

un spectacol, sau de a trece peste tentația de a părăsi altul, amalgam de figuri și acțiuni bizare – cu negri, chinezi, homosexuali, nebună cu cățel, boschetar, haită de câini, exhibiție pe o panglică suspendată de stânci, balet, orchestră, fete ce se apucă să cânte din senin Mozart. „Te uiți și nu-ți vine a crede“, zice autoarea cu toată sinceritatea. „De ce sunt obligat eu, care sunt un om atât de sensibil, să privesc la toate astea? Și măcar de-aș fi obligat... Pot și vreau să mă uit. Îmi place. Nu mă irită acest amestec monstruos. Această bulibășeală“. Disponibilitate la diversitate!

Ne regăsim în multe aspecte consemnate aici, multe tendințe ne sunt proprii, ne definesc și nouă viața teatrală, le sesizăm, le comentăm, le admirăm, le combatem. Și la noi unii spectatori pleacă de la o reprezentatie, și la noi critica e împărțită în susținători și contestatari. Unii fanatici și din snobism, alții numai refractari. Simptomul maladiv pe care îl menționează Davîdova privind lipsa unor mari personalități în activitatea teatrală rusă ne surprinde oarecum și nu-l regăsim la noi, unde, slavă Domnului, ne bucurăm de prezențe remarcabile din generații vârstnice și tinere. Recursiul sintetic pe un deceniu și jumătate de transformări și contraste, de înnoiri și explorări îndrăznețe, se încheie lucid și generos, punctând un stadiu de evoluție. „Trăim la capătul unei minunate epoci teatrale. Suntem martorii apusului ei. Nu ne rămâne decât să ne consolăm cu gândul că apusurile sunt, câteodată, uimitor de frumoase“.

Șaptesprezece portrete de realizatori și treizeci și șase de subiecte privind realizatori, tendințe și instituții, cuprins în „Caleidoscop“, alcătuiesc un buchet de consemnări aplicate ce nu se poate evalua decât integral, ca o călătorie fascinantă în lumea ficțiunii, privită analitic și polemic cu deosebit simț al observației și discernământ. Și cum stilul autoarei este accesibil și cuceritor, remarcăm contribuția exemplară a traducătoarelor Maria Dinescu și Magdalena Boiangiu, care ne-au înlesnit să sesizăm asta și să gustăm expresivitatea scriiturii, într-un domeniu de exprimare de obicei arid.

## Mircea MORARIU

### *În căutarea semioticii vitate*

„Din toate câte sunt pe lume/Nu-i una fără semn anume“ – își începe Caragiale una dintre poeziile sale, intitulată chiar *Semne*. Nimic mai firesc decât să nutrești dorința și să ai curajul de a încerca să înțelegi măcar o parte din lumea în care trăiești, să încerci să-i deslușești semnele, pentru ca mai apoi să te străduiești a descifra semnificațiile acestora. Așa a apărut, probabil, semiotica, ale cărei rădăcini sunt adânci, în reflecțiile asupra limbajului, se pierd în Antichitate și se regăsesc în cercetările înțelepților de la Port Royal, știință care a cunoscut o remarcabilă perioadă de înflorire între anii 1950–1980. În spațiul cultural românesc, ea a fost cultivată de lumea academică, influențată de dinamica ei anglo-americană ori de cea franceză. La Universitatea din București, principalii promotori au fost Solomon Marcus și Tatiana Slama-Cazacu, urmați de mai tinerii

lor discipoli Daniela Roventă-Frumușani (extrem de activă și azi și cu lucrări fundamentale în domeniu și nu numai), Anca Măgureanu sau Mihai Dinu. În 1983, la Editura Didactică și Pedagogică, profesorul Paul Miclău publica o carte intitulată *Signes poétiques*. Și tot la București, un an mai devreme, la Tipografia Universității, apărea cercetarea Mariei Cvasnâi-Teodorescu, *Structura dialogului dramatic*, profund îndatorată semioticii. Preocupări în domeniul semioticii au avut și o seamă de profesori ai Literelor clujene, cei mai activi fiind Carmen Vlad, Elena Dragoș, Liana Pop, Ștefan Oltean. Și tot la Cluj, universitari precum Maria Vodă-Căpușan ori Doina Modola au scris studii de semiotică a teatrului. Nu mă îndoiesc că astfel de cercetări s-au săvârșit și la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Din păcate, toate aceste preocupări, care nu aveau nimic ezoteric, erau condamnate să nu depășească stadiul lucrărilor publicate în regim „de uz intern”. Într-o piață editorială profund controlată politic, în care fiecare titlu de carte era verificat și aprobat cu diavolească acribie, mai nimeni nu era dispus să dea bunul de tipar cercetărilor de semiotică, cu atât mai puțin celor de semiotică teatrală. Cu atât mai mult cu cât semiotica te învață să gândești și să înțelegi, atitudine subversivă într-o perioadă în care trebuia doar să execuți. Asta în vreme ce în lumea liberă, la edituri prestigioase apăreau cercetări de semiotică teatrală precum cele scrise de Anne Ubersfeld, Kleir Elam, Etienne Souriau, E. T. Hall ori Patrice Pavis care ajungeau în România pe căi ocolite și apoi erau xeroxate cu multă grijă căci și vechile copiatoare, demult îmbătrânite, erau supravegheate cu maximă „vigilență revoluționară”.

