

## O LECTURĂ FRANCEZĂ

În lunile ce au urmat «schimbării la față», mai toate teatrele românești își restructurau repertoriile în uz și proiectele imediate, iar răspunsurile lor cele mai frecvente erau Havel și Vișniec. Părea o boală contagioasă cu agenți motivaționali diferiți, însă amuzant de răspândită, și întrevedeam chiar un

început de stagiune amețitor, cu opera dramaturgică aproape completă a celor doi acoperind toată geografia teatrală a României. Dincolo de imaginea apocaliptică a rămas astăzi prea puțin; printr-un autoreglaj straniu, boala s-a oprit în faza preliminară, fără spectacolul unei competiții între instituțiile teatrale și, mai ales, cu prea puține spectacole propriu-zise.

În schimb, odată inoculat, chiar dacă nu a erupt, virusul dă semne că a creat imunitate. «Havel ăsta», pare să plutească deja în aer prejudecata, «nici nu e cine știe ce, un solipsist, un narcisist; o fi el politician, dar dramaturgic vorbind nu schimbă mare lucru... Seamănă cu... și cu...» «Din nou Vișniec?» auzi pe la un colț de foaier, și-ți vine să întrebi: «Care Vișniec? Care din nou?».

Mă gândeam la asta așteptând, câteva săptămâni în șir, ca dezbaterile parlamentară să lase în sfârșit locul de drept teatrului adevărat, iar noi să putem urmări cea mai interesantă — cred — dintre piesele tetralogiei haveliene (**Audiența, Vernisaj, Protest** au fost montate în stagiunea trecută la Teatrul de Comedie), intitulată **Largo desolato**. Să fie cu adevărat acest tip de teatru supus conjuncturii politice și biografismului? Este el chiar incapabil să se înalțe la reprezentativ? mă întrebam... Să fie el condamnat să locuiască numai pe pragul acela subțire dintre mărturie și mărturisire?

După ce supliciiul raportului parlamentar a luat sfârșit și am putut în fine urmări varianta franceză a acestei piese despre alienarea produsă de **recluziunea în eroism**, mi se pare că întrebările de mai sus au mare nevoie de răspuns.

Desigur, trama politică e aici evidentă. Însă ea e pusă de autor să lucreze în beneficiul exclusiv al raporturilor dintre exteriorul și interiorul conștiinței. Șocul, inconfortul nostru **estetic** vine de acolo de unde, într-o mare măsură, ne-am pierdut nu numai ingenuitatea de spectatori ci și buna-credință «cetățenească», venind noi dinlăuntrul problemei, prea dinlăuntrul ei. Obșnuința să acceptăm, și chiar dornici să admirăm la un spectacol nivelurile de semnificare suprapuse, polifonia alegorică, textul havelian ni se pare, mai înțeles, redus, liminal — vai, vai! — simplist.

Montarea semnată pentru televiziunea franceză de Agnieszka Holland era, din acest punct de vedere, revelatoare. Citite într-o cheie a mimesisului (foarte

strâns), problematica, relațiile și discursul havelian se încărcău, treptat, de o neobișnuită forță, proiectându-și simbolul înlăuntrul ființei noastre etice și nu al celei culturale. Un grăunte de paradox cehovian — iertată fie-mi comparația — se degaja din înșurubirea mecanică a replicilor schimbate între filosoful strivit de nemiscarea propriei efigii și muncitorii care doreau cu frenezie «să facă ceva», pentru ca el «să facă ceva», pentru ca, în sfârșit, «să se îndeplinească ceva». Absurdul nu e o invenție teatrală, eram noi obligați să ne aducem aminte, absurdul este existențial, cotidian; absurdul apare din grija isterică a prietenului «care are încredere în tine» ca tu să nu cedezi, să nu scazi sub nivelul propriei tale combustii. Absurdul e în tine însuși, cel care-ți lași, din slăbiciune, creierul spălat; iar discursul celui alt îți umple golul lăuntric, devenind automat propriul tău adevăr, la un alt grad al isteriei. Absurdul se naște din tandra convenție acceptată, când ai tăi te ajută aparent și dezinteresat, instaurându-se inconștient în temnicerii și torționari, fiindcă ei trăiesc normal iar tu anormal, fiindcă ei au exigențe și au ieșiri, pe când tu ai numai supliciiul datoriei de a-ți păstra imaginea nemișcată. Cu panica, zvrăcolirea și așteptarea fără sfârșit a unei pedepse care să te mîntuiască.

