

DRAMATURGIA NAȚIONALĂ A ANILOR '90: REZON(U)ANȚE ALE „TEATRULUI ÎN TEATRU”

DOI: 10.5281/zenodo.2908190

CZU: 792.2(478)

Cercetător științific **Dorina KHALIL-BUTUCIO**

THE NATIONAL DRAMATURGY OF THE 90s: RESON(U)ANCES OF “THEATER IN THEATER”

Summary. The resonance of “theater in theater” in the national dramaturgy of the '90s of the twentieth century is produced, on the one hand, by revealing in a piece of a theater atmosphere and theatrical perspectives, through playful-theoretical explorations of the theater as a theme of the play, the relationship of commenting on fragments or pieces, theories or theatrical theories, performances or their staging. On the other hand, the author's status in the text is also discussed, and the dramatist's case is a special case.

The postmodernist drama writer revisits his own way and degree of involvement in the text: mediated, through the characters, and directly, through the didascals. Representatives for this subject are: *We love to play theater*, *Saxophone with red leaves*, *Joseph and his mistress* of Val Butnaru, *Placers* and *Enlightere* of Constantin Cheianu, *The Magician from Leopolskrone and his guests*, *Their mother of disciples* of Angelina Rosca, *The Project a tragedy* of Irina Nechit, *The violet reality* of Nicolae Negru, the *Terminal Station* of Mircea V. Ciobanu etc.

Keywords: “theater in theater”, autoreflexive tendency, autoreflexion, autoexplanation, author's status, characters, didascals.

Rezumat. Rezon(u)anțe ale „teatrului în teatru” din dramaturgia națională a anilor '90 ai secolului al XX-lea se produc, pe de o parte, prin relevarea în piese a unei atmosfere și perspective teatrale, prin explorări jucăuș-teoretice ale teatrului ca temă a piesei, prin relația de comentariu a unor fragmente sau piese, a unor gânduri sau teorii teatrale, a unor spectacole sau a reprezentației lor. Pe de altă parte, se pune în discuție și statutul autorului în text, cel al dramaturgului fiind un caz aparte.

Scriitorul de teatru postmodernist își revizuieste el însuși modul și gradul său de implicare în text: mediat, prin intermediul personajelor, și direct, prin didascalii. Reprezentative pentru acest subiect sunt piesele: *Ne place să jucăm teatru*, *Saxofonul cu frunze roșii*, *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru, *Plasatoarele și Luministul* de Constantin Cheianu, *Magul de la Leopolskrone și invitații săi și Mama lor de urmași* de Angelina Roșca, *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit, *Realitatea violetă* de Nicolae Negru, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu etc..

Cuvinte-cheie: „teatru în teatru”, tendința autoreflexivă, autoreflexare, autotematizare, statutul autorului, personaje, didascalii.

1. „TEATRUL ÎN TEATRU” ȘI EFECTELE SALE DE OGLINDĂ ÎN DRAMATURGIA NAȚIONALĂ POSTMODERNISTĂ

Narcisismul teatrului sau oglindirea acestuia în propria imagine este o temă infinită și plină de reverberații: teatrul în teatru, actorul și masca, actorul și personajul etc. Dar anume teatrul postmodern, într-o măsură mult mai mare ca altădată, este preocupat de problema propriului limbaj, „căci teatrul are în comun cu toate celelalte arte ale epocii (post)moderne predicția sa pentru autoreflexare și autotematizare” [1]. Obsesia autorilor post-pirandellieni de a face din teoria teatrului un subiect de dramă creează efecte de oglindă foarte teatrale, formula „teatrului în teatru” relevându-i tendința autoreflexivă. Or, unul dintre accentele pieselor postmoderniste, în general, și al dramaturgei basarabene a anilor 1990, în particular, este autoreferențialitatea, textele dramatice comentându-și propriile acțiuni, motivându-și propriile structuri și divulgându-și propriile secrete.

