CARTEA DE TEATRU

D. Solomon:

„Socrate", „Platon" și „Diogene cîinele"

Volumul de teatru, recent editat, nu conține simple evocări portretistice. Dramaturgul caută să surprindă acerba ciocnire între spiritul nou al gîndirii adus de cei trei mari filozofi ai Atenei antice și inerțiile unui sistem social ale cărui legi și habitudini proveneau din tradiție și mit. Începînd cu Socrate, care a fundamentat cugetarea critică conceptuală, filozofii pun sub semnul îndoielii tot ceea ce pînă atunci însemna încă certitudini. Demonetizarea valorii de adevăr a reprezentării a marcat începutul zdruncinării vechilor credințe religioase și în consecință a întregii orînduiri statale, aflată deja într-o perioadă de acută criză politică.

Pentru dramaturg va fi esențial deci să înregistreze acuitatea disputelor în jurul conceptului de adevăr așa cum este conținut de fiecare doctrină în parte. Această modalitate lasă nerezolvate o serie de personaje. Pe de altă parte, piesele nu au un final în sens tradițional. Pentru că autorul va fi interesat să urmărească traiectoria procesului de motivație al fiecărui sistem filozofic. Adoptînd acest punct de vedere, Dumitru Solomon depășește nivelul evocării care înregistrează fenomenul ca atare. Perspectiva sa, dimpotrivă, este una superioară, a creatorului care privește din prezent spre trecut. Socrate, Platon și Diogene reprezintă, fiecare în felul său, conștiința individuală, ridicată la rangul de autoritate supremă, distanțată în egală măsură de om și de consolarea divină. Subiectul celor trei piese, generalizînd, se va referi la destinul dramatic al acestor mari inteligențe care, în condițiile istorice și sociale ale vremii, nu au putut înfăptui binele absolut. Discuțiile contradictorii, sofismele, jocul paradoxurilor, în care sînt antrenați discipoli și adversari, devin treptat un flexibil și dramatic dialog al conștiințelor, privind utilitatea absolutei libertăți în afara colectivității. Apărătorii abstracțiunii vor ajunge să înțeleagă cauza care le-a generat eșecurile. Binele intenționat nu poate prolifera prin protestul singular, iar sistemul valoric al unei societăți nu se poate modifica prin discuții filosofice. În ultimele clipe ale existenței, fără să abdice de la poziția demnă a înfruntării morții, Socrate va prețui viața. Își va da seama că eliberarea spiritului de materie nu înseamnă o descătușare spre transcendent, ci doar un pas către întunecimea neantului. La Platon, neputința de a pune în practică ideea despre republică, de a împlini deci binele absolut, se transformă în înțelepciunea de-a fi pur și simplu un om printre oameni. Iar cinicul Diogene, după ce cunoaște ingratitudinea și generozitatea, dragostea și prietenia, disprețuindu-le deopotrivă în numele aceleiași libertăți preconizate și de Socrate, înțelege cît de utopic și inutil este actul său protestatar în momentul în care va încerca să se izoleze de întreaga umanitate.

Minuitor virtuoz al conceptelor filozofice și al metaforelor subtile, dramaturgul vehiculează în jurul protagoniștilor o serie de personaje care susțin dialectica ideilor. Ciocnirile directe nu lipsesc, totuși nu se poate vorbi la Dumitru Solomon de un dramatism al situației, ci despre unul al confruntărilor de opinii și atitudini. Este tragic efortul, depășind limitele sacrificiului uman, cu care spiritul superior vizionar al unui Socrate sau Platon va încerca să elimine germenele răului, generat de mentalități învechite și de cutume arhaice.

Cea mai teatrală dintre cele trei piese rămîne *Socrate.* Decupajul ritmat al episoadelor, tensiunea ascendentă a înfruntărilor între filozof, discipolii acestuia și reprezentanții ordinei statale, judecata, apostazia echilibrată a înțeleptului gînditor care-i năruie un întreg eșafodaj de principii inflexibile, conferă textului structurat pe o replică scînteietoare, consistență dramatică.

