

Marea sporovăială

Ce istovitoare și obsesia aceasta a vârstelor în literatură! „Vechiul” nostru Marin Sorescu este, fără îndoială, mai „modern” decât „succesorii” săi cărora pare că le împlinște, adesea, efortul. Este mai „modern” decât postmodernii programatici ai ultimelor două generații de scriitori, mai categoric, deși lipsit de vehemență, deprins, cu toate acestea, să se rânduiească după știutele dogme ale genului. Cu Marin Sorescu se încurcă mereu ițele (post)modernismului contemporan românesc. Modernitatea (fie că o servim garnisită cu „post” sau nu) nu mai e compatibilă cu nouitatea. Noul spectacol al **noului** literar constă în a amesteca genurile literare, astfel încât ambiguitatea sau imprevizibilitatea jocului intelectual să fie consacrate ca înșeși premise ale lecturii. Efectul este sigur și profund anti-(post)modern, în ciuda spiritului de toleranță al actualității: ambiguitatea devine plictis, iar imprevizibilitatea – stereotip. Nu cu multă vreme în urmă, Laurențiu Ulici întâmpina la Uniunea Scriitorilor doi autori nouăzeciști, un dramaturg și un critic, cu următoarele cuvinte: „nici dramaturgul nu e dramaturg, nici criticul nu e critic”. Cuvintele rămân, desigur, emblematic, dar nu e încă sigur că nu vor propti un sens ușor peiorativ. Sorescu, însă, de la mai vechile piese *Iona* sau *A treia țepă* și până la *Vărul Shakespeare* sau *Casa evantai*, construiește o dramaturgie închisă într-un sistem de reguli după care identitatea genului se recunoaște imediat și își păstrează motivat însemnele distinctive, urmând ca abia de la acest stadiu formal să fie posibilă joaca, imprevizibilul, nonconformismele. Abia asumându-și canonul, invenția poate să aspire la privilegiile valorii și numai întemeind pe respect orice abatere voluntară s-ar putea antologa ca virtute. Asta e și regula oricărei arte, dar și a modernității: a te conforma în chip neașteptat. Mai nou, însă, refuzul nonconformist răspunde chiar așteptărilor noastre obosite.

Luptătorul pe două fronturi, piesa de debut a volumului *Vărul Shakespeare și alte piese*, se deschide prin câteva surprinzătoare jocuri ale paradigmei dramatice, spectacolul iscându-se ironic din chiar condiția tradițională de compoziție dramaturgică: „ROMICA (foarte curioasă, îi întrerupe monologul, care mergea așa de bine): Ce se mai aude? Adică... vreau să spun, ce nu se mai aude? Iartă-mă că ți-am întrerupt monologul care mergea așa de bine...”. De obicei, pentru regizor.

indicațiile de atitudine a personajelor sau de mișcare scenică sunt simple repere orientative pe care acesta le poate ignora, preferând altele, în virtutea unui „calcul” aparte al mizanscenei. De mare efect la lectură, repetarea indicației auctoriale dintre paranteze în replica personajului îl va constrânge pe regizor să traducă scenic artificii literare. Reluat în câteva rânduri, acest tip de procedeu nu se transformă însă în ispită și nu-și epuizează efectul, deschizând doar pe mai departe, cititorului, plăcerea de a intui prezența ironică a vocii dramaturgului ce-și îngână discret personajele sau se lasă îngănat de ele. Tocmai această complicitate secretă, dar neostentativă, a autorului cu propriile personaje explică și jocul capricios al limbajului dramatic, „asamblat” după umorul involuntar al rostirilor simpliste din lumea de zi cu zi (aportul personajelor), contrase în butade scurte cu sonorități lirice (aportul autorului). La fiecare întorsătură de frază, o dată cu fiecare sintagmă, limbajul dramatic se umflă grandilocvent sau se sparge ca o bășică, imaginile se juxtapun, obligând, ca de altfel și în poezia soresciană, marea, anistoria, infabilul, gloria, sublimul să se inspire din mic, conjunctural, anecdotic, din pehlivăanii, meschine cărcoteli. Și invers. Aluzii culturale se convertesc în planuri strategice sportive (militare). Să urmărim câteva replici din *Luptătorul pe două fronturi*: „LUPĂTORUL”: (...) Nu e periculos să te bați la Bizanț? ANTRENORUL: Ba da. Foarte periculos. Te bați între două linii de atac. L: Asta e soarta noastră... între două linii... (...) A: Toți bizantinii sunt asediați... L: Și noi suntem asediați? A (evaziv): În măsura în care suntem bizantini... L: Pe mine mă cam strânge... A: Ce? L: Asediul Bizanțului... (râde fără convingere) A: Deschide-te la un nasture... O fi și de la arcadă...”. Este exercițiul poetic al dramaturgului ce restrânge obsesii de ordin istoric-planctar, concepte sofisticate, printr-un ironic zbenghi stilistic, la dimensiunile unor lozinci rostite de minți agramate, la valorile minuscule ale gestului cotidian. În *Casa evantai*, a doua piesă din volumul *Vărul Shakespeare...*, cuplul Tincea și Vlad trăiește o încurcată epopee a relațiilor conjugale cu propriile lor alter-ego-uri. Autorul nu se sfiește să-și „înștiințeze” autorreferențial personajele despre problematica însăși a subiectului teatral, prin vorbele cărora ea se reflectă astfel: „VLĂDULEASA (alter-ego al lui Vlad, asemeni lui Vlădescu, Ciovărnache și Manole. nota S. V. P.): Terminați dracului cu scandalul, să vă spun

