

Antoaneta IORDACHE

Megagrafe. Elementele acțiunii teatrale, în piesele lui Vlad Zografi

Într-un mai vechi interviu, încercând să (și să-și) explice felul de a fi scriitor de teatru, felul de a fi al pieselor sale, Zografi vorbește despre „*intensitatea vieții autorului în personaj*”: condiție pentru depășirea contingentului și acces la lucruri (idei, semnificații) aflate dincolo de zonele plate ale realismului. În context temporal, frazarea făcea referire expresă la *Petru (...sau Petele din soare)*, piesa cu care începuse vizibilitatea dramaturgului și unde personajul titular depășește, lasă în urmă didactica istorică, citatele, traseul documentar, „premise și preistoria” figurii recognoscibile (totuși, datorită unor detalii din text) drept țarul (*acel*, al) Rusiei. Delimitarea de realism, la data pronunțării ei cu o oarecare nervozitate, constituia refuzul manufacturii obediente cu pretenție estetică din deceniile repertoriului tematic impus, dar însemna și o poziționare pe ton radical înafara/și împotriva *transcriptului tale-qualle* de situații ori modalități ce incită, la un moment dat, realitățile, fie ele din domeniul literar. Ideatica gestului prilejuit de *Petru...* corespundea, de altminteri, parcursului de prozator al autorului, clar plasat de critică în apropierea meditației „cehovian-holbaniene”. În următoarele piese, urzeala dramatică nu mai intră în coliziune directă cu eroii-de-manual: *cadrul, trăsăturile, exortația personajelor care provoacă ori controlează acțiunea* se formulează în termeni de o și mai largă generalitate, încât unui rege din panoplie nu-i rămâne „dinainte” (pentru a-și înțelege rosturile, scopul, temerile, presimțirile, ambianța și sinele) decât terenul misterios, ciudat, iluzoriu, intransitiv, perfid al povestirilor unui cadavru. Și chiar dacă între „*libertatea scenică a personajelor*” (din *Regele și cadavrul*) și autor se mai află *ceva* (fabulosul din bibliotecă, cu un chip conjugat istoricității: Somadeva, în lectura lui Zimmer), devenise limpede faptul că Vlad Zografi urmărește, tinde, țintește scriind teatru, înspre cronografierea imponderabilelor, iar nu spre reflectarea cu mijloace teatrale a agendei tensiunilor vreunei epoci, cum nici ale imediatului exploziv (plin de obsesiile și complicațiile de toată ziua, ale virtualilor spectatori). În niciun caz prin lentila „reflecției conștiente” (cum ar spune Pirandello). Accentuată progresiv, problema – în fond – paradoxală a situării *celui-ce-scrie* față de/în *cel-scris* (și care „vizitează” rafturi de beletristică, tomuri de teorie modernă despre scriitură) capătă un interesant contur de ecuație auctorială la Vlad Zografi, iar volumul recent *America și acustica* este, poate fi (și) tentativa de a desprinde total trama de citat. Tentativa de „a verifica” mărimea, regulile cutiei dramatice de rezonanță (locuită de ilimitări metafizice, deși bordată de arlechini), profunzimea spațiului teatral: *această altă realitate*, care amplifică și uneori descifrează cu mult mai multă acuitate decât realitatea însăși neliniștile mediului înconjurător – ce nu este decât „restul încăperii”. Fac astfel observația că noul volum de teatru al lui Vlad Zografi îndeplinește rolul de exercițiu cu valoare de meditație a autorului asupra sa și a mijloacelor sale. Piesa *Atelier* (ce deschide tipăritura) este *condusă* ca proiecție a teatrului la vedere și pune în discuție un

inventar normativ de termeni - tratați ca ingredientele așa-zisei creativități cu portanță la public -, într-un amalgam speculativ (*comunicarea, spontaneitatea, recunoașterea, identitatea, mizeria, ambiguitatea...*) care, împreună cu factologia, structurează eșafodajul unei încercări de recapitulare a trișurilor.

