și orice explicație, derizorie, de ce realizez în fața ei stângăcia și ineficiența tuturor sărmanelor noastre concepte și categorii, eu care încercăm să facem, cât de cât, o meserie, al cărei sens, Dumnezeu știe dacă...

Stilul — veți spune — șochează, desigur, stilul perfect de joc și... Din când în când, îmi trece prin cap ideea că trebuie să existe

un stil al tuturor stilurilor, așa cum există — îmi explică odată un cibernetician — o mulțime a tuturor mulțimilor, un computer al tuturor computerelor, un *aleph* la puterea *aleph*. În naivitatea ei — spunea ciberneticianul — omenirea a munit multă vreme acest *aleph* la puterea *aleph*, Dumnezeu-Unul.

În stilistică, definiția lui cred că a dat-o Buffon.

# Interferențe

FLORIAN POTRA

## Limba scris/vorbită a teatrului

La cea de a II-a Întâlnire internațională a traducătorilor de teatru italian, organizată în luna mai la Roma, la doi pași de Teatro Argentina, în decorul palazetto-ului Burcardo, fascinant amestec de gotic și renaștere, cunoscutul autor, actor și regizor Dario Fo, președinte (reales) al Asociației Scriitorilor de Teatru din Italia, a avut câteva intervenții strălucite prin acuitatea și pregnanța raționamentelor și argumentelor, dezvăluind chipul unui gânditor de prim rang, al unui veritabil filozof al (culturii) scenei. Deosebit de valoroasă și de secundă mi s-a părut, printre multe altele, precizarea cu privire la prezența dialectelor în limba scrisă a autorilor și, implicit, în cea vorbită pe scenă. Se înalță — spunea Fo — cei care cred că Goldoni și-a scris comedile în dialect venețian sau că în spectacolele lui Eduardo De Filippo am ascultat napoletana. Există, desigur, accente, inflexiuni, cadențe de factură dialectală, care aduc aminte de venețiană și de napoletană, dar, în esență, și într-un caz și în celălalt, avem de-a face cu limba proprie a fiecăruia dintre cei doi autori dramatici, în care se topesc sugestii dialectale.

Observația lui Dario Fo este fără îndoială utilă traducătorilor, invitați, la rîndul lor, să-și „pigmenteze” doar tălmăcirile prin nuanțe de grai sau idiom particular, iar nu să caute în dicționare speciale cuvinte și expresii practice de negăsit. Dincolo de, și deasupra, acestei utilități, însă, rămâne valabilă o idee (mai veche, de altminteri) de mare importanță, nu totdeauna urmărită cu suficientă eficacitate de dramaturgi, de critici sau de teoreticieni ai dramei, și anume: în dreapta sa strădanie de respingere și depășire a simplei reproduceri mecanice, netransfigurate, a realității, poetul dramatic tinde să-și ferească principalul mijloc de comunicare și de expresie (cuvîntul, dialogul, limba) de primejdii, de capcanele naturalismului. De aceea, oricît de „firești”, de „organice”, ni s-ar părea anumite replici de teatru, ele nu vor fi nici odată fruste transcrieri ale unor discuții sau conversații purtate „în viață” și „în piață”. Problematica aceasta se împlință în însuși miezul condiției artistice a teatrului (teat și spectacol). Unde să se manifeste, decisiv, puterea de creație, fantezia, talentul, capacitatea de invenție poetică a unui autor, dacă nu în însăși țesătura limbii sale scris/vorbite? Mai mult,

totmai pe acest teren se desosebesc imediat autorii autentici de diletanți și de impostori. Cei dinții scriu (și propun rostirii scenice) o limbă ce pare doar „ca în viață”: plină de sucuri și de sunuri ale colocviilor „de pe stradă” (sau din uzine, de pe ogoare, din saloane etc., etc.), dar nicicînd identică, aidoma lor. Totdeauna, în schimb, o limbă recreată, originală, individualizată, a autorului (uneori, chiar și numai a piesei în cauză!), senin fundamental de creativitate, garanție de valoare artistică.

Avem o probă admirabilă a acestei afirmații în opera (teatrală) a lui Caragiale, „Limbaajul” personajelor din O scrisoare pierdută ori din D-ale carnavalului, de pildă, nu este acela „din natură”, cum se mai învață încă în licee, al lui Trahanache și al lui Pristanda, al lui Nae Gîrimea și al Mișei Baston, ci reprezintă o perfectă invenție a genialului comediograf (mai trebuie să subliniez: invenție nu în sens de născocire arbitrară, ci în sens de rod al meditației și al imaginației creatoare?). Bineînțeles, absorbind — prin fine filtre selective — tot ceea ce vorbirea lumii observate are mai colorat, mai pitoresc, dar și mai expresiv din punct de vedere al gândirii, al mentalității caracteristice.

S-ar părea, astfel, că e bine să se reamintească, din când în când, autorilor noștri dramatici (precum și oamenilor de teatru, regizori, actori, critici) un asemenea adevăr: opera teatrală este în primul rînd o chestiune de invenție lingvistică, este și rămîne o profundă creație de limbă.