O rezon(u)anță a „teatrului în teatru” din dramaturgia națională se produce prin revelarea unei **atmosfere și perspective teatrale** în discursul dramaturgic, reprezentative în acest fiind piesele *Ne place să jucăm teatru* de Val Butnaru, *Magul de la Leopolskrone și invitații săi și Mama lor de urmași* de Angelina Roșca, *Plasatoarele* [2] de Constantin Cheianu, *Realitatea violetă* [3] de Nicolae Negru, *Stația terminus* [4] de Mircea V. Ciobanu, *Proiectul unei tragedii* [5] de Irina Nechit etc.

În piesa *Realitatea violetă*, dramaturgul N. Negru acoperă spațiile exterioare și interioare ale protagoniștilor cu... lumină violetă pentru a „recăpăta sensurile pierdute” și a sugera „existența altei realități”, compensatoare și „înrudită” [3, p. 27] personajelor. Acest decor cromatic redă ambianța și intuiția spațiului scenic, necesar reflectării situației dramatice și obținerii efectelor de șoc și de surpriză, menite să-i „trezească” pe spectatorii instalați confortabil în convenții. Deschiderea progresivă a spațiului scenic reflectat în această „realitate violetă” marchează proiecția eroilor și actorilor în spectatori și în lume. Acest proiect este reali-

zat și prin indicațiile scenice, a căror valoare rezidă în detaliile pe care le oferă cu privire la felul cum trebuie jucată o scenă, indicând fie ritmul dialogului, fie tonalitatea vocilor personajelor-actorilor.

Protagoniștii textului dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu își creează și își direcționează propriul sistem ludic, bazându-se pe re-amintirea unei experiențe teatrale anterioare: „Medicul: ... Apropo. Mai faci teatru?/ Jozef Klapka: O, da, desigur... să vezi...”. Personajele au impertinența de a vrea sau a nu vrea să (mai) facă teatru, explicându-și datele esențiale ale existenței lor în termeni teatrali: „El: Lasă-mă, nu mai vreau să fac teatru. / Ea: Te rog, dă-mi ultima replică” [4, p. 8-11]. Astfel, protagoniștii fac scrimă de replici profund conștienți că sunt actanții unui „joc teatral” sau/și „existentțial”, exact ca și eroii piesei *Plasatoarele* de Constantin Cheianu. Piesa Angelinei Roșca *Mama lor de urmași* inserează ambianța și timpul acțiunii, timpul când s-a scris textul și timpul reprezentării teatrale, toate combinate cu o dezorientare deliberat jucată.

În stil ironico-parodic postmodernist, piesa *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit re-aduce în decorul contemporan moldovenesc intriga tragediei antice. Sentimentele protagoniștilor intră într-o „reacție în lanț” [5, p. 67]: Ifigenia, actriță, 24 de ani, este îndrăgostită de cavalerul din Die „care seamănă ca două picături de apă” [5, p. 28] cu Ovidiu, oculist, 28 de ani, îndrăgostit, la rândul său, de Casandra, ziaristă, 25 de ani, care nu-l iubește, dar e intrigată de dramaturgul Dumitru Albu. Piesa debutează cu convorbirea telefonică dintre Ifigenia și Casandra, care își dau întâlnire pe terasa „Castanul de aur”. Dialogul lor din prima scenă servește drept expoziție a celor două intrigi tangențiale raportate la protagoniste: montarea piesei *Casandra* de Dumitru Albu pentru Ifigenia și scrierea articolului despre Casanova de către Casandra. Personajele (re)numite, la care aderă Dionisie și Diana, se joacă de-a metateatrul, convocând în ziua solstițiului de iarnă un *Travail de table*, adică o familiarizare în grup cu mitologiile antice și combinarea lor cu cele moderne.

