

EXPANSIUNEA TEATRALITĂȚII

Teatrul sau mai degrabă teatralitatea concepută ca o configurație semiotică specifică, sincretic structurată (suprapunerea unei diversități de coduri: gestual, mimic, verbal, al obiectelor, etc.), apare ca principiu explicativ în diferite domenii: de la viziunea teatrală a existenței în filosofie (celebrul "être la" heideggerian) la perspectiva teatrală a interacțiunii sociale (ritualurile interpersonale: salut, întâlnire, relații sociale etc.). Problema extrem de interesantă este cea a semnalului, altfel spus a elementului sau elementelor care declanșează utilizarea ficțională a gesturilor și cuvintelor, de obicei utilizate "serios": un declic și aceleași cuvinte constituie un joc, o glumă, un spectacol.

Doi oameni vorbesc pe stradă pe un ton ceva mai ridicat, alți citiva se opresc pentru a-i asculta; este deja vorba de teatru? Se poate admite că ne aflăm în fața unei teatralități negative, așa-numitul "a se da în spectacol", deoarece atitudinea normală ar fi sau tăcerea protagoniștilor sau îndepărtarea observatorilor transformați în public. Aceeași teatralitate negativă apare în situația semiotică a simulării, exemplul clasic fiind cel al copilului care bănuind prezența mută a autorității mimează atitudinea model (concentrare în pregătirea lecțiilor, pregătire serioasă când de fapt el încetase de mult să se mai gândească la lecții sau încerca să copieze).

Există însă și "teatralitatea pozitivă" a ritualurilor interpersonale (metaforic se poate spune că salutul din conversația cotidiană funcționează ca o cortină pe scenă, deschizând un spațiu - cel social). Scuzele și felicitările (chiar "jucate", nu total sincere) asigură același fundal teatral pozitiv (de "salvare a feței" pentru a folosi termenii sociologiei și etnometodologiei), ce permite menținerea contactului social. Acest declic instituie o lume: a spectacolului, a ficțiunii, a interacțiunii sociale.

Unul din parametrii fondatori ai spectacolului ca eveniment construit este prezența observatorului care orientează și modulează practica teatrală; actorii reprezentației (teatrale sau cotidiene) știu că observatorul este prezent și îi observă. De aceea ei construiesc o strategie scenică și discursivă în funcție de această prezență.

Spectatorul sau teatralitatea *largo sensu* incluzând comunicarea ludică, ceremonialurile, negocierile în prezența unui observator implică instituirea unei lumi orientate spre ficțiune și spre universul real. Spectacolul teatral *stricto sensu* nu este decât una din formele spectacularului și anume o formă istorică, cultural instituționalizată. Teatrul manipulează sistematic repertoriul de semne și procedee "teatrale" pe care locutorii le utilizează spontan ("à l'état sauvage"): ostensiunea, mimica, gestualitatea, distanța etc.

Dacă infrastructura teatralității cotidiene este esențialmente de natură lingvistică, cea a spectacularului scenic este plurisemiotică (decor, muzică, ecleraj, costume etc.), adăugate situației semiotice arhetipale de dublu dialog: la nivelul reprezentării între autor, regizor și public și la nivelul ficțiunii, între actori ca personaje ale lumii ficționale. Încercând să corelăm teatralitatea și dialogul, putem evidenția în vltro patru combinații posibile: cuplajul normal dialog cotidian/teatralitate cotidiană (vezi situațiile discutate); reuniunea dialog teatral/teatru (este vorba de dialogul în versuri, de dialoguri paralele, aparteurii, monologuri etc.); inserția dialog cotidian în teatru (realizată asimptotic în teatrul realist și naturalist, în "théâtre de la rue", happening-uri etc.) și dialog teatral în situații cotidiene (citate utilizate parodic: este suficient să ne gândim la multiplele utilizări ale replicilor caragialiene sau la variațiile cunoscute de celebrul "to be or not to be").

Încercând să pledăm pentru o dublă abordare semiotică a

COMPLEXUL

Este mai actuală ca oricând teoria lui Blaga despre retragerea noastră din istorie, despre instinctiva și obstinată închidere într-o existență care refuză haina străină, fie ea oricât de ispititoare ca semn al civilizației, opțind pentru conservarea unui fond și așteptarea unui timp când acesta va întâlni actul major, eliberator de energii consumate sute de ani la granița dintre realitate și proiect. O fatalitate inițială, la urma urmei și ea un destin, dar nu unul eroic, a transformat istoria într-o ipoteză. De aceea, nu întâmplător, dramaturgia noastră pe această temă, înainte de a intra în dialectica puterii și a servituzii, de a surprinde individul între adevărul său fragil și cel implacabil al mecanismului social greu de descifrat și mai greu de controlat, este obsedată de ideea legitimității și a memoriei. Cu alte cuvinte istoria nu rămîne numai o problemă morală, ci și /poate chiar în primul rînd/ una ontică. Orice supralicitare ascunde un complex. Al nostru s-ar putea numi complexul preistoriei, al actului care subzistă mai mult prin mit decât prin document și înfăptuire palpabilă /de la povestea exemplară, trecînd prin legendele despre haiduci pînă la politica de berărie a lui Mitică și mai aproape, pînă la zvonurile din care trăim, fragmentele noastre de mit modern/ și care generează o teroare a oralității /și o jubilară, e drept, dar cam amară/, o polifonie suspectă, o proliferare de scenarii din nevoia de a umple un gol. Calificarea dată de Alexandru Popescu piesei sale, "Croitorii

