

Aspecte hibride în dramaturgia română postdecembristă

Asist. Dr. Elena BOTEZATU
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract: *In post-1989 drama, as far as the dialogue with the models is concerned, as well as the metamorphoses that have occurred at the level of the dramatic text, one can speak of "palimpsest-theatre". The present undertaking, which employs this construct, aims at underlining the identity tones that this type of drama involves. As criticism states, "beyond the social mechanism and its individualising practices", the icons, the models become representations of the cultural expression which "tacitly doubles the identity factor". The dramatic works of the period in focus are characterised by hybridity, dialogism and intertextuality, and identity discourse.*

Keywords: *drama, "palimpsest-theatre", dialogism, intertextuality, identity*

În dramaturgia postdecembristă, cât privește „dialogul cu modelele”, dar și metamorfozele prezente la nivelul structurii textului dramatic, se distinge sintagma de „teatru-palimpsest”. [1] În continuarea prezentului demers, optându-se pentru utilizarea acestui construct, se vizează evidențierea nuanțelor identitare pe care acest tip de dramaturgie le implică, întrucât, după cum și critica apreciază, „dincolo de mecanismul social și practicile sale individualizatoare”, „icon”-urile, „modelele”, devin reprezentări ale expresiei culturale ce „dublează tacit factorul identitar”. „Discursurile astfel coexistente unei «texturi palimpsestice» oglindesc în mod restrictiv tetrada relaționară «stance – act – activity – identity» propusă de Elinor Ochs, prin care câmpul cultural este re-definit prin itemii structurali redundanță, repetitivitate și ritualizare.”. [2]

În ceea ce privește operele dramatice ce marchează perioada vizată, pot fi identificate trei „simptome” generale: „hibriditatea poziției de enunțare textuală (*writing back*)”, „o construcție intertextuală (un demers dialogic)” și „un discurs identitar care produce discursul, în mod compensatoriu”. În această situație, „ia naștere o estetică de ruptură”. [3]

Dacă în piesa *Photo de classe* [4] de Anca Visdei, cuvântul lămuritor definește „autobiografic” textul dramatic ca fiind „un palimpseste déchiffré à la lueur d’une absence de vingt ans” [5], ținând cont de plecarea autoarei din România anulului 1973, textul dramatic *Toujours ensemble* [6], se distinge prin dedicație, lui „Ion Luca et Jaroslav Caratchek”, adică lui Ion Luca Caragiale și lui Jaroslav Hasek. „Desțărarea”, prezentată la nivel tematic, este accentuată și la nivelul „formal”, întrucât discursul este structurat „pe două voci” prin schimbul de scrisori dintre cele două surori aflate în spații

culturale diferite, în Elveția și în România. În *Dona Juana* [7], jocul cu mitul „la feminin” devine pentru Anca Visdei un prilej pentru împletirea „firelor” literaturii cu cele ale ocultismului (Eusapia), ale religiei (prezența preotului) și cu cele ale criminologiei (a se vedea formația autoarei) „ca artă”. Astfel, Parsifal-ul și Siegfried-ul din textul ajung să cadă pradă, la rândul lor, farmecelor „donei”. În „joc” cu modelele, textele sale dramatice dezvăluie o „identitate scindată”, „(de)dublă”, dar care reușește, într-un final, să găsească un sens existenței.

Dorind înfățișarea umanului „adevărat” care se luptă cu „monștri adevărați” [8], în *Fiarele* [9], titlul în sine devenind metaforă a „afectării mentalului colectiv”, Virgil Tănase propune un „dialog” cu *Jurnalul cu fața ascunsă* al lui Fănuș Neagu: „Ucidem Speranța, ucidem Civilizația. Trebuie să urlu și să urlu din nou: omul se întoarce în peșteră. Scârbosul animal cu botul plin de sânge...” [10]. Asemenea, în *Copilul acestui secol extraordinary* [11], plasează un personaj feminin, Zoia, în Occident, după părăsirea unei Români totalitare. Dacă subiectul „are ca fundal sonor” *Internaționala* și „ecouri de pionieri”, finalul, eliberator pentru „eu”-urile scindate, presupune alte „acorduri”: „(Zoia) Samoe sinee v mire, ciornoe more maio... era un cântec. Vezi, acum pot să vorbesc și rusește. Sunt ani și ani de când n-am mai fost la Marea Neagră... Pescărușii!... pot să vin pe genunchii tăi să-ți aprind țigara? (...) Explozie.” [12]. În ciuda unei aparente simplități, scriitura dramatică a lui Virgil Tănase se distinge prin acuratețe și printr-o precizie adesea percepută ca fiind „incisivă”. Aspectul nu este de trecut cu vederea, ținând cont de formația regizorală a acestuia.