Conținutul acestei piese contra-punctează un castan (de aur?) din care „cade o ploaie de castane” [5, p. 17] – subiecte paralele pentru mai multe piese sau proiectii pentru teatrul în teatru. Astfel, *Banchetul/Decameronul* din 22 decembrie 1998 din apartamentul Ifigeniei schițează o linie de subiect, montarea piesei *Casandra* pre(a)gătește un alt subiect, scrierea melodramei *Un fel de leșin* de către Casandra configurează o „mise en abyme” într-un alt subiect. Ifigenia îi schimbă titlul piesei melodramatice în *Proiectul unei tragedii*. Din acest moment, intertextualitatea burlescă se destramă, redescoperind, în varianta absurdă și grotescă, categoria tragicului. Casandra se realizează

în plan artistic, piesa ei fiind aprobată pentru montare de către Centrul Internațional de Teatru din Delphi, dar/și falimentează pe plan personal, pierzându-și vederea precum Homer. Moartea subită a Ifigeniei și orbirea spontană a Casandrei in-suflă un *happening* dramaturgic. Or, vârful triumfului erotic, Ovidiu, (își) pierde ambele baze și posibilitatea de „a se descurca” în dragoste. Finalul piesei marchează metamorfoza ficțiunii în realitate și a melodramei în tragedie: „Un cor (cel din dreapta) jubilează: Evan, Evoe!”/Al doilea cor (cel din stânga) se tânguiește: Vai mie!...” [5, p. 71]. Deci, în *Proiectul unei tragedii* autoarea introduce metateatral printr-o secvență tragi-comică măștile simbolice (ale realității) și ironice (ironiei sorții): „CASANDRA: ... Masca Tragediei (i-o dă Ifigeniei) și Masca Comediei (și-o pune pe față)”. Ifigenia ... pufnește în răs..., Casandra plânge...” [5, p. 57].

În unele piese naționale postmoderniste datele fundamentale ale teatrului sunt reflectate și transformate direct în conținut, **teatrul constituind tema** unei explorări jucăuș-teoretice. Dramaturgii Val Butnaru în *Ne place să jucăm teatru*, Constantin Cheianu în *Plasatoarele*, Nicolae Negru în *Realitatea violetă*, Angelina Roșca în *Magul de la Leopolskrone și invitații săi* recurg la mijloacele teatrului pentru a-și expune gândirea teatrală cu voce tare și pentru a vorbi despre lumea teatrului de ieri sau de azi. Prezentându-se drept teatru despre teatru, piesa *Magul de la Leopolskrone* de Angelina Roșca (în)scrie, în prelungirea preocupărilor de teorie teatrală, un teatru care se autocontemplă. Se pare că personajele acestui text dramatic sunt adâncite mai degrabă într-o dezbatere despre obiectul muncii lor și despre spectacol, decât în prezentarea acestuia. Acțiunea dramatică trece dintr-o/printr-o scenă în scenă, între care se creează o relație bazată pe eventuale contradicții, oglindiri, corespondențe mai mult sau mai puțin evidente din lumea teatrului. Structura dramatică, prea încărcată uneori de schimburi de măști, procesiuni teatrale, tablouri filosofice etc., expune procesul de modelare prin care identitățile (in)coerente se definesc ca esență umană prin jocul de-a creația și interpretarea de roluri. Personajele lunecă printr-o năucitoare paradigmă de roluri, cresc în afără, identificându-se, cameleonice, cu scenariile existențiale și teatrale pre-existente.

În piesa *Realitatea violetă*, la orice întrebare privind statutul teatrului, autorului, regizorului, personajului, actorului, receptorului, dramaturgiei, regiei (post-moderne) găsim răspunsul direct sau indirect în text, autorul N. Negru (de)mascându-și capacitățile de teoretizare. Paradoxal și original, această „piesă totală” se (auto)scrie, se (auto)citește, se (auto)explică, se (auto)analizează și... se (auto)montează. Astfel, conectată la o

reșea cu multiple intrări interpretative, piesa constituie și sursa energetică a decodificării sale.

O altă tendință a „teatrului în teatru” din dramaturgia națională postmodernistă se axează pe **relația de comentariu a unor fragmente sau piese**, a unor gânduri sau teorii teatrale, a unor spectacole sau a reprezentației lor. Construcția ca „teatru în teatru” a piesei *Luministul* [6] de Constantin Cheianu se edifică din textul de bază din/prin care se trece la un „mise en abyme” dublu: în drama shakespeariană și în piesa despre această piesă. Protagonistii textului dramatic încearcă să definească ei înșiși genul acestei lucrări, urmând traiectul existențialist al omului (din teatrul absurdului și cel postmodernist): „– Ce teatru e ăsta?/ Au pus la cale o farsă cu noi!/ Ce mai e și comedia asta?” [6, p. 370]. În piesa *Un dramaturg aproape ratat*, Gheorghe Calamanciuc revine la situația pirandelliană a autorului conversând cu personajele sale rebele.