În volumul *America și acustica*, în toate piesele, canavaua e întinsă între punctele a trei instanțe: *personajul, autorul, audiența*. Nodul problematic subsecvent fiecărui text derivă din această relație pe care, probabil tocmai pentru că orice piesă de teatru o presupune, o avem aici și multiform dezvoltată, ridicată la pragul percepției directe, scoasă la lumină din straturile ascunse: și vreau să spun că *jocul cu acustica* e, de la pagină la pagină, de la titlu din cuprins la titlu mai grav, recte mai pretențios decât îl lasă primei vederi atacul în cuvinte necuviincioase (*offending the author*) al unor personaje-ecou-de-epocă la „unul, Vlad Zografi” („un tip slab..., foarte influențabil...” etc.), în *Crima din strada Uranus*. Gravitatea vine din posibilitatea ca înseși elementele acțiunii teatrale (personaj, autor, audiență) aflate și în contact, dar și în controversă să fie *intersanjabile* (cum și par o serie de figuri din piese, nu doar cele din *Curățenie*), posibilitate în sine nefirească, doar că în spațiul de rezonanță delimitat de dramaturg nu operează nicidecum (desigur) categoriile firescului. Situațiile din piesa tocmai menționată escaladează (în creștere nevralgică, de la o scenă încolo) fapte în legătură cu care, axiologic, nu există decât o cale unică de interpretare, certitudinea că se află în afara normei morale (turnătoriile, colaborarea de conjunctură cu...*Șmecheria*), timpul pare repetitiv, scandaloasele compromiteri ocupă arealul („...nu mai poți să ieși/orice-ai face/nici lumina nu mai poate să iasă”), zona unde își duce textul semnificațiile configurează un ipotetic, însă absolut neliniștitor semn de întrebare ce presează asupra prezențelor din întreaga „odaie” (în parte scenă, în parte sală). Dincolo de anecdotică întreținută de personaje și de scenele care imaginează o fastuoasă explozie de dezvoltări (căci: ..“în dimineața zilei de astăzi, până la orele 10 și 12 minute, alți 57 de academicieni au făcut declarații publice în care au recunoscut că au colaborat...” etc.), problema de fond pe care o dă în vileag textul vorbește (pe înțeles, deși în surdină) despre *malformațiile în molecularul naturii și atitudinilor relațional-umane*, după comiterea/acceptarea unui act reprobabil. Astfel, fenomenul de contaminare devine doar un fragment al interesului auctorial, detectabil în planșa lumii la care se raportează textul. Lucrurile nu se opresc la atât, faptele „bolnave” (prin dezvoltare, provocatoare de scandal) își manifestă forța distructivă în perspectivele aflate dincolo de imediatul lesne perceptibil. Făptuirea abnormă generează (nu pentru că e devoalată, ci *pentru că e!*) stranii, insidioase, ireversibile modificări în infinitezimal, anexează și fizic și spiritual ființele, sfârșind prin a le înghiți. Suntem, în cele din urmă, împreună cu mulțimea reperelor de conspect autohton, într-o alveolă din *sfera personajelor amenințate de o maculare enormă* (în/ între *Cerul și Sinele fiecăruia*). „Poate că restul lumii există” spune cineva, însă replica nu reprezintă decât o probabilitate firavă. Prin efectele unei eventuale, motivate acțiuni sanitare (...*curățenia*) nu este foarte sigur dacă se va înlătura răul din toate dimensiunile în care s-a infiltrat. Problema devierii de la norma axiologică (alunecări la care se reduc, privite „fix în față”, colaboraționismul, turnătoriile), fiind generic una de morală (individuală, colectivă), e deci explorată, interogată de text și pe terenul cumva nepalpabil și teoretic al conștiinței, cum și la nivelul fiziologiei individului. Un personaj *se recunoaște definit* în celălalt, „se vede, în oglindă” purtându-i trăsăturile (descoperindu-le, prin oglindire, indiscutabil identice, „arată spre sine și