Nu mai că, urmărind decupajul atit de inteligent, atit de cartezian, așa zice, al Agnieszka Holland, bazat prioritar pe jocul prim-planurilor și pe repezile suprapunerii de expresie ale ființelor în înclăstare, am înțeles și cât de dificil e, tehnic, să montezi așa ceva pe o scenă de teatru. Refuzînd datul teoretic gata constituit prin experiența existențialistilor (în fond, **Huis clos** vorbea tot despre asta), ori a tragicilor limbajului, punînd deci deoparte drama comunicării ca retorică pură, Havel obligă la asumarea unui ritm și mai ales a unei tensiuni excepționale. Pentru a căpăta adevărata portanță, ponciful, automatismul, incoerența chiar trebuie mereu încărcate cu un grad maxim de trăire și credință, trebuie luate în serios pînă la capăt. Iată de ce performanța lui Pierre Arditi (în Leopold) și a unei bune părți dintre coechipierii lui avea în ea ceva uluitor: plecînd de la o uriașă anxietate, actorul își găsea capacități nebănuite de a trece de limita limitei, într-o altă uriașă anxietate.

«Oglindirea» din **Largo desolato**, ca și cea din întreaga tetralogie, mi se pare, la urma urmelor, temerară. Citită demonstrativ, ea va suna, fără îndoială, plicticos. Citită alegoric, parabolic, se va descărca de vitalitatea cu care a fost investită. Universul ei e logic, psihologic și tautologic, ca și al nostru: păcatul, adevărul, relativitatea, răspunderea sînt amestecate și congenere aici. Esențială este biciuirea lui tu, care, cu puțină șansă, ar fi putut deveni eu. Fiindcă, spune spectacolul franțuzesc, omul suportă supliciiul de a fi uman pentru om.

MIRUNA RUNCAN

## CARTEA DE TEATRU

## NOI PIESE

Editura «Ghepardul» a lansat, cu ocazia Festivalului Național de Teatru, o colecție, subvenționată de Direcția teatrelor din Ministerul Culturii și dedicată piesei de teatru românești. Primii trei autori sînt Ioan Groșan, cu **Școala ludică**, Marcel Tohatan, cu **Massmedia** și Octavian Soviany, cu **Strălucirea și suferințele filosofilor**.

Ioan GROȘAN este prozator (**Caravana cinematografică, Trenul de noapte**), cunoscut încă din timpul studenției, cînd, la Cluj, se formase un grup teatral, «Ars Amatoria», ce avea, mai tîrziu, să se producă și în scris, într-un serial savuros dintr-o revistă studențească bucureșteană. **Caravana cinematografică** i-a prilejuit criticului teatral Julieta Țintea un scenariu radiofonic difuzat anul trecut. **Școala ludică** este, însă, cunoscută abia acum în forma tipărită. Subtitulată «eseu scenic în două acte», piesa lui Ioan Groșan este un discurs parodic despre ideea de teatru sau, poate mai exact, despre ideea de joc. Groșan, ca și alți prozatori atrași recent de dramaturgie, nu construiește un subiect teatral, ci acreditează ca subiect chiar teatrul. La vremea reprezentării sale, prin 1978, **Școala ludică** a putut provoca o reacție evidentă prin «subversivitatea» formulei, unde se regălesc citate culturale, tonul colocolial și insurgența ca mod al tratării subiectului. Actorii, regizorul și autorul — personajele din **Școala ludică** — își joacă atît propriile posturi din teatru cît și roluri «civile», evoluția lor conturînd, de fapt, ideea scenariului care traversează momente din istoria universală a teatrului. Farmecul piesei provine din panoplia referințelor livrești, din jocurile de cuvinte, toate presupunînd un spirit alert, dar și un... instinct al ludicului de care autorul nu duce lipsă. Teatrul «Urmuz» promite un spectacol cu acest «spectacol» al ideilor despre teatru. Se va vedea atunci dacă prestigiul «eseului scenic» al lui Ioan Groșan din vremea studenției mai rezistă azi sau dacă textul însuși și mai poate provoca apetit pentru ludic în actul scenic.