Și *Realitatea violetă* de Nicolae Negru ne propune un *déjà vu*, fiind o privire într-o oglindă deformată a recognoscibilei piese pirandelliene *Șase personaje în căutarea unui autor*: personajele și actorii descoperă că sunt deja în interiorul textului, reabilitându-și dreptul de a fi în exteriorul acestuia și somându-și autorul să le rescrie piesa. Astfel se evidențiază brusca irumpere a faptului divers (ca temă teatrală) într-un spectacol întreținut artificial în/prin *iluzie* și *multiplicare* cu ajutorul pereților-oglinzi și prin implicări ironice într-un joc fals de-a aversiunea față de teatrul realist. Convenția teatrală poate fi explicată și prin supraetajarea textuală a simbolurilor: scena – o altă realitate sau un labirint; „oglinzile” din polietilenă – lumea cu reflectări multiple, infinite și deformatate; zierele de pe pereți – „mizeriile și splendorile” teatrului și ale mass-mediei; cortina roasă – eliminarea celui de-al patrulea perete etc. Singurul element de realitate sunt luminile, simbolizând și ele însă nu doar o descompunere a mirajului scenic și a butaforiei, ci și o aluzie social-politică la adevăratul „regizor” al spectacolului general, *Luministul* Moscalu. Printr-o lovitură de teatru, deznodământul piesei valorizează atât simbolurile teatrale, făcând „arma” cehoviană să împuște, cât și răsturnările de tip anticlimax, excelând în arta paradoxului și a ironiei.

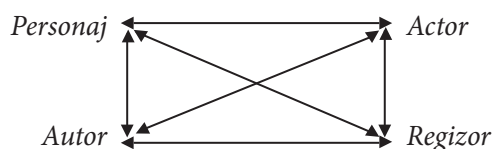
Un alt procedeu de teatru în teatru aduce în joc însuși actul scrisului (sau al cititului – regizării), construirea unui fel de **teatru metaliterar** închis asupra lui însuși. În spiritul teoriei postmoderne a lui Roland Barthes, textul dramatic devine obiectul explorat de personaje/actori – autori/regizori – lectori/spectatori, dar și privirea imediată asupra acestui obiect, constituind un gen de teatru despre teatru. Sub aspect tehnic, acest lucru se realizează cu ajutorul procedeeului împrumutat din naratologie numit „la mise en abyme”

a enunțului care aici funcționează la nivelul lecturării piesei din piesă ca printr-un ecou teatral. Scenele din piesa jucată se combină în scene complexe cu cele din piesa în piesă citită, formând o enclavă în textul *Realitatea violetă* de Nicolae Negru, ghidând lectorii prin firele scenariului meta-teatral în *Saxofonul cu frunze roșii* [7] și funcționând ca un ecou teatral în *Iosif și amanta sa* [8] de Val Butnaru. În această piesă a lui Val Butnaru, transgresarea planurilor temporale este anunțată prin fraze-metafore scrise cu majuscule. Prin aceste fraze evidențiate în text, dramaturgul mizează „vizibil” pe niște tehnici de codificare specifice noii dramaturgii, prezentând deci un original exemplu de teatru în teatru. Dialogul „piesei din piesă” începe cu replica lui Iosif la provocarea din frazele de mai sus: „Nu fac altceva decât să-mi imaginez viitorul. O poate face oricine...” [8, p. 214]. Contrareplica (autorului sau a conștiinței lui Iosif) nu întârzie să apară: „De ce minți, Iosif? Chiar crezi că se poate imagina viața?” [8, p. 220]. În momentul în care Iosif se îndoiește, dacă și-a trăit viața corect și se întreabă unde a greșit, răspunsul aforistic vine imediat: „În noi înșine se află scenele ghicite și cele neghicite. Nu-i așa, Iosif?” [8, p. 250]. Fraza retorică: „Ce se va întâmpla acum? Iosif, de ce n-ai ghicit?” [8, p. 264] anticipă finalul deschis al piesei, suspansul, absența soluției.

