

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.

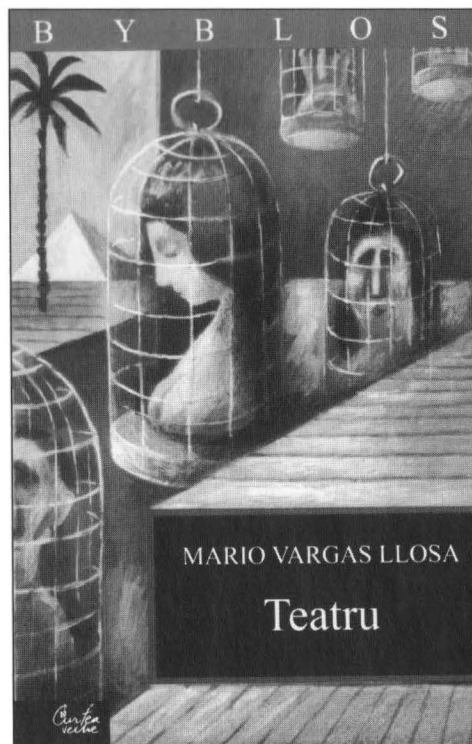
Toate cele trei piese sunt construite pe două planuri – epice la originea lor. *Domnișoara din Tacna* (1981) se coagulează în jurul unui personaj recuperat din biografia scriitorului. Spectatorul are prilejul să privească simultan camera din casa bunicilor, intrând în intimitatea unei familii din Lima 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

conturează din pur hazard. „Întotdeauna te va uimi la fel obârșia asta ciudată, inexplicabilă a istoriilor. Se înfiripă din lucruri pe care le crezi uitate și pe care memoria ți le servește când te aștepți mai puțin, numai pentru ca imaginația să vină să le trădeze.“, spune Belisario, odată cu lăsarea cortinei.

Însăși concepția despre timp a lui Mario Vargas Llosa intră în contradicție cu natura textului dramatic. El revine asupra personajelor, le corectează din mers unele trăsături, le aruncă, după cum cere logica povestirii, nu și a scenei, din prezent în trecut și invers, într-o manieră imprezvizibilă – e un păpușar prea preocupat de soarta marionetelor sale și copleșit de prea multe sfuri pe care trebuie să le mânuiască sub ochii spectatorilor. Pare chiar intimidat de atâtea indiscrete priviri și, probabil, din așa o fâstâceală, uită că timpul în teatru nu este reversibil, că esența reprezentației este unicitatea și că nimic nu poate fi recreat o dată ce a apucat să fie rostit pe scenă. Dar este atras în acest joc de o forță, pe care vasele desfășurări epice nu i-o dădeau – aceea a vizualului, care-i creează impresia de lume pipăibilă și deci de certitudine. Tot dintr-o meteahnă de prozator, Mario Vargas Llosa zăbovește în amănunțite descrieri ale personajelor și ale decorurilor. Cele din urmă au, la rândul lor, propria poveste – pe care ar trebui să o știm încă înainte de ridicarea cortinei. Sunt camere ale familiei, cu tradiție, mansarde intime în care se deapănă amintiri sau dulci locuri ale pierzaniei.

Kathie și hipopotamul (comedie în două acte) – 1983 – însoțită de un prolog intitulat *Teatrul ca ficțiune*, reia întâmplări și personaje romanești. Acțiunea – adică inventarea poveștilor – se desfășoară într-o mansardă pariziană. Aici Kathie și Santiago Zavala – un condeier plătit cu ora – scriu și înregistrează pe bandă istorii pentru o viitoare carte de aventuri, le reiau, le refac, descoperindu-se vulnerabili și încercând fiecare să rescrie dintr-un anumit punct, propria biografie. Cei doi autori vin din lumi diferite, dar, în mansarda izolată, declamă, plâng sau exultă de fericire, adoptă pe rând toate registrele genului dramatic și, cel mai important, se întorc mereu la ceea ce sunt. Povestea se țese în jurul vieților lor, iar cei doi sfârșesc prin a deveni complicii acestei mistificări a realității, care este ficțiunea.