S-ar putea obiecta poate acestor texte densitatea ideilor conținute în dialog. Dramatismul care urcă însă din nucleul dezbaterilor, structurînd impresionant construcția echilibrată a demonstrației, realizează, în ansamblu, o teatralitate simplă, bogată în sugestii și care aspiră să se alăture celor mai strălucite exemple ale dramaturgiei universale de regîndire, în spirit contemporan, a eroilor și legendelor lumii vechi.

Medeea Ionescu

www.ziuaconstanta.ro

PAUL CORNEL CHITIC

Decorul la „Danton"

„Orice societate tinde să vizualizeze, într-o manieră efectivă, şi în acelaşi timp afectivă, judecăţile sale de valoare asupra lumii ce o înconjoară". De data aceasta, lumea este un text de teatru şi anume un text despre Revoluţia franceză : *Danton* de Camil Petrescu. Textul de teatru este o realitate literară şi nu una reală, deci o realitate modificată, rezultată. Societatea ia în posesia sa şi face vizibile judecăţile sale faţă de ambele nivele ale realităţii : eveniment real şi eveniment rezultat, dedus din cel real — şi anume opera. Selecţia făcută printre elementele istorice este o operaţie întotdeauna tendenţioasă : societatea selectează acte, atitudini, valori, şi evenimente convenite stării sale ideologice ; şi nu greşim asimilînd această activitate cu aceea a stocării argumentelor — nu juridice ci existenţiale — ale tipului de societate ; acestea, la rîndul lor, formează primul prag, primul criteriu de adoptiune a operelor, deci a realităţilor rezultate, modificate. (Este, desigur, vorba de o adoptiune activă şi nu de una arhivistică ; aceasta din urmă acţionează în subsidiar, într-un plan îndepărtat şi, de multe ori, în efervescenţa evenimentelor, chiar în secret). Faptul constituie una din formele de manifestare a autorităţii ideologice, de prevalare a argumentului existenţial, faţă de argumentul evenimenţial ; şi — în ultimă instanţă — *sursă a normelor de figurare plastică, scenografică.*

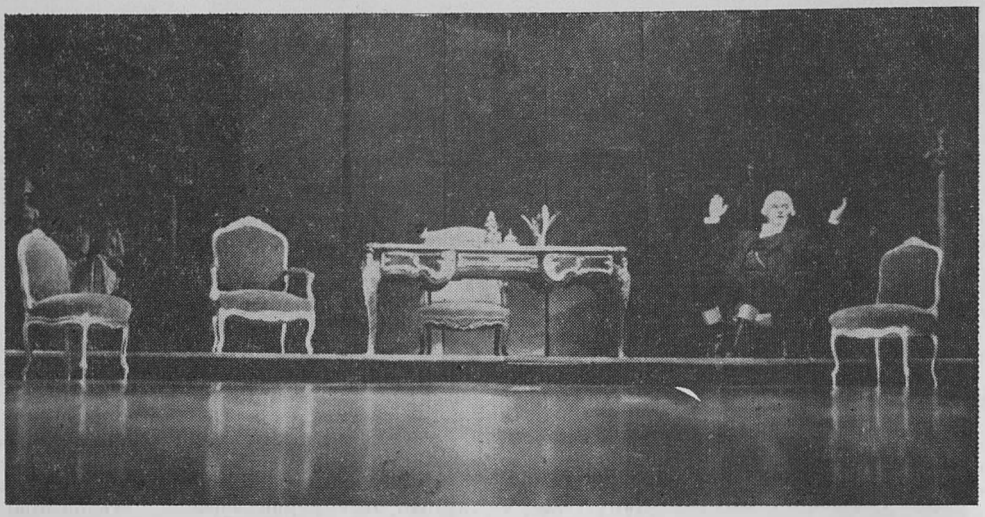
Merită a fi adusă în discuţie oportunitatea tipului de scenă italiană, pe care a fost montat *Danton*, tip de scenă încriminat în alte comentarii teoretice. Înainte de toate să notăm o particularitate impusă de montarea spectacolului, permisă de admirabilele utilaje scenice de care dispune : spectacolul se desfăşoară, în momentele sale importante, pe un practicabil care iese din scenă spre public, şi care, astfel, distruge convenţia spaţiului cubic atît de caracteristic scenei italiene.

