

V. MOGLESCU

## Teatru și retorică

Relativ recent, au văzut lumina rampei două producții de factură nu prea obișnuită. Am folosit într-adins cuvântul „producții” și nu „piese”, deoarece autorii lor refuză să le considere drept componente ale genului dramatic și ne previn că se poate de stăruitor că intenția lor a fost doar de a înșirui câteva dialoguri, hărăzite implicării publicului în centrul de interes al unui complex de probleme impuse imediat și în chip acut conștiinței contemporane. Celor care urmăresc viața noastră teatrală nu le va fi desigur greu să-și dea seama că ne referim la *Cartea lui Ioviță* de Paul Everac și *Politica* de Theodor Mănescu.

Izvorite din preocupări diferite, dezvoltând idei deosebite, în forme distincte, și situându-se fiecare pe altă treaptă de valoare estetic-intelectuală, aceste două producții au fost, la vremea apariției lor pe scenă, examinate pe larg de critica teatrală. Nu mă gîndesc să mă substituiesc acesteia și nu socotesc că aş avea ceva de adăugat la considerațiile pertinente pe care le-a formulat. Dar, întrucît critica își propune drept țintă a investigațiilor ceea ce este particular, original într-o operă, folosind ca unealtă de cercetare, mai ales microscopul (vorbesc, bineînțeles, la figurat), îmi pot îngădui, dimpotrivă, să privesc cele două creații sus-amintite de la depărtare: să întrebuintez, așadar, telescopul, pentru a desluși nu ceea ce au fiecare dintre ele unic și irepetabil, ci ceea ce posedă în comun, sub raportul caracteristicilor esențiale. Și în această optică se pune în mod firesc întrebarea: aparțin ele unui nou gen sau, din contra, sint variațiuni ale unuia vechi, pe care arta spectacolului l-a ocolit pînă acum, punerea în scenă a textelor respective echivalînd cu spulberarea unei prejudecăți?

Înainte de a răspunde, trebuie lămurită următoarea chestiune: de ce autorii au ținut cu atîta insistență să se „dezvinovătească” în prealabil de eventuala „culpă” că ar fi „comis” piese de teatru în cel mai propriu înțeles al cuvîntului, căutînd astfel să-i oprească pe critici să le judece producțiile prin prisma canoanelor ce se aplică îndeobște creațiilor literare destinate scenei? Deoarece erau pe deplin conștienți că scrierile pe care le pregătiseră pentru

reprezentare fuseseră în mod intenționat văduvite de două din cele trei elemente fundamentale în jurul cărora se structurează o piesă de teatru, în accepția tradițională, dacă nu chiar clasică, a acestei noțiuni. Se știe prea bine că, într-o astfel de accepțiune, nu se numește dramatică o producție lipsită de *dialog*, *fabulă* și *personaje*. Or, dintre toate, doar dialogul (deseori, monolog) își are locul știut în *Cartea lui Ioviță* de Paul Everac și în *Politica* de Theodor Mănescu. Desigur, unele frînturi de fabulă, disperate — care însă nu se integrează într-o narațiune unitară și continuă — pot fi întîlnite și în cuprinsul lor, dar au un caracter subsidiar, fiind menite doar să înlesnească actorilor un fel de *accrochage* într-o situație concretă de viață, fără de care jocul lor ar fi lipsit de indispensabilul *impact* emoțional asupra publicului. Cît privește personajele, ele nu sînt decît simple *ipostaze*, ca să spunem așa, ideologice, ambele texte lăsînd, dacă nu în exclusivitate, în orice caz, în cea mai mare parte, interpreților sarcina individualizării lor psihologice.

Date fiind astfel de caracteristici, în ce categorie pot fi încadrate?

Ceea ce au comun este intenția de a îndrepta atenția și interesul spectatorilor spre o dezbatere lăuntrică, moral-intelectuală, situată la nivelul cerebral al existenței personajului principal, acesta fiind în permanență silit de realitatea înconjurătoare să-și pună întrebări și să caute soluții gravelor probleme ale omenirii contemporane. Dar o asemenea dezbatere are un caracter pur verbal; amintitele texte nu pot fi socotite drept „piese de idei”, în sensul în care atribuim adeseori acest termen unei drame ca *Jocul ielelor*, de pildă. La Camil Petrescu, dezbaterea nu are caracter exclusiv cerebral, ci este implicată într-un *conflict existențial acut*, ceea ce face ca personajul principal să trăiască ciocnirea de idei din conștiința sa cu întreaga-i ființă. În textele pe care le analizăm, însă, ciocnirea de idei este în mare măsură abstractă și în general exterioară situației existențiale a protagonistului. Ar fi oare o cutezanță prea mare a le socoti *eseuri* dialogate, sau *eseuri dramatice*? Prin mijlocirea lor

se poate demonstra posibilitatea de a da viață pe scenă unor categorii de scrieri pînă acum destinate exclusiv lecturii. Mai mult, ele confirmă că teatrul este pe deplin compatibil cu texte nu numai de ficțiune, ci și documentare. Dealtfel, o asemenea posibilitate a mai fost utilizată și de către Piscator, în teatrul său politic. În urmă cu cîva timp, un teatru francez a avut ingenioasă idee de a înjgheba un spectacol pe baza scrisorilor trimise acasă de soldații căzuți în timpul primului război mondial. Genurile nefiind categorii apriorice și imuabile, ci produse istorice, nimic nu interzice apariția unor opere de factură inedită, în care să-și găsească concretizarea interferența unor trăsături specifice ale unor genuri diferite.