În *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, până la începerea „concertului” propriu-zis, noi privim „teatrul vieții” personajelor din spate, „ca și cum gustul pentru secret ar fi declanșat ofensiva contra pozei și a afirmării de sine: revanșă a ființei întoarse cu spatele care se sustrage spectacolului” [9]. După consumarea „spectacolului” din piesă în care personajele au stat față în față cu ei înșiși, dramaturgul (și) focusează în secvența finală ca într-un stop-cadru: „Se deschide cortina. Aplauze. Cei din scenă, surprinși, se uită uimiți în sală” [7, p. 68].

Or, unele lucrări dramatice postmoderniste inventează un joc textualist printr-o dublă enunțare la pătrat, fiecare participant al acțiunii teatrale având statut logic atât singular, cât și dublat în piesele din aceste piese. În acest caz, raportul goldonian dintre actanții discursului dramatic desenează un pătrat teatral cu relații reversibile:

1. autor – personaj, actor, regizor.
2. personaj – autor, actor, regizor.
3. regizor – autor, personaj, actor.
4. actor – autor, regizor, personaj.



Preponderent conotativ, textul lui Nicolae Negru *Realitatea violetă*, care a construit un fel de teatru metaliterar închis asupra lui însuși, mai schițează și o dublă orientare a mesajului din piesa I în/spre piesa II: internă – între personajele I și II, actorii I și II, regizorii I și II, și externă – dintre aceștia și receptor, liantul fiindu-le autorul. Piesă-avertisment, dramaturgul se adresează direct lectorului și spectatorului, îi avertizează despre intențiile sale auctoriale și despre indicațiile regizorale, precizează circumstanțele lucrului său și al celorlalți implicați în acest proces, își analizează opera și previne obiecțiile eventuale. Dramaturgul N. Negru anulează chiar și distincția dintre actor și spectator, ultimul fiind surprins într-un cerc vicios și încadrat în spațiul de joc. El este invitat la un fel de *couturière*, care nu mai semnifică repetiția unde se fac retușările costumelor, ci a identităților, iar prin metonimie, exemplifică ultima repetiție înainte de cea generală.

Astfel, canevasul textelor *Ne place să jucăm teatru*, *Saxofonul cu frunze roșii*, *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru, *Plasatoarele și Luministul* de Constantin Cheianu, *Magul de la Leopolskrone și invitații săi* și *Mama lor de urmași* de Angelina Roșca, *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit, *Realitatea violetă* de Nicolae Negru, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu țese un fascinant discurs despre lumea și teatrul contemporan, fiind concepute în stilul rezumatului sau scenariului unei piese pentru/prin improvizațiile personajelor/actorilor din piesa în piesă. Prin urmare, accentul dramaturgiei postmoderne este unul autoreferențial, căci discursurile dramatice își comentează propriile acțiuni, își motivează propriile structuri și își divulgă propriile secrete. În acest sens, dramaturgia basarabeană din anii '90 pare a se în-scrie în tradiția jurnalului intim sau a scrisorilor adresate negruzian „la un prieten”, care e Teatrul.

2. STATUTUL DRAMATURGULUI ȘI ROLUL DIDASCALIILOR ÎN PIESELE POST MODERNE NAȚIONALE

În acest „teatru asupra textului” genul se auto-comentează cu mijloace proprii prin prisma relației dramaturg – personaj – cititor/spectator. Problema de-construcției și „moartea” conceptului de operă pune în discuție și **statutul autorului** în text, căci poststructuraliștii au intenționat să ne convingă că nu noi vorbim, ci limbajul ne vorbește, nu scriitorul (*scriptorul*) scrie, ci se lasă scris de text, pentru că textul se scrie practic singur. În eseu *Moartea autorului*, structuralistul și semioticianul Roland Barthes încerca să demonstreze că autorul nu e atât o „persoană”,

cât un subiect constituit și configurat socio-istoric și cultural. Și Michel Foucault în cartea *Ce este un autor?* pune sub semnul întrebării figura și identitatea autorului/emițătorului, textul propriu-zis, cititorul/receptorul și competențele sale.