Sînt cîteva „tablouri" scenografice care definesc tipul de etalonare a spaţiului de joc : aleea parcului Tuilleries, tribunalul re-

Scena CONVENTIEI : Marat, coborît de la tribună, se îndreaptă către proscenium, către impactul cu publicul, cerînd înlăturarea girondinilor : traiectul personajului marchează „ecranul" de proiecţie a momentelor cu valoare ideologică.



www.ziuaconstanta.ro



Scena CABINETUL MINISTRULUI DANTON : Sumară consemnare a unui interior : peretele metalic, vertical, uriaș și indiferent, divulgă provizoratul și permite intuirea efemerității proaspetei instalări.

voluționar, cimitirul, piața execuțiilor , etc. Caracteristic în aceste scene este traiectul personajelor, care „părăsesc" o bănuită sau imaginară sursă aflată în ultimul și realmente îndepărtatul plan al scenei și se revarsă către proscenium, către impactul cu publicul. Aici, în primul plan, personajele își dezvoltă atitudinea și-și desfășoară acțiunile. Nu este vorba numai de o simplă convenție teatrală, ci de o vădită intenție regizorală, de marcare a ecranului de proiecție a momentelor cu valoare ideologică. (Să observăm, în acest sens, numărul limitat, dispunerea și eficacitatea accesoriilor emblematice aflate în scenă) Mișcarea personajelor dintr-o numeroasă figurație desenează pe suprafața scenei contururile revărsate ale unui estuar.

Este fals să considerăm decorul la *Danton* ca fiind tributar scenei de tip italian. Și aceasta pentru că nu decorul furnizează formularea definitivă a mișcării scenice. Ci, după cum vom vedea, determinantă se arată mișcarea pentru definirea spațiului de joc. Între cadrele care desemnează „interioare" și cele ale „exterioarelor" nu există diferențe de repartiție a volumelor destinate jocului. Spectacolul se petrece, din acest punct de vedere, într-un uriaș exterior sau mai degrabă, și într-un consens unanim cu intenția scenografului, în imensul interior al unui calcinant cuptor metalic. Rarele „tablouri" care figurează intimitatea cochetă sau sentimentală a personajelor sînt înăbușite de imensitatea vastă a scenei, minusculele nuclee intimiste sînt acoperite de derizoriu sau ridicol și anulate de momentele destinului colectiv. Este un exemplu tipic de intervenție a autorității ideologice re-prezentate și de normare a figurării plastice : *pulsația inițială* — dorită de scenograf — *între spațiile mici,* de identitate individuală a cîte unui personaj-personalitate, *și spațiile mari* — arii de desfășurare în social a personajelor — *a fost abandonată.* Procedeul de figurare intenționat implica, scenografic vorbind, coexistența în aceeași arie a mai multor spații mentale. Tehnic, lucru pe deplin posibil ,— să amintim scena de interior al familiei Danton pe sub ferestrele căruia se perindau steaguri, arme și cîntece revoluționare. O ruptură însă între „interior" și „stradă" nu era motivată afectiv și ideologic. În scena amintită, fiecare zgomot, fiecare veste, venită „dinafară", modifica, tulbura, definea atitudinile personajelor ; interiorul era în continuare ecran pe care se înregistrau mișcările sociale.

Majoritar, personajele, evenimentele a căror manifestare produc variații sau determină schimbarea diagramei de comportamente, în planul prim al scenei, pătrund în cîmpul vizual dintr-un punct al fundalului : spotul de evenimente, de comportamente se revarsă și se descompune spectral pe ecranul frontal al scenei. Toate „obiectele" — traiectoriile personajelor — respectă trasele unei „perspectiva artificialis" pînă în fața primului rînd de spectatori — subtilă și perseverentă instaurare a *tipului prismatic* de figurare și organizare a spațiului scenografic. (Din nefericire sîntem în imposibilitate de a argumenta concluzia noastră și prin confruntarea multelor variante ale proiectului pînă la forma finală. Bănuim însă că suficient de numeroase indicații și precizări scenografice din text au fost eludate, ignorate sau incorporate în diferite cadre globale sau de tranziență).

Ar fi eronat să vorbim despre o încălcare a intenționalității scenografului doar în virtutea faptului că unul din tipurile de figu-

www.ziuaconstanta.ro