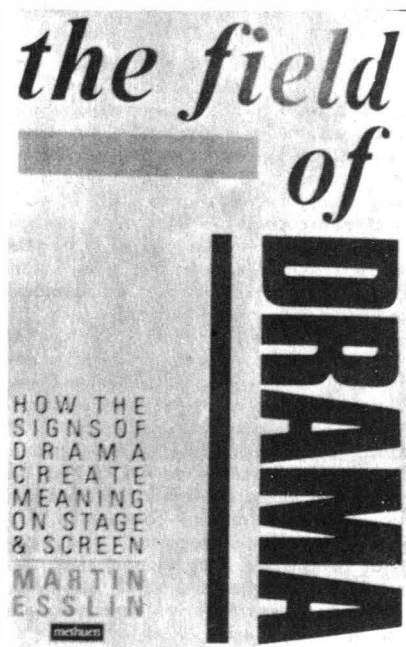
Marcel TOHATAN provine din disciplinele exacte, este fizician de formație, și de curînd a inaugurat, la Fun-Radio, o formulă de teatru radiofonic în vederea lansării textelor debutanților. **Massmedia** începe cu o situație de suspans — o tentativă de sinucidere — pentru a dezvolta, mai apoi, o situație tipică de comedie: un anunț dat în ziar privind vînzarea unui... «esperact». În urma anunțului apar mai multe personaje, între care și o celebritate care atrage presa oriunde s-ar afla. Autorul construiește situațiile dramatice mai degrabă din perspectiva replicilor care le conturează decît din aceea a unei

idei structurate dramatic. Personajele — Tinerii, Filosoful, Țăranca, Wanda (celebritatea), Hoțul, Popa — comentează situația în care s-au trezit din cauza anunțului: o licitație sui generis pentru «esperact».

Piesa lui Marcel Tohatan, care nu evită jocurile de cuvinte (derivate de la «wanda») și de situații, nu e lipsită de interes în perspectiva montării scenice.

M.P.

## MIMESIS ȘI DIANOIA — CONGRUENȚA SENSURILOR DRAMATICE



comparativă; în ceea ce privește sistemul de lucru aplicat, punctul de plecare este perspectiva semiotică asupra actului dramatic, văzut ca «act de comunicare», desfășurându-se esențial între cei doi poli ai acesteia și având toate caracteristicile saussuriene.

Din cele paisprezece capitole ale cărții, șase sînt dedicate explicitării semnelor dramatice. Prima categorie este a celor trei tipuri de semne «performante»: semnul iconic, semnul-index și semnul-simbol. Între cele dintîi se numără semnele picturale, care, în virtutea realismului exterior, reproduc fotografic semnale cotidiene (pahare, uși, mese, scaune, claxoane de mașină etc.). Semnele-index sînt deictice (un deget îndreptat spre un anume obiect, o expresie înspăimîntată etc.), aparținînd convenționalului în aceeași măsură ca și semnele-simbol, a căror decelare ține de intertextualitatea receptorului. Natura semnelor dramatice este însă mai clar exprimată în capitolul dedicat «Ramei» și «Punerii în ramă». Ceea ce ajunge în interiorul ramei capătă un sens anagogic, reprezentativ nu numai pentru o întreagă categorie, ci și pentru o anume viziune creatoare. Pivotalul teatrului rămîne însă actorul, semn iconic prin excelență, a cărui capacitate mimetică se supune unor artificii tehnice dătătoare de iluzii manevrate cu naturalețe. Un întreg capitol este dedicat «textului», văzut prin prisma situațională, actantă, și nu prin cea a lecturii.