spre celălalt”), iar acest semnal conține, la limită, o ironie aspră, de nu și amărăciuni abrazive, depinde dincotro lasă unghiul reflexiv zare către o atare contrariantă perspectivă. În sfera conștiințelor maculate, intersecțiile Eului cu Zeii, punctele de sprijin ale lăuntrului identitar sunt (...fiind) destructurate, *deformările s-au transferat în fizionomii*. Numitorul comun de pe chipuri sau uniformitatea (dintre Primul, Al Doilea și ceilalți) e „citiță”, devoalată, recunoscută de *ochiul nedubitativ al oglinzii*. Încât *personajele nu se mai știu sustrage identificării relevante*. Lumea lor este marcată de ridul gestului incalificabil (evident, în zadar ascuns). Câmpul pe care se pot petrece asemenea recunoașteri nu are drept barieră prosceniumul, pesemne nici holul teatrului. Pe anumite coordonate și așa-denumitul „delir polițist” – *Crima din strada Uranus* – este integrabil aceluiși mozaic, doar că aici, formal, mecanismul dramatic își selectează *persoanele-personaje* (ce ar putea ridica, sugestiv, indicativul „fiecare spre celălalt”) din dicționarul de beletristică autohtonă: șiruri de nume de bibliografie, de-a lungul mai multor secvențe de timp (persoane-personaj reunite într-o *viziune supusă principiului concomitenței*, vizibil *nu al succesiunii* în timp), între Vasile Cârlova și – pe parcurs – unii ziși: Alexandru (și Macedonski), Calistrat (și Hogaș), Otilia (și Cazimir), Urmuz, Stancu, Hortensia – până la, mai notasem, *un anume playwright* Vlad Zografi. Sigur, un efect de ilaritate traversează imediat situațiile hrănite din convenționala (aiuritoare, deliberat imposibilă) alăturare. Capturată până „în abisul subteranelor sufletului” ei de îngândurări perfect jalnice, precum și de nu mai puțin jalnice meditațiuni „*despre viață, despre moarte, nimic serios...*” („frigiderul e gol/ pieptul de pui nu-mi place/ pantofii se lasă dacă ai răbdare cu ei/ toți bărbații frumoși sunt înalți și tăcuți” etc.), *omenimea asta*, teoretic A Literelor, arată practic asemeni unui pumn de piese kitsch date drept piese de colecție la vreun orășenesc „târg anual” de cartier lăaturalnic. Speța respectivă de veleitări cu morgă pune pe tarabă un amestec spontan de intimități, egotisme (pseudoproblematizând în stil tabloid), preferințe culinare, niciodată subiecte, interogații, comentarii oricât de firave „despre artă”. Întrutotul specioși, inșii figurează o simplă listă de ipochimeni, din teatrul de animație al unui înger hâtru, dar și neglijent, din firmament. (Îi poartă, pesemne, în ranița pe care s-a amuzat să grafieze „dicționar literar”.) Distribuite întâmplător în scenariul cu literați, personajele-persoane în cauză colportează delirant o zvonistică de „colțul străzii”, despre o crimă produsă, ori nu (ieri, azi, mâine...?!), dar de care se și acuză (la nimereală) reciproc, iar de la un moment încolo, sarabanda curge cu pasiune în a da informații utile anchetei de poliție în curs. Receptivitatea lor efuzivă la îndemnul comisarului anchetator („am nevoie de lista cunoștințelor, date concrete, nume, adrese, numere de telefon/mai repede/ puneți pe hârtie tot, absolut tot”) parcă n-ar mai fi o trăsătură din registrul superficialității exangue cu care se manifestaseră până atunci. Găsesc iute în memorie detaliile „de identificare a persoanei” presupus făptuitoare, dar și instrumente de scris („un borcan plin cu pixuri”), desigur: pentru fiecare câte un pix, se înghesuie să participe la acțiunea de informare și sunt, dintr-o dată, preciși. De-acum conversează recitând adrese și numere de telefon, dar partea asta nu-i destins comică, e mai degrabă pe claviatura lui *râsu’-plânsu’*. Totodată, la limita replicilor, coboară din scenă și în „restul încăperii” (în sală) incitația de a colabora informativ cu autoritatea polițienească. Accepțiunea și limitele pentru așa-numita „lume pusă sub reflectoare” s-au schimbat. Niște personaje-persoane sunt cele ce împart publicului hârtie și pixuri. (Comisarul Stancu, spectatorilor: „Haideți..., în liniște... cu calm/ puneți totul pe hârtie/ Deocamdată nu știm ce

