

exclde orice dogmatism și militantism, critică socială sau morală, cultivând un anume mister și deschiderea, sugerată sau afirmată, înspre o anume metafizică.

Dincolo de diversitatea mijloacelor lor de expresie și a structurilor lor dramatice, piesele celor șase (impecabil tălmăcite de Ioana Anghel, Luminița Voinea-Răduț, Delia Prodan și Iulia Buttu) ne propun, fiecare, întoarcerea la o simplitate incitantă, epurată de artificii, la cuvânt și la un altfel de narativitate. Eșafodajul acesteia este solid, de o remarcabilă coerență, oricare ar fi modalitatea aleasă de autor: construcție eliptică sau secvențială (**Auto** de Ernesto Caballero, un soi de *Huis clos* postmodern, în care infernul nu mai e reprezentat de agresivitatea și violența celui alt, ci tocmai de indiferența lui, de opacizarea și obnubilarea ființei; **După ploaie** de Sergi Belbel, care poate fi citită și ca o parabolă a fragilității umane, a alienării unde, paradoxal, numai fantasma morții sau amenințarea apocaliptică mai pot stârni vitalitatea personajelor; **Motivele lui Anselmo Fuentes** de Yollanda Pallín, unde sub aparența unui dialog realist, anodin, se strecoară incertitudinea, enigma existențială); deconstrucție (**Agamemnon** de Rodrigo Garcíá, partitură monodramatică, născută dintr-un violent delir, sufocat de ură, nebunie și răzvrătire împotriva a ceea ce înseamnă societate de consum); sau o structură mai degrabă clasică, în care se insinuează elemente de metateatralitate (**Bolnavii** de Antonio Álamo, unde protagoniștii sunt Hitler, Stalin și Churchill, prinși în patologia jocului cinic cu viața și cu moartea, sau **Hamelin** de Juan Mayorga, care aduce în discuție nu doar pedofilia, ci problematizează capacitatea de reacție a societății și rolul civic al presei.)

Nu putem decît spera că, prin incitanta și autentică lor teatralitate, aceste texte își vor găsi regizorii care să le împlinescă scenic, după cum ne dorim ca acest prim volum remarcabil să fie urmat de altele, care să ne pună în contact cu fața nevăzută, adeseori pe nedrept ignorată, a dramaturgiei europene de ultimă oră.

\* După cum se menționează în prefață, optând pentru preluarea titlului unui volum publicat, în 1987, de Editura Univers, autoarele antologiei au ținut, în mod explicit, nu doar să relanseze „un concept controversat și flexibil”, ci să sublinieze, chiar și în sens polemic, „ideea unei continuități necesare”.

**Gabriela MIHALACHE**

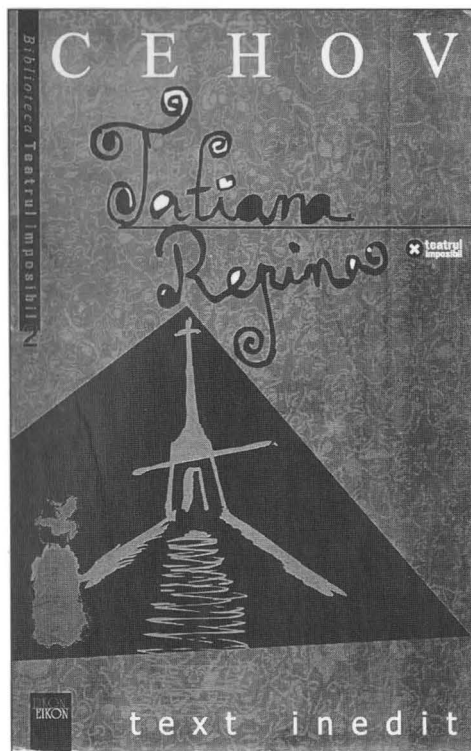
## *Lecția lui Anton Pavlovici Cehov pentru postmoderni*

Există printre bine cunoscutele piese de teatru cehoviene cel puțin un text care, stând sub stigmatul nereprezentativității, a rămas multă vreme într-un vid de păreri critice, de altfel, foarte prielnic pentru receptarea sa. Judecând după anul apariției (1889), **Tatiana Repina** (dramă într-un act) ar trebui situată printre așa-numitele piese non-cehoviene; în același timp, prin existența ei excentrică, piesa se apropie mai mult de un cald schimb de replici în culisele marilor teatre, între doi celebri scriitori ruși. „Îți trimit acest dar ieftin și nefolositor pe care ți l-am promis [...] Am scris-o dintr-un foc și m-am grăbit, de aceea a ieșit o chestiune

foarte ieftină. Pentru că m-am folosit de titlul tău, dă-mă în judecată.“, îi scrie A.P.Cehov editorului și dramaturgului Aleksei Sergheevici Suvorin. Mai mult, manuscrisul dramei nu s-a păstrat, iar primul tiraj, apărut la tipografia lui Suvorin, de doar două exemplare, confirmă ipoteza dialogului și a complicității celor doi dramaturgi. Există și un motiv pertinent pentru care textul inedit al lui Cehov intră atât de discret în circuitul creațiilor dramatice ale perioadei sale – piesa este una de atmosferă; nespecific pentru Cehov, personajele rostesc rar, replici scurte și fără continuitate – un procedeu mai aproape de sensibilitatea dramaturgiei celei de-a doua decade a secolului XX, timp în care refrenul invariabil din planul secund domină scena. La ridicarea cortinei, deslușim limpede că ne aflăm în mijlocul unei ceremonii religioase de cununie, după ritul ortodox. Pe parcursul ei conflictul dramatic se prefigurează sub forma unei proiecții – e un spectru, la fel ca și personajul care îl declanșează. Cititorul modern recunoaște aici o diversiune tipică farsei, dar contemporanii lui Cehov și-ar fi ascuțit, probabil, tășurile simțului lor critic la cea mai timidă intenție de erezie.