Totuși, Jacques Derrida nu consideră că ideea de „centru” sau aceea de „subiect” ar putea fi eliminate, căci, scria el, „socotesc că centrul este o funcție, nu o ființă, o realitate, dar o funcție. Iar această funcție este absolut indispensabilă. Subiectul este absolut indispensabil. Eu nu distrug subiectul, ci îl situez” [10].

Mai târziu Roland Barthes sugera deja că „zvonitorile” despre moartea autorului sunt puțin exagerate: „Ca instituție, autorul a murit: statutul său civil, persoana sa biografică... nu mai exercită asupra operei sale paternitatea impresionantă a cărei descriere istoria literară, pedagogia și opinia publică aveau datorită de a o stabili și reînnoi; dar în text, într-un fel, îmi doresc autorul: am nevoie de figura lui (care nu este nici reprezentarea, nici proiecția lui), tot așa cum el are nevoie de a mea...” [11, p. 27].

Or, statutul dramaturgului este un caz aparte, căci discursul dramatic stabilește o „dublă enunțare”: fiecare replică are doi emițători – scriitorul și personajul cărui i-a delegat vocea sa, și doi receptori – alocutorul-personaj și spectatorul. Astfel, dacă am vorbi despre „moartea” dramaturgului, atunci aceasta, pe de o parte, ar putea fi validată prin una dintre caracteristicile genului dramatic – prezența limitată a autorului în text, iar, pe de altă parte, ar fi contrazisă de teoria „dublei enunțări” – intervenția vocii personajului. R. Barthes re-ia tema morții autorului, legând-o de libertatea interpretativă a cititorului: „...nașterea unui cititor înseamnă moartea autorului”. Or, teatrul (ne) pune la dispoziție atât o „comunitate interpretativă” (Stanley Fish) formată din două categorii de lectori – personajul și spectatorii, cât și moduri codificate și ritualizate de a citi. La acest nivel, dramaturgul „nu știe să-nvețe a muri vreodată...”, rămânând întotdeauna parte a „comunității discursive” a operei dramatice.

Astfel, spiritul postmodern și-a mobilizat energiile deconstrucționiste asupra subiectivității auctoriale, însă doar în sensul diminuării rolului demiurgic al autorului în diegeza textului. Călcând în sens invers pe urmele celor „Șase personaje în căutarea unui Autor” ale lui L. Pirandello, protagoniștii piesei *Realitatea violetă* de Nicolae Negru merg în „căutarea exilării Autorului”. Personajele intentează o revoltă împotriva autorului: „STUDENTUL: „Autorul”. Să vadă că ne-am priceput că ne consideră personaje. Și acționăm din voia noastră, nu din voia lui!...”. Dar tot el, plasându-se în ambele categorii de receptori din acea „comunitate interpretativă”, declară în continuarea replicii de mai

sus: „...Și eu însumi ca persoană, ca spectator să nu cred lucrul acesta!” [3, p. 37].

În piesa *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, personajul Saxofonul confirmă demitologizarea postmodernă a autorului-demiurg, luând locul autorului și anunțându-ne: „Abia primul act se sfârșește” [7, p. 61]. Pe de altă parte, nu se recurge la negarea ideii de autor unic al unui text, personajele făcând referire la „relația” lor cu autorul: „Saxofonul: „...Scriitorul meu spune că cea mai mare plăcere ți-o aduce suferința” [7, p. 57].

Pentru a-și estompa „complexul de inferioritate” nu doar față de dramaturg, ci și față de cititor/spectator, personajele piesei lui C. Cheianu *Plasatoarele*, se revanșează ludico-ironic și prin antrenarea „onoratului public” în jocul lor.