iese. Deocamdată./... Vă spun eu că până la urmă iese/...dați-i drumul !") Sunt motive să ne întrebăm nu atât de nu cumva „delirul” a încetat, ci mai ales: când, pe frontiera cărei linii de dialog ?! Astfel, finalul (ironic-interactiv) conține și germele unei prevestiri întrutotul sumbre: despre o eventuală nouă *reacție în lanț* (de fulminanța deconspirărilor din altă frântură de puzzle; se exersează, se „croiește” un exercițiu – *factice însă procedural* – de îndeplinire a fazei prozaice a turnătoriei), de data aceasta chiar în rândul audienței provenite fără dubiu din realitatea-reală și invitate „să joace”... teatru... ca la teatru. Odată pornit, ecoul amăgirii încercănite se va rostogoli, în continuare. În „comedia supranaturalistă” *Domnul vrea să știe tot*, ne aflăm, din când în când, iarăși la granița *making-ului teatral*, cu actori, autor, regizor – prezenți în scenă, în regim obligatoriu: trebuie „interpretată” povestea care se cere „spusă”. Nu mai puțin decât în alte piese, „*un ecran se mișcă împreună*...” cu toți („pe ecran rulează filmul în prostie, n-ai cum să-l oprești”). Film, sau piesă din același mozaic, despre o aceeași bună de umplut cu imprecății sferă. Genul dramatic se-anunță schimbat, aparent și scenografia (cadrul identificabil anterior, în „comicăria serioșilor” din Uranus, ca apartament de cartier a devenit: „spațiu nefamiliar/ n-ai cu ce să-l asociezi”, doldora de „*non-obiecte*”). Numai că și aici, în mod bizar, niște „bătăi în ușă” se aud „în tot blocul”. Abia ce începe derularea și se produce moartea eroului piesei (Matei, de meserie autor dramatic). Domnul (un supranatural D., al iluziei scrise) intervine, reînvie personajul, îl culege „la ceruri” pe scriitorul de teatru, pe post de *martor ocular* al decurgerilor de pe terenul „de jos”, din lumea devenită pentru serenitate de neînțeles. D. îi pretinde persoanei-personaj salvate o relatare limpede, lămuritoare. În schimbul istorisirii (ce, în actul II, intercalează fotograme biografice, în fluxul peliculei aflate în mers), M. își negociază plecarea și din acel spațiu, nu diferit în esență de cel cunoscut prin „trăire”, ci doar plasat în geometriile supranaturalului (dislocuit, pus între ghilimele, poate de către de *supranaturalism*, un *ism*, printre altele, s-ar putea conveni). Articularea confruntării dintre Providență și Martor nu se poate produce decât prin intermediul unor actori și al jocului cu/de-a teatru, pe un text scris. Dacă în *Atelier*, actorii necesari veneau din sală, din mijlocul auditoriului, acum pretextul dramatic îi „descoperă”, firește, „în atelierele Domnului” (trei „...*înariate/ care se aliniază/ ca soldații la inspecție*...”, și care, spre accentuarea stranietății situaționale, ori spre a nu lăsa numai la dispoziția neatenției lectorului volumului decelarea numitorului comun, se vor numi *Prima, Al Doilea, Al Treilea*, punctual nu altfel decât uniformii pământeni interșanjabili din *Curățenie*). Dacă ipoteticii literați din ... *Strada Uranus* fac impresia de conglomerate umană incapabilă să se achite de pretențiile minimale ale rolului ei social, trupa de îngeri disciplinați din *Domnul vrea...*, dincolo de atributele denominației categoriale (serene, „de afiș”), se comportă ca o înmănunchere cât se poate de potrivită unui încadrământ terestru, cu atitudini și obiceiuri restrânse la repertoriul amplexațiilor de firmă buni la toate și cu „darul” supușeniei față de patron (multifuncționalitate sau plurivalență la comandă, amintind reflexe nu greu de fixat în ramă istorică strictă, aici la noi, ca și aiurea, pe mapamond). Dar, desigur și ciudata microconfrerie de îngeri e nepricepută într-ale artei teatrale. Trebuie ca atare familiarizată cu câteva practici și detalii de domeniu (cel mai iute învață să se costumeze, să se machieze). Dacă în *Atelier* „lovitura de teatru în teatru” se prezintă drept secvența unei înjunghieri (ce trebuie să-i pară spectatorului, prin elementele scenice concrete, reală), în textul supranaturalist, șocul teatral se compune dintr-o *scenă cu gesticulație suprealistă* (în care