ce-am visat. TINCA I (alter-ego al Tincăi, alături de Tincea II și Ana; nota S. V. P.): Nu mai fi, dragă, gelos pe-un alter-ego. Nu ziceai până-acum că ți-e alter-ego? Alter-ego în jos, alter-ego în sus... Dacă mai ai vreunul, te rog să mi-l prezinți. VLAD: Alter-ego e alter-ego și curvăsăreala e curvăsăreală!”. Iată-l pe Luptătorul „pe două fronturi” situat într-un timp anistoric, numărând pe degete corurile „școlilor naționale” de teatru: „Civilizația minoică... Corul genezeilor – slab. Corul venețienilor – slab. Corul francilor – slab...”. „Nu putem generaliza”, conchide Antrenorul. Exclamații preluate din uzul curent al limbii, banalizate, osificate, ele dau contur sentențios unor judecăți absurde. Dramaturgul reconstituie, așadar, mecanismul retoric și de mentalitate al limbajului de lemn pe care-l strânge apoi, pe nesimțite, într-o tandră, paradoxală și bineînțeles ironică măsură lirică: „Zice medicul că la Bizanț și animatoarele... (gest cu mâna). Ehe! Civilizație! Ele țin condica imperiului... Toate sușotelile s-adună... ca vuietul mării în scoică. Toate sușotelile s-adună... ca vuietul mării în scoică... Ce-a zis ăla... ce-a zis ăla... Și-au o scoică!...”.

Tocmai aceste metamorfozări fabuloase ale limbajului constituie și substanța dramelor lui Marin Sorescu. Mai puțin contează personajele, mai puțin interesează trama, mai importante decât orice sunt **vorbele**. Nu cuvintele, ci vorbele, alambicată și nestăvilită vorbărie, marea sporovăială ce vinuește neconținut în mintea scriitorului oltean. Subiectele dramatice sunt fiecare în parte ingenioase și simple, dar viața lor internă nu este una a acumulărilor epice, nici a dezvoltărilor conflictuale succesive. Personajele sunt abia schițate în crochiuri lejere, din câteva tușe; nici urmă de tipologii. Dramele cuprinse în volumul de la Cartea Românească (*Luptătorul...*, *Casa evantai*, și *Vărul Shakespeare*) și în cel de la Minerva, B.P.T. (*Iona*, *A treia țepă* și *Vărul Shakespeare*) ipostaziază motivul sorescian predilect, cel al substanțierii identității în istorie. Personaj simbolic, Luptătorul nu este



Marin Sorescu – *Vărul Shakespeare și alte piese*, teatru, Ed. Cartea Românească, 1992
– *Iona. A treia țepă. Vărul Shakespeare*, Ed. Minerva, B.P.T., 1993, prefață de Dumitru Micu



altceva decât o identitate ce se întinde prin evi, întâlnind în cale mereu aceleași stavile și aceleași porunci. E un spirit al națiunilor mână de „centurioni“ iscoditori și sălbatici să se „antreneze“ perpetuu în așteptarea unei teribile ore H. La fel și personajul Sorescu din *Vărul Shakespeare*, al cărui dublu este chiar William Shakespeare, scriitorul de la sfârșitul celui de-al doilea mileniu coborând prin secole la 160..., pentru a-i fi dramaturgului elisabetan sfetnic și sursă de idei literare. Creația nu este altceva, nici în Renaștere, nici astăzi, decât o cădere de la sine a realității în ficțiune, moment pe care mintea isteată (mai isteată a lui Sorescu decât a lui Shakespeare, un impostor literar) trebuie să-l speculeze. Mai mult chiar, ficțiunea însăși poate să nască realitatea, de vreme ce personaje ce n-au încăput în literatura shakespeareiană populează totuși, damnate, ca niște fantome, lumea veacului al XVIII-lea, dar fără puțința de a-i da sens. Și condiția socială a scriitorului de atunci și de astăzi este aceeași: el este prigonit, iscodit, cercetat, i se dorește dispariția... Un alt personaj care sparge granițele timpului, un personaj grav, asemeni Luptătorului, este țărănul Minică din *A treia feapă*, trimis de