Totuși, dintre toți actanții acțiunii textelor dramatice nouăzeciste, doar protagoniștii piesei *Realitatea violetă* resping condiția de marionetă și instrumentalizarea mecanică și nu se mai lasă dezumanizați, stăpâniți de un „Păpușar”. Ca personaje postmoderniste, ele își instruiesc regizorii, își corectează autorii piesei și piesei din piesă, cochetează cu spectatorii etc. Autorul (ii) dă frâu liber imaginației Studentului, accentuând denegația piesei: „Ieșim din realitatea textului și intrăm în altă realitate, pe care s-o gândim noi, personajele!.. Să facem noi înșine piesa noastră!” [3, p. 30].

Autorii eseului dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* îi investesc pe protagoniști cu rolul de „vorbitori” sau „voci” ale lor. Prin replicile personajelor, dramaturgii Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu participă la un dialog cu... cărțile lui Mihai Eminescu pe masă. Descifrarea fiecărei „voci” a lui Eminescu presupune o cădere fractalică în creația scriitorului cu scopul de a conceptualiza o nouă „Poetică” eminesciană. Cum arsenalul lingvistic e al unor postmoderniști, textul revelează o avalanșă de erudiție a autorilor. Totodată, într-un joc postmodernist al (auto)ironiei, ei își pun sub semnul îndoielii subiectivitatea auctorială, simulând o eliminare din actul de originare a textului: „E. I:... autorii... Plus că unul din ei e femeie... // E. III: Da? // E. I.: Uită, domnule, e dinafara textului...” [12, p. 71]. Deci scutul după care se „ascund” dramaturgii nu este altul decât (auto)ironia cu multiplele ei funcții într-un text (dramatic) postmodernist.

Iar autorul din eseul dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu nu este eclipsat total din text, ci „încarcerat” în limitele parantetice ale didascaliiilor, abundentele indicații de regie fiind replicile pe care dramaturgul (nu) mai poate să le dea asistenților de regie din acest text-joc.

Astfel, scriitorul de teatru postmodernist își revizuiește el însuși radical modul și gradul său de impli-

care în text, mediat prin intermediul personajelor care devin purtătorii săi de cuvânt și, direct, prin didascalii.

Pentru Anne Ubersfeld, noțiunea „didascalie” desemnează „tot ceea ce în textul de teatru nu este rostit de actor, adică tot ceea ce în mod direct este îndeplinit de scriptor” [13, p. 31-32.]. În teatrul tradițional, ca și în cel postmodernist, didascaliiile stabilesc, prin indicații de cronotop și deixis, cadrul acțiunii, esența personajelor, trecând prin referirile la gestualitate sau tonalitate, sistemul de relații dintre protagoniști și factorii exteriori care le determină comportamentul și atitudinea. Dramaturgia postmodernistă se caracterizează însă și prin didascalii autonome, care se adresează explicit fie cititorului, având o funcție identică cu cea a comentariilor metanarative într-o povestire, fie regizorului, stabilind posibilitățile de interpretare a textului și a transpunerii lui în scenă. Una dintre caracteristicile dramaturgului modern este, după Marian Popescu, interesul pentru indicațiile scenice: „Dramaturgul contemporan se gândește din ce în ce mai mult nu numai la cititorul său, dar și la viitorul regizor sau chiar actor care vor interpreta, la rândul lor, piesa de teatru” [14].

Totodată, referințele spațiale au funcția de a sugera/provoca asocieri, de a susține planul alegoric sau parabolic al textului dramatic. Astfel, unii dramaturgi postmoderniști denotă tendința de a dilata didascaliiile care invadează discursul dramatic, reducând spațiul replicilor, și de a conjuga o dublă intenție creatoare: teatru al scriitorului și teatru al regizorului. Dramaturgul Matei Vișniec este cel care scrie un teatru al regizorului și nu al scriitorului prin piesele *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-întâmplă în actu' întâi, Văzătorule, nu fi miel*, în care indicațiile de regie constituie un text paralel cu cel al textului dialogat.

În piesa lui Nicolae Negru *Realitatea violetă* deschiderea progresivă a spațiului scenic reflectat în această „realitate violetă” este realizată și prin indicațiile scenice, valoarea cărora rezidă în detaliile pe care le oferă autorul cu privire la felul cum trebuie jucată o scenă, indicând fie ritmul dialogului, fie tonalitatea vocilor personajelor – actorilor. Ca niște discursuri de escortă (paratexte), multiplele didascalii narativ-descriptive secundează aceste precizări explicite sau la debutul scenei, independent de textul dialogului, sau inserate în replicile personajelor, având funcție metatextuală.