*Tatiana Repina* este un model de intertextualitate autentică și spontană, lipsită de artificialitatea adoptării unei anumite maniere de a scrie, așa și nu altfel. Cehov își propune să răspundă confratelui Suvorin, autor al unei piese omonime (din păcate, necunoscută cititorului de teatru de la noi), printr-un epilog. Preia personajele sale și le pune față în față cu ignoranța lor, dar mai ales le induce frica. Filonul principal al dramei seamănă mult cu tipul de compoziție al contemporanilor noștri, dar demersul cehovian e mai profund. El are intenția de a împleti conflictul într-un hipertext, pe care dramaturgul îl prefigurase deja în *Cântecul lebedei* (1887) – și de a arăta ce este un personaj, cum poate persista imaginea unui caracter după lăsarea cortinei, care este substanța acelor făpturi imaginare care bânuie încă multă vreme universul scenic în căutarea arhetipului.

În piesa lui Suvorin, spectatorul asistă la moartea violentă a Tatiane Repina, redare tipică, liniară a feminității victimizate care alege sinuciderea în locul umilinței de a fi trădată în dragoste. El știe că își asumă o convenție, poate reface mental profilul acestui caracter, îl vede urmărit de destinul marilor vinovați cu Eriniile dezlănțuite pe urma sa. Cehov preia personajul din acest punct și îl sublimază. Din convenția teatrală rămâne o stare, o umbră îndoliată care bânuie catedrala, oftând, la cununia fostului său soț. Dispare psihologismul, conflictul nu este unul realist – el se naște din interiorul acestei stări care se exteriorizează prin frică și culminează cu deconspirarea personajului care vrea să fie salvat de moartea pe care și-o alesese, de prototipul său „Doamna în negru: M-am otrăvit... din ură [...] (își rupe toate hainele de pe ea) Salvați-mă! “



Această dezlănțuire împotriva convenției teatrale este urmărită fără replică de trupa de actori, dintre care cel mai bine reliefat este Comediantul. Actul scenic poate fi înțeles ca o lecție de teatru pentru actori – mai potrivit aici ar fi histrioni – obișnuiți să îmbrace clasică haină a tipului, lecție, pe care Cehov vrea să i-o dăruiască contemporanului său.

*Tatiana Repina* devine, astfel, un text autoreferențial, a cărui substanță este viața scenei și a caracterelor. Poate acesta să fie motivul pentru care autorul său ar fi preferat anonimul și chiar distrugerea manuscrisului, aflându-se în acel moment în căutarea unei formule artistice convingătoare. Creația ulterioară a lui A.P. Cehov, cea care l-a și consacrat ca dramaturg, abandonează acest tip de joc teatral, dar el va fi recuperat de scriitorii secolului XX, adus în lumina modernității și împins ca bulgărele de zăpadă până la experimentul contemporan. Oricare ar fi lentilele prin care ne propunem să citim textul lui Cehov – ca joc, ca diversiune sau ca dramă într-un act, așa cum ne propune autorul – rămâne aceeași stare care-l străbate de la prima la ultima replică. Și aceasta este lecția pe care dramaturgul sfârșitului de secol XIX o oferă postmodernității.

**A.P. Cehov, *Tatiana Repina*.** Traducere C.C. Buricea-Mlinarcic, Editura Eikon, Colecția „Biblioteca Teatru Imposibil“, carte-obiect, Cluj-Napoca, 2003.

## Ficțiunile lui Mario Vargas Llosa

**Mario Vargas Llosa** descoperă în teatru un alt mod de a crea iluzii, mai aproape de natura evanescentă a închipuirilor, decât proza și, de aceea, mai greu de atins. Preocuparea scriitorului peruan de a surprinde pe o peliculă, și ea imaginară, momentul solemn al întâlnirii dintre realitate și fantasmă este cunoscută din romanele care i-au adus notorietatea. Aceeași căutare îl va urmări și în piesele pentru scenă, scrise în plină maturitate artistică, când formula sa literară era deja consacrată.

Cele trei piese, reunite în volum pentru prima oară în limba română sub un titlu generic – *Teatru*, sunt concepute pornind de la ideea că substanța epică a prozelor poate fi redusă la un nucleu conflictual, în care viața însăși și povestea ei își joacă ultima carte. Această oscilare între epic (fapt) și poetic (imaginar) plasează dramaturgia lui Mario Vargas Llosa în sfera experimentului; autorul nu este preocupat nici un moment de adoptarea limbajului dramatic, ci de adecvarea mijloacelor scenice la postulatul lui, potrivit căruia ficțiunea naște „omul complet“, cu minciuna și adevărul său.

Toate cele trei piese sunt construite pe două planuri – epice la originea lor. *Domnișoara din Tacna* (1981) se coagulează în jurul unui personaj recuperat din biografia scriitorului. Spectatorul are prilejul să privească simultan camera din casa bunicilor, intrând în intimitatea unei familii din Lima anilor '50, cu iubiri, decepții, gelozii răzbunătoare – și un laborator al alchimistului, camera visătorului Belisario, care scrie și rescrie destinele personajelor, le face să alunece între vârste, stări și experiențe, cu voluptate și fantezie. Altfel spus, dramaturgul ne pune sub ochi radiografia unei iluzii. Spectatorul asistă la nașterea unei povestiri, trecând prin toate etapele ei, văzând cum unele proiecte se spulberă și altele se