cei mari din Valahia", "o istorie apocrifă" numește exact această obsesie. Istoria adevărată se face fără noi sau, în cel mai bun caz, rămîne pe altădată. Memoria brodează în marginea ei, bîntuită de proiecte, fie ale trecutului, fie ale prezentului, căutîndu-și puncte de reper pe care le fetișizează sau le abandonează reveriei.

O dramaturgie în căutarea unei istorii, de la prima ei vîrstă, romantică, orgolioasă, gravă și retorică a fost tentată de spațiul și timpul întemeierii pentru a legitima o tradiție, un destin și o aristocrație care să le fie efigia. Aventuroasă și pitorească la Alecsandri și Hasdeu, apoteotică la Delavrancea și Davila, dramatică și bolnavă de utopie la Eminescu, fabuloasă la Adrian Maniu și Voiculescu, istoria ca exercițiu al puterii caută o motivație care să tranșeze individualul și să fie o stavilă în calea adversităților de tot felul și a neîntreruptei contestări. Are cîteva mituri care-i alimentează forța de a trăi eșecul, de a-l refuza cu vitalitatea disperării: sinuciderea lui Decebal, cetezanța Basarabilor și Mușatinii cu "sveti" Ștefan, tutelă mai mult inhibantă, decât benefică.

La vîrsta ei modernă, parabolică și meditativă, clovnescă și lirică, obsedată de moarte, convertind cruzimea în rîs și ironie sarcastică, exultînd la gîndul că totul e spectacol, dramaturgia pare mult mai conștientă de această carență inițială și o exprimă în paradigme diverse de la tema bastardului, a "locșitorului" /H. Lovinescu/, la dialogul adevăr-mistificare /Al. Popescu/, intransigență - cruzime /M. Sorescu/, la universul de

SAU TEATRUL DIN AFARA TEATRULUI

teatralității: lineară (consacrată aspectului lingvistic al teatralității cotidiene manifestată de anecdotă, salut, etc) și tabulară (consacrată teatralității scenice, a suprapunerii pertinente de coduri semiotice), ni se pare oportun să menționăm o deplasare semnificativă de perspectivă în cercetările actuale consacrate fenomenului teatral.

Ruptura între textul teatral și "încarnarea" sa scenică constituie o moștenire a tradiției teatrale și a practicii criticii literare. Ca o reacție la acest logocentrism dominant, semiotica s-a ocupat în primul rând de reprezentare: de la inventarierea și articularea sistemelor de semne și a codurilor teatrale la surprinderea specificului "comunicării" teatrale, a noțiunii de eveniment teatral elocvent formulată de un practician al teatrului (Grotowski): "Esența teatrului nu rezidă nici în relatarea unui eveniment, nici în discutarea unei ipoteze, nici în reprezentarea vieții cotidiene. Teatrul este un act înfăptuit hic et nunc de corpurile actorilor în fața spectatorilor". Joc secund, corealitate ("Mitrealitate" în termenii esteticianului Max Bense), sistem de modelare secundară (suprapus nivelului lingvistic natural în modelul semioticianului sovietic I. Lotman), teatrul "de pe scenă" instituie un sistem complex de elemente co-prezente, contopite într-un efect de sens global; complexitatea sistemului semiotic se află într-o dependență direct proporțională cu complexitatea informației transmise (fiecare subsistem: de la codul obiectelor la costum, de la distanța între actori la muzică și ecleraj instituind fascicule și tensiuni de sens). Corelarea necesară lingvistic/semiotic este sugerată și ca parcurs fertil pentru știință, căci, după cum afirmă Jean Pradier, "Trebuie să avem în vedere două tipuri de analiză: prima, de definire a obiectului, la care contribuie antropologia, biologia, etnologia, cea de a doua consacrată parametrilor realizării și bazându-se pe lingvistică, semiotică și sociologie".