nevastă-sa, de pe la 130... să „o ia înainte“ în istorie să vadă „cum sunt vremurile“, ca ea să știe dacă mai slobozește al șaselea copil. Pe Minică vremurile grele din Țara Românească l-au omorât de zeci de ori, dar marea lui tristețe rămâne aceea de a fi murit mereu degeaba. Și pescarul Iona este un călător prin timp, de vreme ce aventura lui din burta balenelor nu este decât o succesiune de nașteri tragice în lumi tot mai încăpătoare, dar închise și sufocante. Sufocante mai ales prin durerea singurătății, de unde și monologul poetic, răsfrânt într-un dialog cu un iluzoriu dublu al său. Motivul dublului în teatrul lui Marin Sorescu trebuie înțeles, așadar, ca o variantă a cel enunțat mai sus – al substanțierii. Eul se dilată, își sparge limitele, din oroarea istorică (Luptătorul, Minică) și ontologică (Iona) de singurătate, niciodată istovită. Dublul apare ca iluzoriu (*Iona*) sau ca „real“ (*Vărul Shakespeare*), în cazul din urmă tocmai pentru a sugera permanența suferinței ontologice peste timpul istoric. „SORESCU: Bizareriile provin din faptul că trăind în vremuri diferite, ne înțelegem ca niște contemporani...“.

În *Casa evantai* motivul apare răsturnat și este cel al desubstanțierii identității omului contemporan, alter-ego-urile cuplului Tincea-Vlad provocând spargerea acesteia în cioburi. Este, în fapt, o reluare pe mai multe registre a dramei soților Martin, din *Cântărețea cheală*. Nici Tincea și Vlad nu se mai recunosc, ajungându-se aici ca femeia să-și înșele bărbatul cu propriul bărbat, iar bărbatul să-și înșele femeia cu propria-i femeie. Fragmentată la nivel individual, identitatea se substanțiază, însă, prin uniformizarea comunitară. Dublurile lui Vlad nu sunt numai Vlăduleasa și Vlădescu, dar și Ciovârname și Manole, iar Tincea (I, II) este și Ana.

Totuși, singurătatea personajelor soresciene, deși dramatică, reverberând mereu un ison grav, nu este una cu adevărat tragică, sau, în orice caz, ea nu ține de tragedie. Nici nu știu dacă dramele lor existențiale nu sunt, de fapt, un pretext pentru limbuție, sau dacă în limbuția personajelor lui Marin Sorescu nu stă chiar salvarea lor. Totul e pretext pentru vorbe, pentru jocuri de cuvinte, pentru aluzii și sporovăială. Limbajul proliferază, dospește, se risipește pe el însuși din

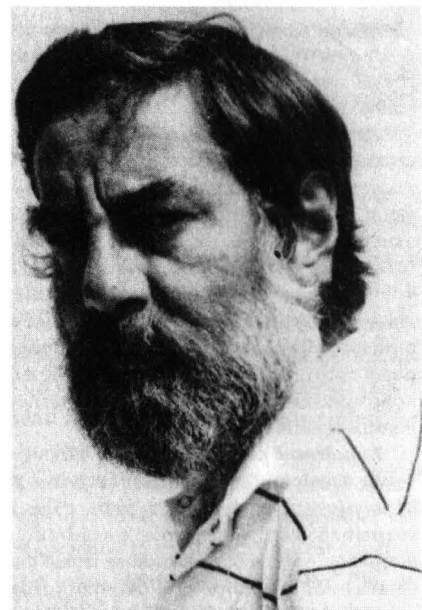
UN GENERAL

Dacă printre critici au existat vreodată persoane iubite, nu numai de colegi, ci și de ceilalți oameni de teatru, fără îndoială că Dinu Kivu a fost una dintre ele. Citind cele aproape o sută de cronici antologate de Luminița Vartolomei Kivu în volumul recent apărut la Editura Eminescu*, oricine poate pricepe cu ușurință de ce. Tonul comentariului este în permanență nu numai elegant și ponderat, dar și profund înțelegător, mărturisind din partea criticului o cunoaștere sensibilă atât a obiectului pe care îl analizează – concepția regizorală, jocul actoricesc –, cât și a psihologiei omului din spatele acestui obiect, a artistului, cu toate orgoliile și susceptibilitățile sale. Dinu Kivu a iubit și teatrul, și pe cei care-l fac, iar acest lucru se simte în scrisul său; și l-au simțit, desigur, și cei despre care a scris. Ceea ce nu înseamnă că autorul ar fi cultivat complezența; dimpotrivă, atunci când a avut obiecții, le-a exprimat limpede, argumentat, păstrând însă mereu acea civilitate care îl îndeamnă pe cel criticat să devină permeabil la observații – ba mai mult, să țină seama de ele.