Se poate spune că și pentru semiotică, Revoluția din decembrie 1989 a venit un pic cam prea târziu. Atunci când semiotica și conceptele ei intrau într-o oarecare uitare. Nimeni dintre cercetătorii români nu s-a grăbit să prindă ultimul tren și să scrie un tratat de semiotică generală ori unul de semiotică a teatrului, tot la fel cum cărțile de referință din spațiul francofon ori anglofon au rămas netraduse. Într-o junglă editorială preocupată de profit, semiotica începuse să fie privită nu doar ca ceva desuet, ci și ca ceva ce „nu merită investiția”.

În chip de arheolog al unei lumi și al unei științe ce i-a marcat tinerețea petrecută pe băncile Universității bucureștene, Miruna Runcan își face curaj, își ia inima în dinți și publică, grație eforturilor reunite ale Editurii Dacia și ale „Bibliotecii Teatrul Imposibil”, o carte al cărei titlu are alură de manifest: **Pentru o semiotică a spectacolului teatral** (Cluj-Napoca, 2005). Cartea este, după cum bine scrie autoarea, „o premieră în spațiul cultural românesc”. E vorba despre un *manual* ce reține și sistematizează într-o expunere clară, caracterizată prin bogăția și calitatea informației, prin rigoarea viziunii sistemice, prin capacitatea de intuire și ordonare a problemelor și conceptelor esențiale, *fundamentele* semioticii teatrale. Manual fiind, cartea impune oarecare restricții de originalitate. Dar deși *manual*, lucrarea nu o arată pe Miruna Runcan situată într-o poziție de superbă neutralitate. În „Cuvântul înainte” autoarea produce o seamă de argumente de natură să-i justifice demersul. Nu e în intenția Mirunei Runcan declanșarea unei cruciade în vederea resuscitării semioticii generale ori a semioticii teatrale. Dar atâta vreme cât nu ostenim să repetăm că teatrul e comunicare, poate că nu e tocmai inutil ca teatrologii mai noi sau mai vechi să afle ori să își aducă aminte câte lupte s-au dus pentru ca această realitate simplă să fie admisă. Cum Georges Mounin dorea să cantoneze spectacolul teatral la statutul de stimulare. Cum Roland Barthes a introdus conceptul de polifonie

informațională. Cum Tadeusz Kowzan a sistematizat semnele care compun ceea ce avea să se cheme *macrosemnul teatral*. Poate că nu e lipsit de interes să recapitulăm ce se află de fapt în spatele conceptului magic *teatralitate* nițeluş desemantizat prin utilizare excesivă și căruia Sebastian-Vlad Popa, într-o interesantă cercetare recentă (*Despărțirea gemenilor*, Editura UNITEXT, București, 2006) îi dă chiar un sens negativ. Să ne formăm o idee despre punctele de convergență și de divergență dintre *discursul dramatic* și *discursul teatral*. Să ajungem pe fâșia de frontieră dintre *semiotică* și *pragmatică* și să ne lămurim o seamă de lucruri de bază ce reglementează esența sintagmei *convenție teatrală*. Să ne reamintim despre clasificarea între semne, iconi și indecși și despre chipul în care se generează semnificația. Și, în sfârșit, să ne luminăm asupra „modelului actanțial” care, asemenea funcțiilor limbajului, nu mai pare chiar atât de revolut.

Ar fi nedrept dacă i-am recunoaște Mirunei Runcan doar meritul de a fi ales și „montat” conceptele pe care se străduiește să le definească cât mai limpede cu putință. De fapt, întotdeauna definirea trădează personalitatea celui ce o întreprinde și este „angajată”. La sfârșitul lecturii cărții, generația de tineri studioși căreia îi este cu precădere destinată lucrarea, generație pentru care *semiotica* nu mai constituie, poate, decât un cuvânt care sună bine, are, cu siguranță, o idee despre ceea ce a însemnat ea și poate chiar să intuiască faptul că semiotica mai poate servi la a clădi. Să ne amintim cuvintele lui Alain care spunea că „nu ai cu adevărat o idee, atâta timp cât nu ai inventat-o din nou”. Cine știe, poate aflați acum în posesia acestei idei care, orice s-ar spune, a făcut istorie, tinerii teatrologi vor reține ceea ce mai rămâne viabil din semiotica teatrală și vor inventa *altceva*, fie și numai pentru motivul că se simte nevoia unei alternative la ceea ce Miruna Runcan numește „contrareforma comentariului trăirist cu pretenții de autenticitate, subiectiv asumate, care se dovedește din nou (sau definitiv) învingător”. Iar dacă nimic nu e mai durabil decât provizoriul, poate că e valabilă și reciproca în conformitate cu care nimic nu e mai tranzitoriu decât definitivul. Loc pentru alternativă oricum există.

Miruna Runcan – *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Editura Dacia & „Biblioteca Teatrul Imposibil”, Cluj, 2005.

## *Piese inedite de Iosif Vulcan*

Întemeietor al *Familiei* și prim editor al unor poeme eminesciene, Iosif Vulcan se numără printre împătimiții de teatru, artă în care a văzut „steaua conducătoare a vieții sale”, sau, după cum apreciază monograful său, regretatul profesor orădean Lucian Drimba, „o eficace școală în care se lumina mintea, se îmbogățeau cunoștințele, se cultivau sentimentele naționale” (cf. Lucian Drimba, *Iosif Vulcan*, Editura Minerva, București, 2004). De altminteri, Iosif Vulcan considera publicația pe care a fondat-o un vehicul „pentru crearea unui fond de teatru român”. S-a numărat printre susținătorii *Societății pentru Fond de Teatru*