Această teatralizare a științei (nu numai a cotidianului prin stilizarea vieții- "style de vie", "Lebensform") a fost pertinent evidențiată în spațiul cultural românesc de Solomon Marcus în eseul "Teatrul din afara teatrului" (din volumul *Invenție și descoperire*, Ed. Cartea Românească, 1989, p.153-159). Capacitatea teatrului de a exprima situații esențiale privind gândirea, limbajul și acțiunea socială se explică prin: natura sistemică a științei și trecerea de la aspectele structurale, statice la cele dinamice; tendința spre aspectele conflictuale și paradoxale; importanța convenției și a "punerii în scenă" implicând alterarea ordinii istorice și intuitive a faptelor și adoptarea unor modele axiomatice, ipotetic-deductive, eventual de genul sistemelor formale; însemnătatea crescândă a jocurilor de strategie și problemelor de decizie; în sfârșit, interdependența observator/fenomen observat.

Numitorul comun al practicii teatrale și al celei științifice: natura sistemică și sistematică, aspectele conflictuale (la nivelul teoriei științifice sau al acțiunii teatrale), "punerea în scenă" (în cazul discursului argumentativ, polemic sau al teatralității scenice, mai ales în forma complicată a "teatrului în teatru") și rolul observatorului (de la funcția sa terapeutică în psihanaliză la cea de co-agent în cazul unei receptări active, participative a evenimentului teatral) confirmă în mod elocvent structura holografică a realității și cunoașterii.

Departate de a fi o "paradigmă pierdută" (cf. Edgar Morin despre natură), teatralitatea permite o parcurgere transversală și unificatoare a "hărții" cunoașterii, conducând la o nouă descriere-interpretare a realității (cotidiene, artistice, științifice), la o nouă viziune privind asemănările și deosebiriile între fenomene.

DANIELA ROVENȚA-FRUMUȘANI

PREISTORIEI

coșmar, de lagăr, anonim și delir al delatunii din câteva piese ale lui Romulus Guga și Dumitru Solomon, în cazul ultimilor doi nu mai este vorba de istorie națională, ideea de națiune își pierde sensul, singura relație între indivizi fiind aceea de stăpîn-supus. Un teatru care renunță la oratoria sentimental-paranoică /nu intră în discuție nenumăratele produse - nu pot fi numite creații - Kitsch în care istoria noastră ia ființă între o victorie asupra turcilor și un discurs înălțător adresat viitorimii/în favoarea unei problematice contradictorii. În favoarea risului convulsionat, grotesc și dramatic, alunecând în dilemă și patetism reținut, a sentimentului că în tot acest iureș care e și teatru și istorie există șansa să descoperi cândva un destin. Pentru că, vorba cuiva, dacă nu mai vine înseamnă că a venit deja: Și are chipul unei țări împânzite de țepile lui Vlad, teribilă imagine la limita dintre intransigența morală și patologie, a unui voievod care rămâne bastard pentru că e făcut să fie pescar, al altuia, numit Basarab, întemeietor de țară, cu un dezvoltat apetit histrionic, și lista măștilor rămâne deschisă.

Fără îndoială că această atitudine nouă și incomodă față de istorie se datorează în primul rând unei alte vârste a mentalității în general, și a celei literare, în special, dar în straturile ei subterane, creația dramatică modernă ia de la capăt, cu alte mijloace și-n altă formă, neliniștea veche confruntată cu prea multe începuturi ca să nu le pună la îndoială îndreptățirea și trăinicia, cu mărturii puține și contradictorii, cu spații albe

unde se poate desfășura în voie temperamentul nostru balcanic. O îndoită suspiciune, deci, o dată la adresa istoriei ca act, a doua oară la adresa ei ca mărturie. Prima creează impresia fiecărei generații că este chemată să ia totul de la capăt, să pună ea temeliile, fie pentru că înaintași bicisnici le-au pus strîmb sau le-au distrus pe cele existente cîndva, fie pentru că le-a surpat jocul norocului. Cealaltă, obișnuită cu lipsa de informație, dă naștere în paralel cu istoria oficială, în care n-a avut încredere niciodată, unei istorii la limita dintre document și ficțiune, tot mai ademenită de ultima. Legitimitatea și memoria, într-o anume măsură, se intersectează. În aceea care pretinde ca într-o ordine de drept uman puterea să nu fie decît expresia unui destin care are în spate sute de ani și câteva puncte de reper incontestabile.

În piesa amintită a lui Alexandru Popescu, Poetul nu poate decît printr-un mijloc să facă rost de hîrtie, rară atunci ca și-n alte timpuri, existentă, există, numai în beciurile puterii: printr-un joc de zaruri. Memoria, fără de care nu există istorie și nici destin, se supune hazardului. Ciudat, sau mai puțin ciudat, puterea, obsedată și ea de memorie, nu-i înlesnește acesteia calea către document pentru că preferă mitul, scaldîndu-se în iluzia că tot ce are aceasta insuportabil se va dizolva în generozitatea unei ficțiuni. Pentru că nu știe că nu există abdicare de la istorie și, odată părăsită, se face singură, dacă nu cu noi, împotriva noastră.

DUMITRIȚA STOICA

idei