Dramaturgia lui Matei Vișniec reprezintă un caz aparte de „teatru-palimpest”, căci autorul, semnând numeroase piese de teatru, ajunge să „dialogheze”, „cu inevitabile diferențe de accent”, cu „toți dramaturgii moderni, de la Ionesco la Arrabal, de la Brecht la Dürrenmatt și de la Adamov la Pinter, între care câțiva români, Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea și Vlad Zografi.”. [13]

Astfel, dacă *Angajare de clown*, „o piesă despre cruzimea vieții de zi cu zi încasată de sufletul a trei artiști care încearcă să supraviețuiască” [14], a avut ca „punct de plecare” *Clovnii* lui Fellini, „Beckett (căruia autorul îi și dedică o piesă, *Ultimul Godot*, făcându-l personaj [15]), Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal și Mrożek, dar nu mai puțin Pirandello tutelează deopotrivă” [16] discursul său dramatic. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* „a rezultat” în urma lecturării cărții lui Gabriel Liiceanu, *Exerciții de admirație*, avându-l ca personaj pe Cioran iar în *Mașinăria Cehov*, ce face trimitere la *Hamletmachine* a lui Heiner Müller, Cehov este pe moarte. Bătrâna bună Anfisa își permite „să-l admonesteze pe autorul dramatic prin excelență, devenit acum un umil personaj-dramaturg printre altele, un oarecare Anton Pavlovici: «Terminați odată cu scrisul, nu mai e nimic de scris». Cu alte cuvinte, nu mai e nimic de

scris fiindcă *subiectul* (fie Cehov, fie Artur, sau Peppino, ca altă dată Malone al lui Beckett sau Bérenger al lui Ionesco), decăzut din superbia sa carteziană, de subiect cugetător și demiurgic prin chiar gândirea sa, *moare*, mai exact se lasă să moară, ca sub o descumpănitoare fatalitate parcă” [17]. Din punct de vedere al „arhitecturii textuale” inedite, se distinge *Teatrul descompus*, al cărui fragmentarism propus conduce la numirea acesteia „piesă-mozaic”. Scindarea „destinelor de hârtie” se realizează prin alcătuirea de „module teatrale”. Pe lângă faptul că ilustrează identități „decupate”, creația dramatică va avea o puternică influență în „restructurarea” „lumii scenei” românești, dar și internaționale [18]. Din rândul pieselor ce „se joacă” cu „facerea de text”, poate fi menționată și *Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce sentâmplă-n actu’-ntâi* [19], titlu sugestiv în sine.

O „creație dramatică-palimpsest” interesantă este *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* [20], dedicată „tuturor scriitorilor care, în Europa de Răsărit, au luptat împotriva «literaturii realist-socialiste» și împotriva «artei oficiale», uneori cu prețul unor teribile încercări și suferințe” [21]. „Evocând” caractere și situații din *Cântăreața cheală, Lecția, Scaunele și Rinocerii*, Poetul așteaptă musafiri, „invizibili”, precum André Breton, Tristan Tzara, Raymond Queneau, Albert Camus, Alfred Jarry și Ionesco (bineînțeles!). Savuros, „dialogul” cu modelele dezvăluie o viziune creatoare „recuperatorie” [22].

Așa cum și critica puncta, modelul shakespeareian rămâne unul de referință în literatura universală. „Rescriind” *Hamlet*, căci piesa *Polonius* [23] îl are în centru, pe șambelanul Curții de la Elsinore, Victor Cilincă „se joacă” cu doi de Yorick și cu un Hamlet absent, pentru a identifica alegoric spațiul românesc cu cel danez. Piesa „cu teză” include numeroase „scene” de metateatru, ce devin sugestive pentru condiția „creatorului” sub „imperiul” Timpului și al Puterii (politice).

Chiar dacă lucrurile par a sta „un pic mai diferit”, și reprezentanții dramaturgiei nouăzeciste apelează la o scriere „compensatorie”. Cu toate că o piesă ca www.nonstop.ro [24] pune problema tinerilor ce pot fi oricine doresc: „Gingis-han, Platon, Sfântu’ Juan de la Cruz, Steinhardt, Tracy Chapman, Traian Băsescu, Napoleon, Goethe” [25], Alina Nelega sondează perioada comunistă și cea de după în piese ca *Amalia respiră adânc* [26] și *Decalogul după Hess* [27]. Reprezentând „două fețe ale aceleiași monede” [28] și fiind imaginate ca ample monologuri, textele dramatice dezvăluie pregnant „identități în așteptare”. Dacă Amalia face constante exerciții de respirație pentru a găsi un sens existenței, la 93 de ani, Rudolf Hess, într-o celulă din Berlin, îl așteaptă pe Dumnezeu, ca pe un alt Godot al lui Beckett. Vanitatea acțiunii îl „irită” și determină revoltă, căci nu-și poate imagina cum „Noi, cea mai culturală națiune a Europei, centrul Europei, centrul lumii! Țara lui Goethe, a lui Beethoven, a lui Holderlin, a lui Heidegger, paradisul

universităților, țara niebelungilor, țara lui Hănsel și Gretel?!” „să te așteptăm” [29]. Vlad Zografi devine, pe rând, „avocat” atât al Orientului, cât și al Occidentului în *Petru* sau *Petele din soare*, piesă realizată după citirea memoriilor lui Saint Simon și a cărții lui Henri Troyat, dar după un *Oedip la Delphi*.