Cele mai interesante considerații asupra congruenței sensurilor pe care le poate avea spectacolul pornesc de la cele șase elemente ale tragediei antice, așa cum au fost inventariate ele de Aristotel. Primele trei mijloace și modalități mimetice, lexis, opsis și melos, sînt secundate de triada mythos, ethos și dianoia (reprezentări conceptuale). Aflați în relație de condiționare reciprocă, toate acestea duc spre o structură de semnificații, pivotînd în jurul ultimei categorii, dianoia (conținutul intelectual, religios, general, meditativ, de gîndire al spectacolului).

«Mimesis»-ul presupune astfel, trecînd de la Aristotel la Platon, «lexis»-ul și «logos»-ul reunite în «dianoia», plasmatic prezentă în actul artistic. Și pentru că gîndirea logică nu face decît să răcească temperaturile înalte la care se produce «catharsis»-ul, climat al gîndirii intuitive, Martin Esslin nu se aventurează în explicații laterale, ci notează doar schema comprehensivă a sensurilor posibile, în funcție de care, după teoria receptării, poate fi asimilat artefactul. Aici intervine abordarea aplicată, instrumentată de semiologie, pornindu-se de la Propp, Souriau, Grei-

mas, Gouhier, Barthes și Eco. Înțelesurile, văzute în virtualitatea lor, derivă din «patern»-ul situațional, în care convențiile au un rol major. Astfel, notează Esslin, drama tradițională japoneză (No, Kiyogen, Kabuki), teatrul clasic chinez, tragedia greacă, spectacolul elisabetan, teatrul european sînt cu toate tributarele convențiilor, de multe ori rigide, formale. În teatrul japonez, spre exemplu, personalul de scenă îmbrăcat în negru care intervine în acțiune este convențional invizibil; în cel chinez, o scenă luminată din plin înseamnă că personajele se află în cel mai cumplit întuneric, aparté-urilor din spectacolele europene, cutia italiană — și lista poate continua — toate sînt convenții respectate de public, ca și de regizor și actori, care mediază ierarhia de sensuri, dinspre scenă spre sală.

Ne oprim cu interes asupra unei clasificări a înțelesurilor operei de artă, remarcată de Esslin și aparținîndu-i lui Dan-te. Ele s-ar împărți în: literal, alegoric, moral și anagogic. Acesta din urmă ni se pare cel spre care orice act artistic ultimativ trebuie să tindă și cel în care «dianoia» aris-totelică este liant și generator.

ALINA CADARIU

## YORICK, EDINTER ȘI DON QUIJOTE

Recenta apariție a piesei *Yorick* (sau *Să nu arunci săgeata peste casă*) de Ioan Chelaru, la *Edinter*, nu merită să treacă neobservată, fie și ca gest *donquijotesc* în actuala noastră junglă editorială. A publica azi o piesă de teatru, care nu e altceva decît un dialog al lui Yorick cu regele Hamlet în lumea «de dincolo», propunînd o variantă proprie de descifrare a enigmei shakespeareiene din *Hamlet*, înseamnă mult mai mult decît o certă «pierdere» pecuniară și un modic «cîștig» de stimă. Căci înseamnă în primul rînd o șansă oferită teatrului și celor care-l scriu încă fără să-l «programeze» comercial, o șansă oferită culturii teatrale și eternei sale reîntoarceri la capodopere, la valorile primordiale. Faptul că piesa nici nu pare viabilă scenic (avînd o structură prea acuzat discursivă, care o face interesantă doar ca lectură, eventual radiofonică) nu scade cu nimic valoarea gestului și semnificația lui culturală. Iată de ce, pe lîngă autorul piesei, care este actorul Ioan Chelaru de la Teatrul Mic, credem că trebuie dezvăluit și numele acestui împătimit de teatru Don Quijote de la *Edinter*, directorul Dorin Bujdei.

V.P.

CARTEA  
DE TEATRU