„îngeritei-actriță”, partenerii îi smulg nenumărate brațe: întâi pe cele vizibile, apoi, în același fel de „joc”, și pe cele invizibile). Momentul își declină din pornire apartenența la vreun fel de realitate confundabilă cu experiențele comune. Revenirea la *cunoscut* aglutinează „feliile de viață” (prefirate în file de manuscris), ale lui Matei-autorul, răsfoite, comentate împreună cu trupa deloc convinsă de textul pe care-l are de deslușit. La întâlnirea diversității undelor cu aspect scenico-extrascenic, piesa circulă continuu între inflexiuni de viață și de operă, între replicile cu tonalitate poetică și cele care ricanează (despre diurn și artă). Dacă în *Crima din...*, impasul individualităților scenice capătă expresia dialogului a șiruri de cifre și numere, aici automatismul îmbracă o formă ceva mai sofisticată: a seriei de cuvinte și de propoziții într-o limbă inventată. „Fără sens/nici măcar nu-i original”, se stabilește imediat, vigilent, pentru a reduce din amprenta stilistică a momentului. (Sau, ca și în alte locuri din volum, vocea autorului Zografi interpune corecturi posibilității de-a i se citi teatrul în ecoul altei/altor, celebrissime, tehnici dramaturgice.) După ce s-au acumulat suficiente detalii, „sentimente contradictorii”, inexprimabile („nici în cuvinte, nici în tăceri, nici în prezențe, nici în absențe, nici în înțelesuri, nici în subînțelesuri și nici măcar în supraînțelesuri”), de pe urma *corpusului supraîncărcat*, nimeni nu se-alege cu nimic neașteptat. D. pronunță absent ultimele indicații din culisa aceasta, lagunară, de existență. *America și acustica*, scurta piesă-monolog a volumului (dar care-i dă acestuia titlul), reconstituie planurile – dinamice – ale discursului ultim al unei femei. O actriță, pe o scenă/încăpere cu „lumină uniformă”, executând o „dresură de sine”, altfel spus: încercând să îndeplinească ceea ce știe de la început că este nimic altceva decât *snuff-play*. Enunțurile captează existențialul fragmentar, personajul nu stă să se explice, deodată cu prima replică a început implozia timpului. „Inutile/inevitabile/insuportabile”, o sumă de gesturi (particulare, profesionale) suspendă febrilul autoconspect într-un spațiu de pasaj limitat de personajele dinăuntru și de public. Acustica rămâne unul dintre cele două „cele mai mari cuvinte din lume”. În coloratura discursului se disting silabe din vorbirea celorlalte figuri din volum, aici, însă subtextele sunt cele care armează relația cu sine a persoanei-personaj, nu lipsită de ironie de sine. Momentul este al „spectacolului de una singură”, și al puținului care mai merită rostit înaintea sfârșitului; nu s-ar închide, însă, cercul, în absența partenerului „înscris în jocul” de-a singurătatea: audiența. Cel mai scurt dintre „atelierile de teatru” ale volumului presupune posibilitatea ca acțiunea de scenă care introduce un eveniment ce n-ar mai putea fi corectat în *clasa de training* să ia în cătare, concret, nu interpretul, ci sala. În mod subversiv, împușcătura din final, deși instrumentată de actriță și îndreptată asupra ei însăși, ar putea ucide „în real” pe cineva. În dimensiunea lor fizic/ metafizică, instanțele sunt interșanjabile („...Așa nu se mai poate/ trebuie să termin odată cu actorul/ sau cu spectatorul/ ia să vedem de care scap/sunt curioasă”). Teatrul este geometria unor „*contrarii egal de juste*”.

Megagraful momentului de scris al lui Vlad Zografi se rotește între formule diferite de abordare, se înclină provizoriu spre stilistica a diverse genuri, le interoghează scenicitatea. Dincolo de spațiul auctorial de explorare, cu volute bogate (printre strategii și tehnici de scriere dramatică determinante în raport cu eclectica imaginație spectacologică modern/contemporană), se configurează o ecuație auctorială interesantă, autentică, și se află în mers un drum propriu.