Horia Gârbea „vede” o altă „Zoe” față de cea a lui Virgil Tănase, căci, în piesa *Pescărușul din livada de vișini*, ea se alătură unor personaje precum unchiul Vania, Nora, Prefectul și Groparul (un fel de cetățean turmentat). Asemănătoare este și viziunea din parodia dramatică de factură eseistică, „de sorginte flaubertiană și caragialiană totodată” [30], *Doamna Bovary sînt ceilalți* în care, pe lângă Charles și Emma, apare și Mefisto [31]. Scopul declarat și asumat prin scriitură este acela „de a redimensiona, în fond, chiar ontologia ficțiunii dramatice, cu precădere pe aceea a Personajului. Acesta din urmă e înțeles, postpirandellian, ca entitate vie, ireductibilă, în raport cu care autorul pare mai degrabă un scrib umil. (...) După opinia lui Horia Gârbea, «nu ne putem permite luxul de a abandona personajele și replicile strălucite cu care civilizația ne-a dăruit», iar menirea autorului, de fapt un fel de compiler superior, dotat cu acuta conștiință borgesiană, sceptic-postmodernă, a vieții ca text pre-scris, este «să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure»” [32].

În concluzie, după cum se poate observa, în textele dramatice ale ultimelor decenii [33], se propune o „întoarcere către sine” generală, prin apel la dialogul cu „marile modele” ale literaturii. Astfel, „operele-palimpsest” ce rezultă se disting printr-un caracter complex al scriiturii, dar și prin puternice implicații „identitare”.

Note

1. V. Olga Gancevici, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Editura Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2014, pp. 34-39.
2. Nicoleta Ifrim, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 13-14
3. Doinița Milea, *Confluențe culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005, pp. 20-21.
4. V. Radu Negrescu-Suțu, *La Photo de classe. Recenzia unei piese de teatru*, în *Curierul Românesc*, ianuarie-martie 2008, p. 28, disponibil online: <http://curierulromanesc.net/CR021/CR02128.pdf>.
5. Anca Visdei, *Photo de classe*, 1990, p. 2. (epuizată editorial, disponibilă online: <http://www.ancavisdei.com/an-thea.html>).
6. Idem, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 1994.

7. Idem, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, p. 85
8. Eugen Simion, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, în *Caiete critice* 10 (312), Editura Expert, București, 2013, p. 12.
9. Virgil Tănase, *Fiarele*, Editura Editura Axis Libri, Galați, 2011,
10. Ibidem, p. 5.
11. Idem, *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1996
12. Ibidem, pp. 308-309.
13. A se vedea subcapitolul *Teme și strategii dramatice în diversitate*.
14. Matei Vișniec, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*, orice ediție, piesa fiind disponibilă online.
15. Idem, *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 73.
16. Ibidem, p. 73.
17. A se vedea subcapitolul „Circulația modelelor” sau despre texte și „facerea” lor și Anexa 3.
18. V. Victor Cilincă, *Paparazzi. Polonius*, Editura Dominus, Galați, 1999 și subcapitolul *Un model de dramaturg din „provincie” către centru: Victor Cilincă*.
19. Alina Nelega, www.nonstop.ro, Editura UNITEXT, București, 2000, disponibilă online: https://archive.org/details/Alina_Nelega-Www_nonstop_ro_10.
20. Ibidem, p. 3.
21. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008, p. 1391.
22. Matei Vișniec, *Cine sunt eu în 2011?*, pp. 3-4, corespondență 2011-2015. V. Anexa 3 (paginația indicată respectă formatul trimis de autor).
23. A se vedea subcapitolul „Circulația modelelor” sau despre texte și „facerea” lor și Anexa 3.
24. Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 81.
25. Ibidem, p. 50.
26. Idem, *Amalia respiră adânc*, Editura LiterNet.ro, București, 2005, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html>.
27. Idem, *Decalogul după Hess*, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.
28. *Amalia răzună comunismul. Interviu cu Alina Nelega. Piesa Alinei Nelega, tradusă în patru limbi, în România liberă*, nr. 26 februarie 2008, disponibil online: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9589>.

29. Alina Nelega, *Decalogul după Hess*, p. 3, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.
30. Ibidem, p. 47.
31. A se vedea subcapitolul *Bovarismul alterității după Horia Gârbea și Anexa 6*.
32. Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, pp. 46-47.
33. „Noua generație” în dramaturgie va presupune o abordare separată, ținând cont de încă „nesedimentarea” tendințelor. A se vedea capitolul *Drumul „cătred sine” al teatrului românesc „douămiist”*.

Bibliografie selectivă

- Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008.
- Milea, Doinița, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005.
- Pavel, Laura, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.