* Dinu Kivu, *Teatrul, la timpul prezent*, Editura Eminescu, 1993.

Desigur, prin forța împrejurărilor, cronicile adunate în volum – scrise între 1966 și 1989, anul dispariției criticului, și publicate, cele mai multe, în revistele „Teatrul“ și „Contemporanul“, unde Dinu Kivu colabora constant – cuprind puține note de reproș, întrucât ele se referă, cum spune subtitlul cărții, la „Marile Spectacole“. Aici ar fi ceva de discutat, căci faptul că însuși autorul ar fi aderat fără rezerve la acest calificativ aplicat în bloc îmi pare îndoielnic. Printre montările recenzate apar alături, de pildă, *Regele Lear* a lui Radu Penciulescu și *Doamnele domnului Caragiale*, semnată regizoral de Tudor Mărăscu, de fapt însă un recital individual. Dar dincolo de acest reproș – tehnic, să zic așa –, selecția cronicilor evidențiază mai mult decât convingător personalitatea criticului, justetea, verificată în timp, a majorității diagnosticelor sale (astfel, Andrei Șerban este calificat „un regizor genial“ încă de la spectacolele realizate în vremea studenției) și, nu în ultimul rând, acuratețea stilului său, clar, cultivat, inteligent, care face lectura neabătut agreabilă.

Dar surpriza cea mai puternică pe care o produce volumul, mai ales acelor ce-



cunoșteau pe Dinu Kivu în primul rând ca pe un boem oricând gata să se risipească în interminabile suete cu prietenii și mimând o superficialitate grațioasă, sunt scrierile plasate, ca niște coperte, la începutul și la sfârșitul cărții. Cele dintâi reprezintă intervenții în chestiuni „arzătoare“ ale

abundență, mustește gras, înecat de propria-i expresie și fecunditate. E greu de spus dacă aventura lui Iona este una existențială sau una a vorbelor lui Iona. Lucrurile au însuflețire pentru că au primit duhul neastâmpărat al vorbelor: imperative, îndemnuri colocviale, piruete grațioase ale limbajului de lemn, cuprinderi lirice. Lumea capătă mișcare nu pentru că e contemplată, ci pentru că e vorbită. Totul este rodul unei transcendente deliberări colocviale. „Dar dacă într-adevăr sunt mort și acum se pune problema să vin iar pe lume?“, se întreabă Iona. Deci, undeva, **se pune problema**. Starea de contrarietate, spre exemplu, e una exterioară sentimentului. Nefericirea are temei exclusiv în termeni de limbaj, nu existențiali: „Mă miram eu de ce nu sunt fericit“, spune același Iona. Tot Iona scrie un bilet, în interiorul chitului, și, învelindu-l într-o bășică, vrea să-l arunce către exterior. Dar uită și, după o vreme, calcă bășica și-și reamintește. Brusc, atitudinea lui Iona se schimbă radical: „ – Am început să primesc și scrisori. – Vreun naufragiat. Ei cam au

obiceiul.“ Deci nu se modifică scena, conjunctura, ci se schimbă vorbele ce animă existența obiectelor în scenă. Propria lui scrisoare devine o scrisoare de la un naufragiat, pentru că așa întorc vorbele destinul piesei. Dramaturgul (poetul) nu-și face probleme, ci le sapă albia, le netezește calea, docil, ca în toate celelalte piese. Limbuția fabulantă a lui Iona răstoarnă capricios jocul, ca un copil răzgâiat care schimbă cam iute jucăriile: nu numai să scrie, dar să și primească de la un naufragiat un mesaj. Știți, „ei cam au obiceiul“. De altfel, ceea ce pare să-I țină în viață pe Iona nu este nimic altceva decât propria lui limbuție, așa cum și de cei doi trași în țepă, din *A treia țepă*, Românul și Turcul, moartea nu se apropie atâta vreme cât pofta lor de pălăvrăgeală rămâne trează și, mai mult, sunt chiar utili Domnului Țării, căruia îi place să stea cu ei la taclae în timpul mesei. Shakespeare, ucis de sabie, învie, dar mă îndoiesc că această resuscitare ar trebui neapărat analizată simbolic, ci mai ales înțeleasă ca un refuz al personajului de a rata câteva inedite jocuri

spirituale de cuvinte pe tema morții. „(*frecându-se la ochi*): Nu-i cazul. Căci mi-a trecut și moartea într-o clipă. / Și ea degrabă, tot ca viața, curge... / M-am odihnit murind... Acum, la lucru.“