Din acest punct de vedere, se poate afirma că producțiile amintite ale lui Theodor Mănescu și Paul Everac, oferă pilda unei interesante strădanii de a reingemăna teatrul și retorica, mai bine zis de a făuri din ele o nouă simbioză; aceasta nu numai că nu este un hibrid, dar are un caracter mai organic decît se bănuiește. În sprijinul ei se poate aduce argumentul influenței pe care retorica a exercitat-o asupra genezei și dezvoltării teatrului, în cursul întregii sale istorii; cărți întregi pot fi scrise asupra acestui subiect, din păcate încă insuficient cercetat. Dacă — așa cum am subliniat cu alt prilej — încă Aristotel a stabilit, în *Poetica* sa, o legătură strînsă între retorică și tragedie, faptul nu trebuie privit ca o pură speculație teoretică, însăși analiza literară comparativă a textelor aparținînd celor două genuri demonstrînd strînsa lor înrudire. Mă voi mărgini să arăt că una dintre figurile stilistice cele mai frecvente în retorică, anume *anafora* (constînd din repetarea aceluiași cuvînt la începutul mai multor fraze consecutive sau la începutul mai multor membre de frază, ca în următorul scurt fragment din *Apolo* lui Platon: „*De teama căruia lucru aș face-o? De teama de a nu fi supus la pedeapsă... etc.*”), constituie unul dintre mijloacele expresive cele mai des întrebuițate în literatura dramatică, încă din cele mai vechi timpuri, după cum rezultă și din următoarele replici din tragedia *Perșii* de Eschil.

**DAREIOS:** Cum a izbutit să-și treacă pedestrașii peste mare?

**REGINA:** Înjugînd cu meșteșug strimtoarea Hellespont ca să-și deschidă cale.

**DAREIOS:** Cum a cutezat să zăvorască marele Bosfor?

**REGINA:** Da, un daimon i-a atins desigur mintea.

**DAREIOS:** Ah, un strașnic daimon l-a lovit, încît i-a turburat gîndirea!

Influența retoricii poate fi detectată și în existența așa-numitei *stichomitii*, formă de dialog atît de des folosită de autorii dramatici încît Emmanuel Jacquart, în cartea sa *Le théâtre de dérision* (Teatrul deriderii), o descoperă și în teatrul absurdului. Ea constă dintr-un duel verbal, în care convorbirea progresează vers cu vers, sprijinindu-se deopotrivă pe o antiteză și pe un paralelism anaforic; personajele își răspund unul altuia punct cu punct, cel atacat întorcînd împotriva atacatorului propria armă a acestuia. Drept exemplu, se citează următorul pasaj din *Hamlet*:

**HAMLET:** Așadar, mamă, despre ce e vorba?

**REGINA:** Hamlet, tu l-ai jignit mult pe tatăl tău.

**HAMLET:** Mamă, tu l-ai jignit mult pe tatăl meu.

**REGINA:** Vino, vino, tu răspunzi cu gura pe jumătate.

**HAMLET:** Du-te, du-te, tu întrebi cu gura plină de răutate.

Dată fiind strînsa legătură între teatru și retorică, trebuie oare să ne mai mirăm că texte care au mai multă legătură cu cea de-a doua oferă puțină creării unor spectacole aproape la fel de convingătoare din punct de vedere artistic ca și acelea întemeiate pe scrieri dramatice propriu-zise? Nu, firește. Aceasta se datorează mai ales capacității actorului de talent (condus, bineînțeles, de un regizor înzestrat cu o bogată imaginație) de a conferi individualitate, prin imprevizibile detalii de comportament, și personajului care rostește cel mai abstract dintre discursuri.

Legătura dintre teatru și retorică se manifestă și în viața de toate zilele; astfel, textele ce urmează a fi rostite în public trebuie să se bucure de un minimum de interpretare actoricească. Îmi amintesc, de pildă, că H. H. Stahl, profesorul meu de sociologie la Facultatea de litere și filosofie din București, explicîndu-ne cit de importante sînt pentru reușita unei lecții justa pozare a vocii, ținuta fizică adecvată, precum și plasarea cu efect a pauzelor sau ridicarea și coborîrea tonului, ne-a povestit că în tinerețe, aspirînd la cariera didactică, a luat lecții de artă dramatică cu Victor Ion Popa.

Mai ales în zilele noastre, cînd mijloacele audio-vizuale pătrund atît de impetuos, pe toate căile, în viața noastră de toate zilele, legătura dintre teatru și retorică se impune nu numai ca un vast subiect de cercetare pentru esteticieni și critici teatrali, ci și ca o fertilă temă de meditație pentru dramaturgi, regizori și actori.