Ultima piesă din volum, *Chunga* (1986) este și cea mai apropiată de natura dramaticului. A scrie este, de această dată, înlocuit cu a vorbi – a inventa povești. Chunga este un personaj feminin cu adevărat savuros, o barmaniță căreia îi place să observe, din spatele tejghelei, reacții și ticuri ale clienților. Al doilea plan, paralel cu cel al barului, este camera ei de la etaj, unde, ca în *Trei nopți cu Madox* a lui Matei Vișniec, visele și ororile personajelor au chip. Aici se refugiază cu Meche, tână atrăgătoare pe care o cumpără pentru o



noapte de la un împătimit al jocurilor de noroc, și tot către acest abis se îndreaptă în transă cei patru vizitatori fideli ai barului, urmăriți de himera lor.

Senzația de experiment este accentuată și de nevoia lui Vargas Llosa de a-și prefața piesele prin eseuri despre teatru sau despre ficțiune, explicând cu acest prilej demersul său artistic, asemeni unui literat pedant, care se teme că ar putea fi greșit înțeles. Dacă scriitorul nu își asumă un astfel de risc, alege să înfrunte un pericol cu mult mai mare – acela de a îngropa însăși iluzia, singurul personaj metaforic al pieselor sale.

Obsesia de a radiografia ficțiunea și de a scoate la iveală firele ei iluzorii îl urmărește și ca dramaturg. Pentru textele de scenă acest fapt este cel puțin paradoxal. Scrisul și metafora scrisului sunt cele două coordonate între care se situează piesele lui Vargas Llosa. Într-un mod surprinzător și derutant, teatrul său devine un prilej de interiorizare, se naște din condei și nu din percepții, când de fapt starea lui firească este reprezentarea în imagini, care trebuie să îl conducă implacabil la exteriorizare și răbufnire.

(Mario Vargas Llosa, *Teatru*, Editura Curtea Veche, București, 2005, Colecția „Byblos”. Traducere Mihai Cantuniari și Alina Cantacuzino, 288 pagini).

Nicolae PRELIPCEANU

Doina Modola și seducătorul: o carte despre Gib. I. Mihăescu

Critic de teatru și profesor universitar, Doina Modola se află în postura de specialist în literatura română și în teatru și dramaturgie, atunci când se aplică, în modul cel mai serios-universitar-clujean, asupra operei dramatice a lui Gib Mihăescu, îndeobște citat ca romancier interbelic de prima linie. Sau, ca să fim sinceri, și dacă prima e ocupată de un Rebreanu și un Sadoveanu, atunci a doua linie, a romancierilor înnoitori, și, ca să forțez puțin limba română, modernizatori. În fond, civilizatori, dacă acceptăm că modernizarea nu e decât o nouă treaptă a civilizației.

Volumul pe care Doina Modola l-a publicat la editura clujeană Casa Cărții de Știință face, cred, parte dintr-o serie pe care autoarea ne-o propune, căci supratitlul său spune clar: „Dramaturgia prozatorilor”. Abia apoi vine și titlul, din care am extras în propriul meu titlu, al acestor rânduri, unul dintre cuvintele mai atractive: **Seducătorul și umbrele. Gib. I. Mihăescu**. Ce-i drept, Gib Mihăescu nu a avut șansa de a pătrunde în conștiința publică românească, interbelică, firește, ca dramaturg, în ciuda faptului că prima sa piesă terminată, după fragmentul *Don Juan, Pavilionul cu umbre*, unde tema Don Juan se reia, s-a jucat cu succes, având-o ca interpretă principală feminină pe inegalabila, marea artistă Marioara Ventura. În prealabil, piesa fusese citită de autor în prezența unor „grei” ai vremii: Liviu Rebreanu, Victor Ion Popa, Cezar Petrescu, Caton Teodorian, Corneliu Moldovanu, V. Al. Jean, ba chiar a sculptorului de faimă, Oscar Han. După o elaborare de trei ani: 1924–1926, piesa se mai numea