Bineînțeles că poemele dramatice, cum le numește Dumitru Micu în prefața la ediția din B.P.T., nu sunt magie pură, ele angajează senzuri. Dar ar fi mai nimerit să spunem că senzurile acestea, proiectate în existențial, își dispută influența cu cea a gratuității vorbelor, hrănite clandestin din corpul tramei, mereu într-o furie ludică, comunicând gestual între ele prin analogii și coduri intertextuale. Histrionice sunt, în lumea teatrului lui Marin Sorescu, mai mult decât orice/oricine, vorbele – personajele marii sporovăieli mântuitoare.

SEBASTIAN-VLAD POPA

O ISTORIE ÎN FIȘE

vieții teatrale dintr-un moment sau altul ori dintotdeauna (profesionalitatea criticii de teatru, raportul autor-regizor și text-spectacol etc.) și dezvăluie un eseist talentat, dar și un polemist redutabil — a se vedea intervenția citată la Colocviul de la Timișoara, din 1971, în care autorul ia fără echivoc apărarea lui Radu Penciulescu în absurda cabală ce se urzise atunci împotriva-i. Impresia de reflexivitate sobră dar deloc mohorâtă și de cultură temeinică dar deloc ostentativă pe care o adaugă amintirii lui Dinu Kivu aceste scrieri e întărită de cele trei capitole finale, ce urmau să facă parte, probabil, dintr-un studiu amplu, intitulat „Convenția în teatrul contemporan“ și rămas, din nefericire, neterminat.

Cartea, ce mai cuprinde și un util „Indice de nume“, accesibilă și interesantă pentru oricine, ar fi de recomandat ca lectură obligatorie în special prea numeroșilor cronicari improvizăți, mai de curând sau mai de mult intrați în ogorul criticii teatrale și care-și închipuie că după dispariția adevăraților generali orice răcan își poate deschide victorios ranița.

ALICE GEORGESCU

Premieră absolută în istoriografia teatrului românesc: un dicționar al actorilor care au slujit a treia scenă oficială a țării (cronologic, după București și Iași) – Craiova.

Din 140 de ani de glorioasă și, uneori, tragică existență a Teatrului Național din Valahia Mică, autorii au reținut în fișe analitice fapte de artă, repertoriul reprezentativ al instituției, peregrinările specifice breslei, nota de marcată originalitate sub reflectoare sau nobilul efort de integrare într-o acțiune colectivă de propășire culturală al celor hărăziți ansamblului, astfel încât, la o lectură integrală a cărții, sentimentul parcurgerii unei „istorii în fișe“ este deplin și edificator.

Subtitlul „File de arhivă sentimentală“ al dicționarului însumând **666 de actori craioveni** nu exprimă prudența pionieratului. Constantin Gheorghiu, directorul

Muzeului Naționalului craiovean, un „George Franga al Craiovei“, devotat până la jertfă lăcașului pe care l-a ctitorit, și Al. Firescu, pasionat istoric al culturii din Oltenia, sunt, de mai multe decenii, în ținuta de campanie a cercetătorului care cunoaște destinele actorilor craioveni nu numai din cărți, manuscrise, afișe, fotografii, ci și din viața de zi cu zi, chiar în teatru pe care nici azi nu l-au părăsit.

Rigoare științifică în lucrul lor, dar și un duh al locului, o sensibilă reconstituire de atmosferă, de ieri și de azi. Autorii au avut privilegiul ca tineretea lor studioasă într-ale teatrului să fie înăruită de experiența unor Remus Comăneanu, Ovidiu Rocoș, Margot Boteanu, Manu Nedeianu, „arhive vii“ ale Naționalului craiovean, într-un oraș care mai conservă vestigiile unei existențe de temeinicie spirituală și arhitectonică.

Seduția memorialisticii orale, informația esențială a documentului dar și prezența laborioasă printre contemporani marchează fiecare articol de dicționar, vigoarea liniilor de portret.

Semn bun în vitregita noastră istoriografie de teatru.

Semn bun, în vremea când teatrologi din întreaga țară elaborează mult visatul lexicon al teatrului românesc.

IONUȚ NICULESCU