Constantin Cheianu în *Achitarea lui Salieri* înscrie atât didascalii obișnuite, cât și didascalii autonome, care sunt destinate fie personajelor, fie cititorilor, suprapunându-se cu aparteurile.

În lucrările Irinei Nechit surprindem încălcarea foarte originală a frontierelor de utilizare a *didascalii-*

ilor. Unele indicații scenice nu sunt sechestrare între paranteze, dar li se oferă libertate și li se distribuie un rol secundar și paralel textului de bază. În piesa *Ametist*, dramaturgul subliniază aldin didascalii principale, atribuindu-le o funcție simbolică și conotații metaforice. Relatarea parantetică accesorie comportă atât un caracter narativ-descriptiv, indicând spațiul scenic, atitudinea, gesturile, mișcarea personajelor etc., cât și liric, marcând intruziunile subiective ale autoarei în trama dramatică.

Cronotopul convențional al piesei *Saxofonul cu frunze roșii* este indicat în didascalii, unitatea de timp, loc și acțiune fiind stabilită doar la nivelul structurii de suprafață. Or, și în această piesă planurile temporale se multiplică: un timp interior alternează cu timpul obiectiv, timpul încremenit (un etern „acum”) este perceput ca trecere. Trăsăturile lui nu se mai desprind direct din acțiune, ci din intersecția unor proiecții tempo-spațiale diverse ale unui univers labirintic.

Pe de altă parte, teatrul postmodernist se complace în această toleranță – condescendență ironică, când dialogul dramatic este cu atât mai puternic, cu cât transmiterea suspansului, a tensiunii și a atmosferei se face și în afara didascalii, iar de „aici încolo, totul e luciditate” [11, p. 32]. Or, în textul dramatic postmodern regăsim diferențe între utilizarea abuzivă a didascalii, sau, dimpotrivă, folosirea sporadică sau chiar lipsa acestora. Oriunde s-ar afla, didascalii realizează interacțiuni cu textul, ajutând nu doar la reprezentarea scenică, ci și la înțelegerea aprofundată a sensurilor și înțelesurilor transmise de piesa de teatru.

Astfel, la nivel de construcție dialogică și dramaturgia națională postmodernistă excelează în arta utilizării textului secundar – adică a didascalii, făcând față provocărilor „teatrului în teatru”.

BIBLIOGRAFIE

1. Lehmann H.-T. Teatrul postdramatic. Colecția FNT, Editura UNITER, 2009.
2. Cheianu C. Plasatoarele. În: Suplimentul revistei Teatrul Național, 1996.
3. Negru N. Realitatea violetă. Chișinău: ARC, 2001.
4. Ciobanu M. V. Stația terminus. În: Semn. 1998.
5. Nechit Irina. Proiectul unei tragedii, Chișinău: ARC, 2001.
6. Cheianu C. Luministul. În: Patru texte, patru autori, Chișinău: ARC, 2000.
7. Butnaru V. Saxofonul cu frunze roșii. Chișinău: ARC, 1998.
8. Butnaru V. Iosif și amanta sa. In: Patru texte, patru autori. Chișinău: ARC, 2000.
9. Banu G. Spatele omului. București: Nemira, 2008.
10. Derrida J. Scriitura și diferența. București: Univers, 1998.
11. Barthes R. Plăcerea textului. Cluj: Echinoc, 1994.
12. Șleahțișchi Maria, Leahu N. În: Leahu Raisa. Predarea textului dramatic postmodernist: Cvartet pentru o voce și toate cuvintele de Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu. Chișinău: ARC, 2009.
13. Ubersfeld Anne. Termenii cheie ai analizei teatrului. Iași: Institutul European, 1999.
14. Popescu M. Teatrul ca literatură. București: Eminescu, 1987.



Serghei Ciokolov. *Sveșnic decorativ*, ceramică, glazură, 38,0 × 40,0 × 15,5 cm, 1954.